ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO
QUINTO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE OXFORD

1 a 8 de Setembro de 1996

TOMO I

Organização e coordenação

T. F. EARLE

OXFORD – COIMBRA
1998

TOMO I

NOTA DE ABERTURA 7

MENSAGEM DE SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA DE PORTUGAL, DOUTOR JORGE SAMPAIO 9

ALOCUÇÃO DO PRESIDENTE DA COMISSÃO EXECUTIVA AO 6º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS 11
Helder Macedo

ALOCUÇÃO EM MEMÓRIA DO PROFESSOR R. A. LAWTON 17
Christine Sauvage-Lawton

1. LINGUÍSTICA

MALEITAS E OUTROS ACHAQUES: TABU E EUFEMISMO NA NOMENCLATURA DAS DOENÇAS 25
Maria Celeste Augusto

DOS "HERMÍNIOS" AO *HESPÉRIDES* — O MITO DE "*SER PRIMEIRO*" NO PROCESSO HISTÓRICO-CULTURAL DE CABO VERDE E NA LÍNGUA QUE E UMA PÁTRIA LUSÓFONA 41
Maria Amélia Barreira

PRONÚNCIA DE NOMES PRÓPRIOS: O PROBLEMA GANDAVO OU GÃNDAVO 53
Evanildo Bechara

A ESCRITA DO PORTUGUÊS ARCAICO E A FALSA NOÇÃO DE ORTOGRAFIA FONÉTICA 57
Luiz Carlos Cagliari

A OCORRÊNCIA OU O APAGAMENTO DO NEXO PREPOSITIVO *DE* EM ESTRUTURAS COMPLETIVAS: REFLEXÕES SOBRE ALGUNS (DES)USOS NA FALA CULTA COIMBRA 71
João Nuno P. Corrêa Cardoso

TERMINOLOGIA TÉCNICO-CIENTIFICA DO PORTUGUÊS: ASPECTOS DA PRODUTIVIDADE LEXICAL NUM CORPUS EM LSP 81
Rosa Maria F. Queirós dos Santos Fréjaville

A GENERICIDADE DOS PROVÉRBIOS PORTUGUESES NA TEORIA E NA PRÁTICA 103
Maria Gabriela Funk

MODO VERBAL E CLASSIFICAÇÃO SEMÂNTICA DOS VERBOS 119
Eberhard Gãrtner

MODALIDADE EPISTÉMICA E QUANTIFICAÇÃO NOMINAL 131
Birger Lohse

TENDÊNCIAS ATUAIS DA LINGUÍSTICA APLICADA NO BRASIL: A INTERAÇÃO ENTRE PESQUISADOR E PROFESSORES SOBRE A AÇÃO DA SALA DE AULA COMO INSTRUMENTO E LOCAL PARA REFLEXÃO 143
Maria Cecília Camargo Magalhães

PRESENÇA DA LÍNGUA INGLESA NO LÉXICO CRIOULO DE CABO VERDE 153
Celeste Pinto Costa Martins

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FLUTUAÇÃO NO EMPREGO DO SUBJUNTIVO NO PORTUGUÊS DO BRASIL E SEU IMPACTO NO ENSINO DE ALUNOS DE PORTUGUÊS COMO SEGUNDA LÍNGUA 169
Helena Martins e Vanise Medeiros

O DICIONARISTA BRASILEIRO FRANCISCO FERNANDES 177
Lêda Terezinha Martins

ATRIBUIÇÃO DE ACENTO EM PORTUGUÊS ARCAICO 183
Gladis Massini-Cagliari

HÁ MAIS UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO DO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM: A QUESTÃO VOCABULAR 207
Deusa Fonseca Raposo de Medeiros, Alice Maria Teixeira de Sabóia, Soraia Lima Arabi, Regimar Ferreira Dias, Maria Margarida Correa Leite Domingos, Sueli Dunck e Carlos Graciano J r.

PARA UM ESTATUTO DO PORTUGUÊS - LÍNGUA ESTRANGEIRA - ESTRATÉGIAS E DIFUSÃO DO SEU ENSINO: O CASO DA FRANÇA 223
Solange Parvaux

PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO PARA A HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO 229
Marlos de Barros Pessoa

QUADRO TEÓRICO PARA A COMPARAÇÃO DO ASPECTO VERBAL NO PORTUGUÊS E NO FRANCÊS 247
Ana Cristina Petrov

A DINÂMICA LEXICAL DO CRIOULO PORTUGUÊS DA ÁFRICA 255
Mariana Ploae—Hanganu

O INFINITIVO PREPOSICIONADO NAS CONTRUÇÕES SEMIPREDICATIVAS 267
Larissa Semenova e Brian Franklin Head

RELATIVIZAÇÃO DA LÓGICA DA LÍNGUA MATERNA E ENSINO-APRENDIZAGEM DE UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA: APLICAÇÃO A LÍNGUA PORTUGUESA 273
Maria Fernanda Fernandes Tavares

2. LITERATURAS

DE CONVICÇÕES E HETERODOXIAS 285
Benjamin Abdala Júnior

ILUMINISMO E GERMANISMO NA OBRA POÉTICA DA MARQUESA DE ALORNA 293
Carlos d'Alge

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS NO ESTUDO DAS DIMENSÕES REFERENCIAL E REPRESENTATIVA DE TEXTOS FICCIONAIS E AUTOBIOGRÁFICOS 299
Júnia de Castro Magalhães Alves

A ESCRITA DA CIDADE EM *UMA COROA DE NAVIOS* 307
Maria Theresa Abelha Alves

A HERANÇA DE CAMÕES NA POESIA MOÇAMBICANA 313
Fernanda Angius

PERCEPÇÃO URBANA E LITERATURA 329
Ane Shyrlei Araújo

"O PELOTE DOMINGUEIRO": UM CONTRAFACTUM DE ANCHIETA (RESUMO) 333
Vilma Arêas

SUBJECTIVIDADE, NAÇÃO E UTOPIA NA *CRÓNICA DO TEMPO* DE MARIA ISABEL BARRENO 343
Fernando Arenas

OCTAVE FEUILLET, UMA INFLUENCIA FRANCESA DE MACHADO DE ASSIS 351
Sílvia Maria Azevedo

A VOZ DO ESCRIBA: REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO INTELECTUAL NAS ANTOLOGIAS DE CONTOS DE TRADIÇÃO ORAL 359
Ana Beatriz Demarchi Barel

ADONIAS FILHO, UM CORPO VIVO NA LITERATURA BRASILEIRA 367
Olívia Gomes Barradas

EÇA DE QUEIRÓS E A PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO 373
Carlos Alexandre Baumgarten

AMOR DE PERDIÇÃO: UMA NOVELA CINEMATOGRÁFICA 379
Maria do Rosário Leitão Lupi Bello

EÇA DE QUEIRÓS E O BRASIL: UMA RELAÇÃO AMBÍGUA 387
Beatriz Berrini

O CULTO DA COMIDA: DE QUE GOSTAM AS PERSONAGENS LITERÁRIAS PORTUGUESAS? 399
Francesca Blockeel

A FORMA DO ROMANCE EM ÉRICO VERÍSSIMO 407
Maria da Glória Bordini

A CONCEPÇÃO DE LÍNGUA DE SARAMAGO: O CONFRONTO ENTRE O DITO E O ESCRITO 415
Mirian Rodrigues Braga

CHRISTINE DE PIZAN EM PORTUGAL: AS TRADUÇÕES DO *LIVRE DES TROIS VERTUS* 423
Tobias Brandenberger

"NO MAN IS AN ISLAND": A UNIVERSALIDADE DA FICÇÃO INSULAR DE ALAMO OLIVEIRA 435
Almir de Campos Bruneti

MURILO RUBIÃO: ENTRE MITO E MODERNIDADE 441
Albert von Brunn

O HERÉTICO E O SAGRADO EM *MEMORIAL DO CONVENTO* 451
Fátima Bueno

VOLTAR ATRÁS PARA A FRENTE: A ELISÃO DA HISTÓRIA EM RICARDO REIS 459
Helena Carvalhão Buescu

AINDA SOBRE A PARTIDA NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE 467
Maria Isabel Morán Cabanas

HISTÓRIA DA LITERATURA, LITERATURA COMPARADA E CRÍTICA LITERÁRIA: FRÁGEIS FRONTEIRAS DISCIPLINARES 485
Luiz Roberto Velloso Cairo

PATRÍCIA BINS: NOS CAMINHOS DA PAIXÃO 495
Eliane Amaral Campello

NEM ESPLENDOR NEM SEPULTURA: DRUMMOND E CABRAL NA POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX 505
Maria do Carmo Campos

A LITERATURA PORTUGUESA NA ESCOLA DE 2º GRAU: TRADIÇÃO OU CONTEMPORANEIDADE? 519
Maria Inês Batista Campos

ENTRE DOIS MUNDOS: COMPARATISMO E GLOBALIZAÇÃO 527
Tânia Franco Carvalhal

CASAS PARDAS DE MARIA VELHO DA COSTA: A BUSCA DA SUBJECTIVIDADE SOB O SIGNO DO PAI 533
Alix de Carvalho

JOSÉ DE ANCHIETA S.J.- POESIA E PROJETO CULTURAL 543
Sílvio Castro

FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-GUIMARÃES ROSA E O MUNDO RURAL 551
Lígia Chiappini

CLARICE LISPECTOR: NO INTERVALO ENTRE O PRIMITIVO E O ULTRA-MODERNO 559
Eliana Mara Chiossi

AS REVISTAS DA LIVRARIA DO GLOBO 569
Elvo Clemente

"DÁ-ME A TUA MÃO" - A BUSCA DA ESSÊNCIA DO SER NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR 577
Manuela Cook

UM OLHAR SOBRE A MÚSICA EM *OS SINOS DA AGONIA* 583
Viviane Cunha

O *CARPE DIEM* E A BREVIDADE DA ROSA NOS SONETOS DE CAMÕES 587
José Manuel Dasilva

FRANZ HINCKER E A IMAGEM DA "BOA ALEMANHA" NO ROMANCE *VOLFRÂMIO* (1944) DE AQUILINO RIBEIRO 607
Maria Manuela Gouveia Delille

ITINERÁRIO DE UMA LENDA: A MULHER DE BRANCO 615
Graça Silva Dias

CAMÕES E DRUMMOND AS "VOLTAS" COM O EXPERIMENTALISMO VERBAL: UMA LEITURA INTERTEXTUAL 625
Maria Heloísa Martins Dias

FRONTEIRAS, OU, POR OUTRAS PALAVRAS, O *JARDIM SEM LIMITES* DE LÍDIA JORGE 631
Elfriede Engelmayer

O RISO PÓS-MODERNISTA 637
Ana Margarida Falcão

"MALHAS QUE O IMPÉRIO TECE": LITERATURA COLONIALISTA E MULHERES NO ESTADO NOVO 647
Ana Paula Ferreira

TOMO II

IRENE GIL, REDACTORA DA "PÁGINA DA MULHER" 657
Maria Isabel Vale Ferreira

A SEMÂNTICA DO ESPAÇO NO ROMANCE P*ARA SEMPRE* DE VERGÍLIO FERREIRA 669
Maria do Céu Fialho

PERSPECTIVAS DE LEITURA DO ROMANCE DE LIMA BARRETO 679
Maria do Carmo Lanna Figueiredo

O TEXTO-LABIRINTO E A PRESENÇA DO LEITOR EM VERGÍLIO FERREIRA E JOSÉ SARAMAGO 687
Suely Fadul Villibor Flory

OLAVO BILAC E A UNIDADE DO BRASIL REPUBLICANO 697

Paulo Franchetti

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO 707
Luísa Mellid Franco

AGOUROS E OPORTUNIDADES: *A JANGADA DE PEDRA* DE JOSÉ SARAMAGO E O PAÍS DESCONHECIDO 713
David G. Frier

INDIVIDUALIDADE E COLECTIVIDADE EM *DOIS NOS NA NOITE* DE CUTI 721
John Rex Amuzu Gadzekpo

O OLHAR ÉPICO NO PORTUGAL DO SÉCULO XVI 731
Maria Helena Nery Garcez

O CANCIONEIRO DE RESENDE E A URDIDURA DO SIGNO BARROCO 739
Maria dos Prazeres Gomes

A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DE LISBOA E DO RIO DE JANEIRO 745
Renato Cordeiro Gomes

TERESA VEIGA E FLORBELA ESPANCA: UM ENCONTRO COM A LITERATURA 753
Maria Madalena Gonçalves

BIOGRAFAR CLARICE LISPECTOR 765
Nádia Battella Gotlib

A MULHER, O AMANTE, O MARIDO E O INFANTE 773
Ana Paula Guimarães

A CONSTRUÇÃO DO REAL NA FICÇÃO PORTUGUESA 785
Maria Lúcia Fernandes Guelfi

A TEMÁTICA NOS CONTOS DE MIA COUTO 791
Maria Guterres

A BARCA DE EXU 797
Angeluccia Bernardes Habert

OS LUSÍADAS E A *PEREGRINAÇÃO*: QUESTÃO DE GÉNERO 809
Thomas R. Hart

FERNANDO PESSOA E CARL GUSTAV JUNG 813
Marie Havlíková

CORPO E MODERNIDADE: UMA ÓPTICA LITERÁRIA 819
Telénia Hill

INFLUENCIA OU INTERTEXTUALIDADE? A RELAÇÃO LITERÁRIA DE TEIXEIRA DE PASCOAES COM OLIVEIRA MARTINS 827
John Michael Hobbs

O DISCURSO INDIRECTO LIVRE DE EÇA DE QUEIRÓS 841
Martin Hummel

OS MURMÚRIOS DA IDENTIDADE EM DOIS ROMANCES DE LÍDIA JORGE 857
Ana Paula Jordão

CAMÕES E SARBIEVIUS — OS POETAS ÉPICOS NOS CONFINS DE LATINIDADE 865
Anna Kalewska

A *PEREGRINAÇÃO* DE FERNÃO MENDES PINTO REVISITADA: ADAPTAÇÕES E CENSURA EM CONTEXTO 881
Alcina Lajes

O QUE FAZ A ALMA PODER SER DE HEROE: SOBRE O CONCEITO DE *HERÓI* NA *MENSAGEM* DE FERNANDO PESSOA 889
Ingemai Larsen

DAVID MOURÃO-FERREIRA: *UM AMOR FELIZ*, OU A FELIZ SUBVERSÃO .DO ROMANCE DE AMOR 895
Flora Larsson

ATUAIS PERSPECTIVAS EM EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL 901
Cyana Leahy-Dios

DOIS DESAFIOS — DOIS MUNDOS - RELER A IDADE MÉDIA "ESCRITA" ATRAVÉS DA ORALIDADE 907
Ria Lemaire

UM EXEMPLO DE TRADUÇÃO-SEDUÇÃO: A TRADUÇÃO FRANCESA DE *HÚMUS* DE RAUL BRANDÃO: *HUMUS*. ANÁLISE SEMÂNTICA E ESTILÍSTICA 917
Florence Lévi

JORNALISMO: CRÔNICA E ILUSTRAÇÃO NA PASSAGEM PARA 1922 927
Orna Messer Levin

SARAMAGO PÓS-MODERNO OU TALVEZ NÃO 933
Isabel Pires de Lima

"A CATEDRAL": UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA 943
Danilo Lôbo

O *LIVRO DAS AVES*: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O CONHECIMENTO DA LITERATURA PORTUGUESA MEDIEVAL 951
Hilda Orquídea Hartmann Lontra

O DIÁRIO DE LEITURAS: A INTRODUÇÃO DE UM NOVO GÉNERO NA ESCOLA 961
Anna Rachel Machado

O JOGO DAS CITAÇÕES: A ENCENAÇÃO ESTÉTICO-DISCURSIVA NOS *SERMÕES* DO PE. ANTÓNIO VIEIRA 969
Irene A. Machado

MEMÓRIA, MODOS DE USAR: TEIXEIRA-GOMES E NABOKOV 981
Ana C. Madureira

LITERATURA CABOVERDEANA: ENTRE O SER E O ESTAR 989
Maria Armandina Cruz Maia

MONIZ BARRETO: CARTAS A OLIVEIRA LIMA 995
Teresa M. Malatian

LISBOA, LISBOAS: OUTRAS ROTAS, OUTRAS VIAGENS EM BUSCA DA LEGIBILIDADE DA CIDADE 1003
Izabel Margato

O ROMANCE HISTÓRICO PÓS-MODERNO EM PORTUGAL 1011
Maria de Fátima Marinho

DA *ARCADIA* A *SÓBOLOS RIOS* 1023
Rita Marnoto

NAVEGANDO PELO RIO DAS AMAZONAS: IMAGENS DE GÉNERO NAS CRÓNICAS DE VIAGEM 1045
Maria Izilda S. de Matos

FANTASMAS DE PESSOA: AMAT, SARAMAGO, TABUCCHI 1061
Paulo de Medeiros

ANCHIETA: CATEQUESE, IDEOLOGIA E MISSÃO 1071
Dulce Maria Viana Mindlin

AUTENTICIDADE E AUTOFICÇÃO NO *DIÁRIO* DE MIGUEL TORGA 1079
Assunção Morais Monteiro

A VISÃO EUROPEIA SOBRE O BRASIL: OS PORTUGUESES E A LITERATURA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX 1089
Maria Eunice Moreira

IDÉIAS DO BRASIL, IMAGENS DE NAÇÃO 1097
Terezinha Taborda Moreira

HISTÓRIA DOS MILAGRES DO ROSÁRIO: DIÁLOGO E NARRAÇÃO — ALGUMAS CONFLUÊNCIAS 1105
Maria Teresa Nascimento

POESIA E TECNOLOGIA: A EXPERIÊNCIA LUSÓFONA 1113
Arlindo Machado Neto

LINGUAGEM POÉTICA E LINGUAGEM CIENTÍFICA: A POESIA DE CAMILO PESSANHA E A TEORIA DO CONHECIMENTO KANTIANA 1125
João Augusto Máttar Neto

OS SENTIDOS E O SENTIDO DE HUMOR EM FREI SIMÃO ANTÓNIO DE SANTA CATARINA 1133
Natália Nogueira

JOÃO DE MELO: PAIXÕES DE UM DICIONÁRIO FICCIONAL 1145
Anabela Dinis Branco de Oliveira

FERNANDO PESSOA E O SAUDOSISMO: A NOVA POESIA PORTUGUESA EM A ÁGUIA 1157
Paulo Fernando da Motta de Oliveira

RELENDO JAMES JOYCE A LUZ DE LISPECTOR: UMA COMPARAÇÃO DE " OS MORTOS" E "A PARTIDA DO TREM" 1169
Hilary Owen

LITERATURAS AFRICANAS E PÓS-MODERNISMO: UMA INDAGAÇÃO 1177
Laura Cavalcante Padilha

COZINHAR E CONTAR UMA HISTÓRIA: O IMAGINÁRIO ALIMENTAR EM GIL VICENTE 1187
Maria José Palla

RETRATO A PRETO. A COR COMO UM ELEMENTO DE "BRASILIDADE" EM ALGUNS ROMANCES BRASILEIROS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX 1201
Maria do Carmo Villarino Pardo

A VOZ DO PODER E O PODER DA VOZ EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS* 1211
Cláudia Pazos Alonso

A DUPLA IRONIA DE GARCIA MONTEIRO 1219
Carlos Jorge Pereira

ASNO OU TIRANO? A LEI NAS ÓPERAS DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA 1227
Juliet Perkins

A CIDADE MALDITA 1235
Sandra Jatahy Pesavento

A FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES A LUZ DA PÓS-MODERNIDADE 1249
Petar Petrov

FÓRMULAS DE EXPRESSÃO CRONOTÓPICA N'*OS LUSÍADAS* 1257
Sebastião Tavares de Pinho

OLHARES PORTUGUESES SOBRE A ÁFRICA 1269
Ilse Pollack

SENTIMENTO E RESSENTIMENTO DUM OCIDENTAL 1281
Carmo Ponte

INTRODUÇÃO A UMA LEITURA SEMIÓTICA DA *CARTA* DE PÊRO VAZ DE CAMINHA 1289
Corneliu Popa

JOSÉ SARAMAGO: DA LITERATURA A ÉTICA. (UMA APROXIMAÇÃO AO LIVRO *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*) 1295
Maria Josefa Postigo

TOMO III

JOÃO BARBOSA DE ARAÚJO, UM MITÓGRAFO PORTUGUÊS DOS SÉCULOS XVII—XVIII: A PRESENÇA DAS CIÊNCIAS OCULTAS NA SUA OBRA 1305
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto

O MAR NA LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA 1321
Anne-Marie Quint

O FASCÍNIO DAS JANELAS 1331
Diva Valente Rebelo

LÍNGUA E IDENTIDADE NACIONAL: QUATRO ESCRITORES LUSÓFONOS 1337
Luís de Sousa Rebelo

O ROMANCE ACADÉMICO: SIGNIFICADO CULTURAL DA SUA PRESENÇA OU AUSÊNCIA COMO SUBGÉNERO 1345
Maria Filipa Palma dos Reis

O DESPERTAR DE EVA: A MULHER NA FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES 1361
Maria Luíza Ritzel Remédios

METAFICÇÃO NUM CONTO DE JOSÉ CARDOSO PIRES 1373
Lúcia Maria Moutinho Ribeiro

DO POEMA AO IDIOLETO CABRALINO: A VIDA DE UMA ESCRITURA 1379
Magdelaine Ribeiro

ALMEIDA GARRE'IT E ALEXANDRE PUCHKINE 1385
André Rodosski

CAMPO E CIDADE: CONFRONTOS COM A MODERNIDADE 1389
Goiamérico Felício Carneiro dos Santos

A CONSTRUÇÃO DAS VOZES FUTURAS: UMA VISÃO PROSPECTIVA DA LITERATURA ORAL 1401
Idelette Muzart-Fonseca dos Santos

"NEGAÇAS E ESPANTALHOS ..... ": ARTE DE CONTAR COMO ARTE DE VIAJAR NA LITERATURA PORTUGUESA DE VIAGENS AO BRASIL (MEADOS DO SÉCULO XVI - INICIO DO SÉCULO XVII). DO EXÓTICO AO ENDÓTICO 1409
Ilda dos Santos

A CORRESPONDÊNCIA DE JOSÉ DE ANCHIETA: DOCUMENTO E FICÇÃO 1429
Matildes Demétrio dos Santos

A ALEGORIA DE KIANDA E O OLHAR "MELANCOLÉRICO" DE PEPETELA 1437
Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

DOM CASMURRO: A LOUCURA OBLÍQUA E DISSIMULADA 1445
Marta de Senna

0 CONCEITO RELIGIOSO DE "REINO" EM GIL VICENTE 1451
José Alberto Lopes da Silva

A BIBLIOTECA GALEGA DE FIALHO DE ALMEIDA 1463
Maria de Lourdes Carita S. Silva

MÚSICA E ÓPERA EM *O PRIMO BASÍLIO*: ESTRATÉGIAS DA NARRATIVA 1475
Marisa Corrêa Silva

VIA CRUCIS DO CORPO E DA ALMA: UM ESTUDO DA PAIXÃO FEMININA 1485
Paulo César Andrade da Silva

A CIDADE E AS SERRAS: ROMANTISMO EXTEMPORÂNEO? 1491
Teresa Cristina Cerdeira da Silva

MOVIDOS PELO AMOR (OS SUPLICANTES) 1499
Jorge Fernandes da Silveira

DOS AFECTOS QUE INSPIRAM AS HEROÍNAS DE TRÊS ROMANCES DE FLAUBERT, EÇA E KATE CHOPIN 1507
Leonor Simas-Almeida

IMAGENS ECOLÓGICAS DO DESEJO NA POESIA BRASILEIRA E PORTUGUESA CONTEMPORÂNEAS 1515
Angélica Soares

GRANDE SERTÃO: *VEREDAS* E A TRADIÇÃO FICCIONAL BRASILEIRA 1523
Cláudia Campos Soares

VINGANÇA PREMEDITADA: CAMÕES NA FICÇÃO PORTUGUESA (1974-1990) 1531
Irwin Stern

MEMÓRIA, HISTÓRIA E LITERATURA BRASILEIRA: *MINHA VIDA DE MENINA* DE HELENA MORLEY 1541
Maria Luíza Cyrino Valle

DRAMA HISTÓRICO PORTUGUÊS (1836-56): ENQUADRAMENTO TEÓRICO 1547
Ana Isabel Vasconcelos

A SÍNDROMA DO SATI NA LITERATURA PORTUGUESA 1563
Selma de Vieira Velho

A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO EM *DOM CASMURRO* 1575
Maria José Motta Viana

O CONTO "AS FORMIGAS", DE LYGIA FAGUNDES TELLES, E O MITO DE AMOR E PSIQUÊ 1579
Elza Wagner-Carrozza

FRAGMENTOS CINEMATOGRÁFICOS: FICÇÃO E POESIA *PAU BRASIL* — OSWALD DE ANDRADE E BLAISE CENDRARS 1587
Erdmute Wenzel White

NARRATIVA DE AUTORIA FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA: AS MARCAS DA TRAJETÓRIA 1597
Elódia Xavier

A VELHA CASA: A DIALÉTICA DO PODER — PERMANÊNCIA E RUPTURA 1603
Therezinha de Lourdes Coelho Zilli

3. CULTURA E HISTÓRIA

CULTURA CATÓLICA — REPRESENTAÇÃO DE REPRESSÃO 1611
Maria de Lourdes Beldi de Alcântara

SOBRE A REVOLUÇÃO DA EXPERIÊNCIA EM PORTUGAL: NA PISTA DO CONCEITO DE "EXPERIÊNCIA A MADRE DAS COUSAS" 1617
Onésimo T. Almeida

"DEUS, PÁTRIA E FAMÍLIA" NO ULTRAMAR PORTUGUÊS - UM CASO DE ASSIMILAÇÃO CULTURAL: JOSÉ ROLDÃO FRENTE A LEI DO INDIGENATO 1627
Matteo Angius

O MODELO DO PRÍNCIPE CRISTÃO: UMA TRADUÇÃO QUINHENTISTA INÉDITA 1643
Ana Isabel Buescu

A RAINHA MATHILDE, CONDESSA DE FLANDRES E PRINCESA DE PORTUGAL 1653
Ariel Castro

SOBRE O PARADIGMA POLÍTICO PÓS-MODERNO 1667
Carlos Ceia

VÍTIMAS E MATADORES: RETRATOS DA VIOLÊNCIA COTIDIANA EM S. PAULO, BRASIL 1673
Márcia Regina da Costa

A PORTUGALIDADE DO SEBASTIANISMO 1691
Jef van Egmond

HOMEOPATIA E CIÊNCIA IMPERIAL: A ROTA DA COLISÃO 1701
Fernando Antônio Faria

POLÍTICA DE GUERRA, POLÍTICA DE SEXO: OS CASAIS AÇORIANOS NA DEFESA DO SUL DO BRASIL 1715
Maria Bernardete Ramos Flores

UM GRANDE HISTORIADOR ROMENO SOBRE PORTUGAL DO COMEÇO DO SÉCULO XX: NICOLAE IORGA 1725
Micaela Ghitescu

A *POTUGUI YAZAUIN,* UMA CRÓNICA BIRMANE SOBRE OS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES 1731
Maria Ana Marques Guedes

O DISCURSO DA LUSITANIDADE NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE POLÍTICA SULRIOGRANDENSE 1743
Ieda Gutfreind

SENZALA *DELENDA EST.* CATOLICISMO VERSUS UMBANDA: LUTAS DE REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL 1749
Artur César Isaía

A ESPANTOSA HISTÓRIA DA EXPANSÃO PORTUGUESA NA AMÉRICA DO SUL 1759
Janina Z. Klawe

CULTURA E LUSOFONIA OU OS TRÊS ANÉIS 1769
Eduardo Lourenço

RECEPÇÃO E EFEITOS CULTURAIS DAS COMEMORAÇÕES DO V CENTENÁRIO DO TRATADO DE TORDESILHAS 1777
Maria Luísa Másgreño

O FIM DAS ILUSÕES: IMIGRAÇÃO, POBREZA E EXPULSÃO (RIO DE JANEIRO — 1907/1930) 1783
Lená Medeiros de Menezes

"ITE, INFLAMATE OMNIA", OU NAS PEGADAS DE INÁCIO 1791
Dulce Maria Viana Mindlin

DESCENDENTES-TETRANETOS DE TIRADENTES 1799
Luiz de Oliveira

DUAS BANDEIRAS PARA BEM DUM FUTURO POSITIVO 1805
Monique Dupuis de Oliveira

O CATOLICISMO MINORITÁRIO DE ALEXANDRE HERCULANO 1815
Marie-Helene Piwnik

A PRESENÇA PORTUGUESA NA ÁREA DO PRATA: SÉCULOS XVIII E XIX 1825
Heloísa Jochims Reichel

CARLOS GOMES E O SAGRADO LUSO-AMAZÔNICO 1831
José Ubiratan da Silva Rosário

NEOLIBERALISMO: ANGÚSTIAS, MISTÉRIOS E ENCANTAMENTOS NESTE FIM DE SÉCULO 1841
Edna Maria dos Santos

IGREJA E PODER: A REFORMULAÇÃO DA CULTURA RELIGIOSA POPULAR 1843
Élio Cantalício Serpa

IMPRENSA PERIÓDICA, LIVROS E LEITURAS: O DISCURSO PRESCRITIVO DA IGREJA CATÓLICA E AS ESTRATÉGIAS DE (CON)FORMAÇÃO DOS LEITORES (1920/1950) 1853
Cynthia Pereira de Sousa

MALAGRIDA: CONFLITOS ENTRE A COMPANHIA DE JESUS E O ESTADO PORTUGUÊS 1867
Célia Cristina da Silva Tavares

PRINCÍPIOS E INCENTIVOS NECESSÁRIOS AO ESPAÇO LUSÓFONO 1877
José Octávio Serra Van-Dúnem

O ABANDONO DE CRIANÇAS NO BRASIL E EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVIII E XIX 1881
Renato Pinto Venâncio

O TESTAMENTO DA INFANTA D. ISABEL MARIA, LISBOA 1876 1887
Michael E. Williams

DE CLIO PARA CALÍOPE; OU: QUANDO A HISTÓRIA SE FAZ NA VOZ DE SEUS AGENTES 1895
Regina Zilberman

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO
QUINTO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE OXFORD

1 a 8 de Setembro de 1996

TOMO I

Organização e coordenação

T. F. EARLE

OXFORD – COIMBRA
1998

Copyright © 1998
Associação Internacional de Lusitanistas

De harmonia com a lei em vigor, é expressamente proibida a reprodução, no todo ou em parte, da presente obra sem autorização da editora.

Impressão e acabamento: Imprensa de Coimbra, Lda

ISBN 972-97627-0-8

Depósito Legal N.º 120403 / 98

DISTRIBUIÇÃO
LIDEL edições técnicas, lda.

LIVRARIAS: LISBOA: Avenida Praia da Vitória, 14 – Telef. 3541418 – Fax 3577827
PORTO: Rua Damião de Góis, 452 – Telef. 597995 – Fax 02 - 5501119
COIMBRA: Av. Emídio Navarro, 11-2.º – Telef. 22486 – Fax 039 - 27221

E-mail: lidel.fca.@mail.telepac.pt

APOIO E PATROCÍNIO

– Universidade de Oxford

– Fundação Calouste Gulbenkian

– Instituto Camões

– Instituto Português do Livro e das Bibliotecas

– Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses

– Fundação Oriente

– Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

– Fundação Luso-Brasileira para o Desenvolvimento do Mundo de Língua Portuguesa

– Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

– Banco Espírito Santo

– Banco Nacional Ultramarino

CORPOS GERENTES
Triénio 1996-1999

1. COMISSÃO EXECUTIVA

Presidente – Prof. Doutor Helder Macedo (Univ. Londres, Kings's College)

Primeiro Vice-Presidente – Prof.ª Doutora Cleonice Berardinelli (PUC e UFRJ do Rio de Janeiro)

Segundo Vice-Presidente – Prof. Doutor Carlos Reis (Univ. Coimbra)

Secretário-Geral / Tesoureiro – Prof. Doutor Carlos Ascenso André (Univ. Coimbra); Prof. Doutor Sebastião T. de Pinho (Univ. Coimbra)*

Vogais:

Prof. Doutor Thomas F. Earle (Univ. Oxford)
Prof.ª Doutora Ana Paula Ferreira (Univ. Califórnia, Irvine)
Prof. Doutor Ettore Finazzi-Agrò (Univ. Roma, La Sapienza)
Dr. José Octávio Serra Van-Dunem (Univ. Luanda)
Prof.ª Doutora Regina Zilberman (PUC do Rio Grande do Sul)

2. CONSELHO FISCAL

Presidente – Prof. Doutor Sebastião T. de Pinho (Univ. Coimbra); Prof. Doutor Chistopher Lund (Univ. Utah)**

Relatores:

Prof. Doutor Benjamin Abdala Junior (Univ. São Paulo)
Prof.ª Doutora Isabel Pires de Lima (Univ. Porto)**

Observações:

* Em Novembro de 1996, o cargo de Secretário-Geral/Tesoureiro passou a ser ocupado pelo Prof. Doutor Sebastião Tavares de Pinho, por decisão da Comissão Executiva, em resultado de renúncia do titular eleito em Congresso.

** O cargo de Presidente do Conselho Fiscal para que fora eleito o Prof. Doutor Sebastião Tavares de Pinho foi assumido pelo Prof. Doutor Christopher Lund, e a vaga ocorrida no mesmo Conselho passou a ser ocupada pela Prof.ª Doutora Isabel Pires de Lima, por ter sido a mais votada no Congresso de Oxford, em Setembro de 1996, logo depois dos candidatos então eleitos para os corpos gerentes.

NOTA DE ABERTURA

O presente volume é constituído por cento e noventa e sete comunicações apresentadas no 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, que se realizou de 1 a 8 de Setembro de 1996 no Colégio de Christ Church, da Universidade de Oxford.

Participaram no Congresso cerca de duzentos e cinquenta lusitanistas, oriundos dos seguintes países: Angola, Áustria, Alemanha, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos da América, França, Grã-Bretanha, Holanda, Índia, Itália, Moçambique, Nigéria, Polónia, Portugal, República Checa, Roménia, Suécia e Suíça.

A realização do Congresso e a publicação destas Actas deve-se, no que toca ao patrocínio e apoio financeiro, à generosa comparticipação de várias instituições particulares e governamentais, que mencionamos em lugar próprio neste volume e às quais gostosa e penhoradamente aqui agradecemos.

Por outro lado, a organização do Congresso, e a publicação das Actas em volume, só foram possíveis graças ao esforço e à dedicação de muitas pessoas. Em primeiro lugar, queria agradecer aos membros do Conselho Administrativo da Associação a ajuda valiosa que prestaram, especialmente o Presidente da Associação, o Prof. Helder Macedo, e os dois Secretários-Gerais/Tesoureiros com quem tive o privilégio de colaborar, os Profs Carlos Ascenso André e Sebastião Tavares de Pinho. Os meus colegas no ensino do português em Oxford, Drª. Madalena Gonçalves, Dr. Stephen Parkinson, Drª Cláudia Pazos-Alonso e Dr. Carlos Rocha, também não hesitaram em ajudar-me nas tarefas mais árduas e complicadas. Durante o Congresso vários alunos e ex-alunos do Departamento de Português prestaram a sua colaboração: Dino Fontes, Kirstin Kennedy, Christina Langhorn e Paul Simpson. Finalmente, uma palavra de agradecimento às duas secretárias que produziram os milhares de documentos indispensáveis, Drª Lisa Jefferson e Helen Watt.

Os textos das comunicações, agrupados em três grandes áreas temáticas, são apresentados por ordem alfabética de autores.

Oxford, Fevereiro de 1998

T. F. EARLE

MENSAGEM DE SUA EXCELÊNCIA O PRESIDENTE DA REPÚBLICA DE PORTUGAL, DOUTOR JORGE SAMPAIO

No acto de Abertura do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas quero saudar os membros desta Associação e todos os participantes nos trabalhos.

As acções de fomento dos estudos das literaturas e culturas dos países de língua portuguesa que a Associação Internacional de Lusitanistas vem promovendo desde a sua recente fundação, em 1984, vêm demonstrando uma actividade a todos os títulos louvável.

Devo ainda enaltecer todos os esforços desta Associação para que em Universidades de todo o Mundo, se faça da Cultura e Língua Portuguesa um constante campo de trabalho e investigação.

O apoio que instituições públicas e privadas, nacionais ou estrangeiras têm concedido à Associação, desde a sua fundação, tem permitido a docentes, investigadores e críticos desenvolver estudos e obras do maior interesse, vindo revelar a atenção cada vez maior que o mundo da Língua Portuguesa tem merecido.

Esta reunião em Oxford com a participação de um grande número de lusitanistas de cerca de 20 países virá certamente a constituir mais um marco na vida da Associação Internacional de Lusitanistas, que, sem dúvida, representará mais um avanço no conhecimento e estratégia de difusão das culturas de língua portuguesa.

Saúdo os membros da direcção da Associação Internacional de Lusitanistas e expresso, nesta mensagem, em nome de Portugal, os votos de êxito nos trabalhos a todos os que participam neste 5º Congresso, manifestando o maior apreço pela obra de fomento dos estudos das Culturas dos países da língua de Camões.

ALOCUÇÃO DO PRESIDENTE DA COMISSÃO EXECUTIVA AO 5º CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

HELDER MACEDO

– Senhor Representante do Senhor Presidente da República de Portugal: As minhas primeiras palavras são para lhe pedir que transmita ao Senhor Presidente da República a expressão do nosso profundo reconhecimento pela grande honra que nos deu ao fazer-se representar oficialmente nesta sessão de abertura do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas. O Dr. Jorge Sampaio é um homem de cultura, e a cultura é a porta que abre todas as fronteiras. Certamente por isso terá escolhido como seu representante o Dr. José Blanco, cuja vida profissional tem sido devotada a abrir as portas do mundo à cultura portuguesa.
– Senhor Embaixador do Brasil no Reino Unido
– Senhor Representante do Senhor Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Cooperação de Portugal
– Senhor Encarregado de Negócios de Portugal do Reino Unido
– Senhor Director dos Serviços Culturais da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
– Senhor Coordenador do 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
– Prezadas e prezados colegas:

A base funcional da Associação Internacional de Lusitanistas é a língua portuguesa. Mas a razão de ser da Associação reside sobretudo na diversidade das culturas que essa língua veicula, no facto de o português não ser apenas a língua da semelhança mas também a língua da diferença. Todos nós, consoante o espaço lusófono onde nos situamos, somos também estrangeiros nessa língua que é nossa, porque ela é também a língua de outros povos e de outras nações e de outras culturas. Para muitos de entre nós o português não é a língua materna. Para alguns, mesmo que seja, não é a língua dos países onde exercemos a nossa profissão de lusitanistas. A língua portuguesa que está na base desta Associação é assim, muitas vezes, a língua dos outros. E muitas vezes os outros somos nós. Essa, no entanto, é a razão de ser da nossa identidade colectiva, a causa da nossa força, a necessidade do nosso internacionalismo, a vantagem da nossa independência institucional.

De tudo isto é aliás significativo que a nossa Associação tenha sido criada não como um acto de hegemonia cultural emanado de um país de língua portuguesa mas como resultado da visão independente de um lusitanista duplamente estrangeiro: o Professor R. A. Lawton, que era de origem americana e ensinava numa universidade francesa. Foi

uma iniciativa corajosa, de difícil execução e, ao tempo, insuficientemente apreciada. Mas a Associação sobreviveu, cresceu, diversificou-se, tornou-se numa realidade irreversível. O 5º Congresso, que agora se inicia, vai reunir em Oxford – falando português nesta mundialmente celebrada universidade inglesa – cerca de trezentos lusitanistas de mais de vinte países. Nenhuma homenagem ao fundador da nossa Associação poderia ser mais eloquente. O Professor Lawton morreu no fim do ano de 1994 e este é o primeiro congresso em que não estará presente. A Professora Ria Lemaire, sua sucessora e minha antecessora na presidência da Comissão Executiva, representou-nos junto da família na ocasião do seu funeral. Mas teremos todos a oportunidade de prestar homenagem à memória do Professor Lawton quando a sua filha, Dra. Christine Sauvage-Lawton, em representação da família dirigir algumas palavras à Assembleia Geral desta Associação que o seu pai fundou, de que foi o primeiro presidente e de que permaneceu como Presidente Honorário até ao fim dos seus dias.

Com a passagem do tempo, o carácter genuinamente internacional e funcionalmente independente da Associação foi sendo reconhecido como um valor cultural positivo por várias entidades cuja principal vocação cultural é nacional mas que, numa esclarecida atitude universalista, decisivamente contribuíram para a criação das condições materiais mais sólidas em que actualmente já podemos trabalhar. A mensagem que, desse modo, implicitamente nos dirigiram – e a inerente reponsabilidade que nos cabe e que assumimos – é que os interesses culturais nacionais de cada país da lusofonia também podem ser individualmente servidos, no plano internacional, quando articulados com os equivalentes interesses das várias nações que constituem a nossa comum diversidade.

Nos últimos três anos – ou seja, durante a vigência da presente Direcção – os generosos apoios que recebemos permitiram-nos várias acções a vários níveis: a restruturação e informatização dos serviços administrativos e financeiros da Associação; a publicação regular de um boletim informativo; a compilação de uma base de dados sobre a investigação e publicações dos nossos associados; a rápida publicação das Actas do 4º Congresso, realizado em Hamburgo; a reunião anual dos membros da Comissão Executiva, sem recurso às receitas provenientes das quotas dos nossos associados; a realização deste 5º Congresso em Oxford e, desde já, os trabalhos preliminares para a publicação das respectivas Actas. Estas acções, complementadas pelos esforços individuais dos membros da Comissão Executiva nas suas diversas áreas geográficas, também contribuíram para que o número dos nossos associados aumentasse substancialmente e se alargasse à quase totalidade dos países onde as culturas de língua portuguesa são estudadas em universidades. O sucesso obtido pelas nossas representantes no Brasil – a Vice-Presidente da Comissão Executiva, Professora Cleonice Berardinelli, e a Professora Regina Zilberman – merece, no entanto, ser especialmente assinalado, como a vasta participação brasileira neste congresso aliás atesta e era tão necessário que acontecesse.

Até 1993, as actividades da Associação tinham-se virtualmente limitado à realização de congressos trienais e à publicação das respectivas actas. O que é fundamental, mas não é suficiente. Assim, ao mesmo tempo que procurámos consolidar e desenvolver as políticas anteriores da Associação, considerámos desejável expandir o seu campo de actividades, em articulação com outras instituições, através de acções selectivas em zonas prioritárias para

o desenvolvimento do lusitanismo internacional. Foi dentro desse espírito que, tendo em mente a importância económica, política e cultural dos Estados Unidos da América e a circunstância de os estudos lusófonos nesse país ainda não terem atingido o seu justo potencial, em 1994 tomámos a iniciativa de realizar em Washington um encontro de professores da língua, literatura e história de Portugal, do Brasil e da África lusófona nas universidades americanas. Realizado com a imprescindível colaboração do núcleo de estudos luso-brasileiros da Universidade de Georgetown e dos serviços culturais da Embaixada de Portugal, a principal força motriz desse encontro foi o nosso Secretário-Geral/Tesoureiro, Professor Carlos Ascenso André, que também pôde contar com a eficiente colaboração local na nossa representante dos Estados Unidos, Professora Ana Paula Ferreira. Tendo conseguido assegurar a participação e o apoio das principais individualidades responsáveis pela política cultural portuguesa no estrangeiro, bem como a presença activa de representantes da Embaixada do Brasil e de funcionários superiores de agências culturais americanas, criámos assim uma plataforma, simultaneamente neutra e empenhada, que permitiu aos nossos colegas dos Estados Unidos discutirem entre si problemas concretos e soluções possíveis: articulações docentes, acções comuns, relações com disciplinas afins, política coordenada de publicações, recrutamento de estudantes dentro e fora das comunidades lusófonas, apoios necessários, em suma, todos os factores sobre os quais acções futuras deveriam ser baseadas e que ficaram devidamente registados no relatório que a Associação elaborou e facultou às entidades patrocinadoras e aos participantes.

Outra iniciativa, em boa hora originada pelo Professor Carlos Reis como simultaneamente Pró-Reitor em Portugal da Universidade Aberta e membro da Comissão Executiva da Associação, foi a assinatura de um protocolo entre as duas instituições. Em conversações subsequentes, previu-se a possibilidade de colaboração em acções docentes que, prioritariamente, incidiriam nos países africanos de expressão portuguesa, sem prejuízo da utilidade que também pudessem vir a ter para os leitorados de português noutros países. A importância potencial desta iniciativa é evidente, mas a sua implementação dependerá da Universidade Aberta e da próxima Comissão Executiva da Associação.

Como também dependerá da próxima Comissão Executiva dar continuidade a um projecto já em curso e implementar outro, para o qual já iniciámos negociações preliminares. O primeiro, será redimencionar a base de dados já existente num vasto volume bibliográfico, periodicamente actualizado, e porventura não restrito aos membros da Associação. O outro seria a criação de uma revista da Associação que, quero crer, constituiria um instrumento fundamental para a expansão e crescente prestígio do lusitanismo internacional.

Em termos mais imediatos, no entanto, também já neste Congresso decidimos fazer algumas inovações em relação aos anteriores, entre os quais a inclusão no programa de um painel com a participação de escritores do Brasil, de Moçambique e de Portugal: Moacyr Scliar, José Craveirinha e José Cardoso Pires. A criatividade cultural – com todos os problemas relacionados ao seu exercício, divulgação e recepção – é afinal a principal razão de ser de associações como a nossa e de congressos como este. Contámos também, até à

última hora, com a participação do romancista angolano Pepetela. Mas a intrincada burocracia britânica para a concessão do necessário visto de entrada resultou em que Oxford, e todos nós aqui presentes, não pudéssemos beneficiar da sua participação.

Como já sugeri, foram muitas as instituições públicas e privadas que, durante a vigência da actual Direcção, houveram por bem viabilizar as nossas actividades, e a todas elas é devido o nosso grato reconhecimento. Mas há duas sem as quais nada teria sido possível – o Instituto Camões e a Fundação Calouste Gulbenkian – e outra cujo apoio também foi determinante para a realização dos nossos projectos mais ambiciosos, a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Ou seja – porque as instituições são as pessoas que as fazem – o anterior e o actual Presidente do Instituto Camões, Professor Luís Adão da Fonseca e Professor João Paulo Monteiro; o Administrador do Serviço Internacional da Fundação Calouste Gulbenkian, Dr. José Blanco; e o Director dos Serviços Culturais da Fundação Luso-Americana, Engenheiro Luís dos Santos Ferro. O Professor João Paulo Monteiro está actualmente em missão de trabalho no Brasil e por isso não pôde vir a Oxford. Mas o Senhor Secretário de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Cooperação de Portugal, cujas responsibilidades governamentais incluem a tutela do Instituto Camões, fez-se aqui representar pelo Senhor Vice-Presidente do Instituto, Dr. Henriques da Silva. Assim, se ficamos duplamente honrados com a presença do Dr. José Blanco neste Congresso como representante do Senhor Presidente da República de Portugal e a título próprio, também o Dr. Henriques da Silva é duplamente benvindo, pelas funções que exerce e pela representação de que veio incumbido.

As outras instituições que, nos últimos três anos, de diversos modos contribuíram para as nossas actividades, incluindo este Congresso, são os seguintes: a Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses; a Fundação Oriente; o Serviço de Educação da Fundação Calouste Gulbenkian; a Fundação Engenheiro António de Almeida; o Banco Nacional Ultramarino; o Banco Espírito Santo em Londres; a Fundação Anglo-Portuguesa 'Portugal 600'; a Embaixada de Portugal em Londres; e a Embaixada do Brasil em Londres. Mas também não deve ser esquecido que o Governo do Brasil contribuiu através de numerosos subsídios de viagem para que a participação de colegas brasileiros neste Congresso fosse a maior até hoje registada na história da Associação, facto que me é particularmente grato assinalar na presença do Senhor Embaixador do Brasil no Reino Unido, Dr. Rubens António Barbosa, a quem igualmente agradeço o interesse pessoal que manifestou nos nossos trabalhos.

A crucial importância da participação activa do Brasil na afirmação internacional das culturas lusófonas ficou aliás simbolizada no facto de o Presidente da Academia Brasileira de Letras, Professor António Houaiss, ter desde logo aceite o nosso convite para vir falar na primeira sessão plenária deste Congresso, onde abordaria a problemática da lusofonia que é tão central às nossas preocupações. Teria partilhado a plataforma com Eduardo Lourenço, o mestre português da lusitanidade e até hoje o único ensaísta a quem foi atribuído o supremo galardão que visa a consagrar a criatividade intelectual em todos os países de língua portuguesa, o Prémio Camões. Um gravíssimo acidente, ocorrido há três semanas, impossibilitou o Professor António Houaiss de viajar. Mas quis ainda assim significar o seu desejo de ter estado connosco através da mensagem que nessa sessão nos

será transmitida pela *doyenne* dos estudos lusófonos no Brasil – a nossa querida e ilustre Vice-Presidente, Professora Cleonice Berardinelli – que também levará ao Professor António Houaiss as nossas gratas saudações e os votos de uma completa e rápida recuperação.

Falta-me ainda prestar a devida homenagem aos colegas com quem tive o privilégio de trabalhar no último triénio, pelo muito que contribuíram para consolidar o presente e preparar o futuro. E também – porque o futuro é feito de passados – registar que a necessária continuidade nos trabalhos da Associação Internacional de Lusitanistas tem sido assegurada, desde a sua fundação, pelo nosso actual Secretário Geral e Tesoureiro, Professor Carlos Ascenso André, cuja eficiência, dedicação e integridade quero aqui louvar publicamente.

E termino assinalando que a realização deste Congresso coincide com dois acontecimentos da maior importância para os estudos lusófonos neste país e, portanto, também para todo o lusitanismo internacional. Um deles foi a criação da Cátedra Charles Boxer de História na minha própria universidade – no Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros do *King's College* – onde passará a existir de par com a Cátedra Camões, que actualmente ocupo, e de que o Professor Boxer foi o mais distinto titular. Ao dar-se o nome de Charles Boxer à nova cátedra pretendeu-se não só perpetuar a sua associação com o *King's College* mas também celebrar o ecuménico lusitanismo do insigne historiador inglês, cuja vasta obra abarcou Portugal, o Brasil, a África e a Ásia. O outro e certamente não menos importante acontecimento foi a criação da Cátedra D. João II de Estudos Portugueses nesta mesma universidade onde nos encontramos. O 5º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas adquiriu, assim, uma adicional dimensão celebratória, que é ainda mais significativa pelo facto de o primeiro titular da Cátedra D. João II ser o coordenador deste congresso e nosso generoso anfitrião, Professor Tom Earle. Estou certo de que falo em nome de todos os presentes ao apresentar-lhe as mais vivas felicitações que ele, a Universidade de Oxford, e o lusitanismo internacional tanto merecem.

ALOCUÇÃO EM MEMÓRIA DO PROFESSOR R. A. LAWTON

CHRISTINE SAUVAGE-LAWTON

Mesdames et Messieurs,

Après la mort de mon père, il était prévu que ce soit ma mère qui soit là à ma place, parcequ'elle fuit partie prenante de toutes ses entreprises. Son bon sens, ses conseils avisés et surtout son amour infaillible furent pour mon père la source inépuisable de son énérgie.

Maintenant qu'elle est décédée à son tour, c'est en son nom que je m'exprimerait ici.

En ce jour de clôtre du 5e congrès de l'Association Internationale des Lusitanistes, j'aimerais dire quelques mots sur son fondateur, ce que cette Association représentait pour lui et plus particulièrement ce que ce lieu, Oxford, avait de spécial.

Élevé à Kingston, à la Jamaïque, par une famille modeste d'origine anglaise, Aaron August LAWTON obtient une bourse dans un collège. Là il y fait une excellente scolarité classique. Il termine ses études à 16 ans, et consacre ses premières paies à des leçons particulières de chimie, physique, d'allemand, tout en continuant l'espagnol ou le français. Il rêve de faire des études. La Jamaïque ne possède pas d'université.

Étant citoyen américain, il s'engage dans l'armée en 1943. Après 2 ans de campagnes diverses, il arrive à Paris en 1945.

Son premier geste est de s'inscrire à la Sorbonne et d'y apprendre le français.

La guerre finie, et saisissant l'occasion de poursuivre des études supérieures en Europe, il demande à y être démobilisé.

Sa formation et sa culture initiale le conduisent tout naturellement à faire le voyage en Angleterre pour s'incrire à Oxford.

Malheureusement pour lui, beaucoup de jeunes anglais également démobilisés ont la priorité sur un CI américain et il doit retourner à Paris, où il vient de faire une année d'étude. Il décide d'étudier les langues romanes, l'italien, le catalan et l'espagnol qu'il connaît déjà bien. Enfin le portugais, dont il est un des premiers étudiants en France.

Ayant fait son diplôme sur le "pronom atone en ancien portugais", il part pour l'Allemagne pour le transformer en une thèse d'Université.

C'est à Tübingen, ville universitaire de Souabie, que son destin change de cours. C'est là qu'il rencontre sa future épouse, mais surtout ses premières difficultés. Son professeur, pro-nazi notoire ne pouvant accepter un élève américain, lui demande de refaire sa thèse après deux ans de travail.

Se retrouvant alors sans situation au moment de ses fiançailles, il décide de passer l'agrégation d'anglais en France, et donc de devenir français afin de pouvoir se marier et retrouver un avenir universitaire.

Recu au CAPES en 1955 et à l'agrégation en 1956, il est nommé au Lycée de Poitiers. C'est alors qu'il rencontre le Professeur Cantel, qui, apprenant qu'il avait fait du portugais, lui propose de devenir son assistant en 1958.

Il rencontre donc une carrière dans le domaine de la langue portugaise après un détour par l'anglais.

Devenu Docteur, en juin 1967, après sa thèse sur GARRETT, intitulée "L'intime contrainte", il est actif dans la vie universitaire des années 60 à la fin des annés 80. Il fonde notamment avec le centre latino-américain, dont il est le directeur, la revue "SILLAGE".

Après la révolution des oeillets, il fonde la "Société Française des Lusitanistes" afin de promouvoir les contacts entre chercheurs. Pour des raisons diverses, cette société périclite, alors il va aller plus loin en fondant une ASSOCIATION INTERNATIONALE de professeurs de portugais.

Les annés 1980 vont être difficiles, il semblerait que les français et les portugais ne veulent pas de cette association. Il cherche à rencontrer des responsables, il n'y a que les futures membres que cela intéresse.

Voyant leur nombre s'accroître, il organise alors le premier congrès à l'Université de Poitiers en 1984.

À partir de là, son désir de voir les choses se mettre en place fut exaucé: congrès de Leeds, congrès de Coimbra où il désire que les portugais se sentent concernés, et le congrès de Hambourg où les proportions devenaient si importantes que la Société risquait des dérives.

Son travail n'est jamais fini, qu'il s'agisse de littérature, d'études critiques ou d'études linguistiques, il était en perpétuelle recherche. Après avoir rassemblé des milliers de locutions franco-portugaises, avoir étudié la linguistique, la stylistique et autres grammaires, il venait de terminer un ouvrage, "Les mots diversement rangés, essai de grammaire systématique". Malheureusement, malgré nos efforts et nos démarches, nous n'avons pas pu trouver d'éditeur, ni en France, ni au Portugal.

Cependant nous ne désespérons pas de trouver le moyen de publier ce qui fut le travail de toute sa vie et peut être que ma venue ici parmi vous ouvrira des possibilités non exploitées jusqu'à présent.

Mon père se réjouissait à l'idée que, cette année, le congrès ait lieu à Oxford, université prestigieuse. Pour lui, c'est un retour aux sources de sa culture originale britannique, et l'aboutissement de son oeuvre, en tant que chercheur d'une part, et d'autre part en tant que fédérateur.

Car toute sa vie il est allé aux devant des idées et des hommes cherchant à les rassembler quelle que soit la diversité de leurs origines ou de leurs opinions. C'était avant tout un grand humaniste.

Mais ce qu'il faut garder à l'esprit c'est surtout l'image d'un honnête homme, simple, droit, juste, fidèle à ses convictions et ses amitiés, indépendant et courageux. Il faut

se souvenir d'un homme profondément gentil, généreux, ouvert, acceuillant et bienveillant. Il était de nature spontanée et confiante en la bonne nature de l'homme.

Je suis devant vous aujourd'hui pour lui faire honneur et pour rappeler combien cette association lui avait donné de peine mais aussi et surtout de satisfaction.

Au delà des difficultés, le fruit de sa volonté, de son travail acharné, cette association, dont vous faites partie, continue de vivre et de se développer et nous lui souhaitons bonne chance.

COMUNICAÇÕES

1. Linguística

2. Literaturas

3. Cultura e História

MALEITAS E OUTROS ACHAQUES: TABU E EUFEMISMO NA NOMENCLATURA DAS DOENÇAS

M. CELESTE AUGUSTO

1. INTRODUÇÃO

Em torno do indivíduo, ser eminentemente social e religioso[1], e sem que ele se dê conta, existem forças e influências que se realizam em normas de conduta.

Estas normas de conduta, desenvolvidas na e pela sociedade, são veiculadas ou por leis escritas ou por séries de preceitos não escritos, onde se incluem, entre outros, os costumes e os tabus. As listas do que se pode e do que não se pode modelam e condicionam o indivíduo. Mas são principalmente as últimas, isto é, os tabus que sobre ele exercem determinadas pressões, mais precisamente sobre as suas acções, os seus pensamentos e os seus sentimentos, sobretudo os de medo, de pudor, de decoro e, por vezes, de piedade.

Esta comunicação tem como objecto de trabalho a nomenclatura eufemística de algumas doenças, decorrente da acção de certos tabus. Nela procurar-se-á atingir, através da análise de um conjunto de perturbações físicas e psíquicas e das designações de carácter eufemístico atribuídas, dois objectivos:

1. mostrar que essas denominações dependem dos referentes e do tipo de interdição que sobre eles recai
2. demonstrar que, devido ao carácter de sobremaneira social do eufemismo e ao seu relativismo, é necessário uma classificação aberta, quanto aos factores de interdição presentes na sua génese, isto é, que um mesmo eufemismo pode inserir-se simultaneamente, por exemplo, na esfera da interdição social e na da interdição mágico-religiosa.

Ao contrário do que fizeram os dois principais autores que, até à data, se ocuparam deste assunto em português, J. S. Correia em 1927 e H. Kroll em 1984, não focaremos os disfemismos que possam surgir em paralelo; por um lado, devido aos limites deste trabalho, por outro lado, porque o nosso objectivo primordial é focar o eufemismo, enquanto processo linguístico decorrente de uma força tabu, e os mecanismos de que se serve. Isto muito embora se concorde com H. Kroll, quando este afirma que o que hoje é eufemismo poderá ser amanhã um disfemismo, como aconteceu com a palavra *acidente*, que, significando no início, à semelhança do original latino, apenas acontecimento, adquiriu posteriormente a significação de acontecimento negativo.

---

[1] Empregamos religioso não no sentido de praticante de um credo, mas de espiritual.

Quanto à metodologia levada a cabo na análise, seguiremos a perspectiva onomasiológica, ou seja, partindo da doença X e das respectivas denominações de carácter eufemístico (ponto 3), procura-se pôr em evidência o tipo de interdição de base, e de realização eufemística, assim como o mecanismo linguístico seguido para a concretização desta última. Teoricamente situar-nos-emos na linha de E. Montero (1981) e do já clássico M. Guérios (1956).

2. CONSIDERAÇÕES GERAIS

Seguem-se algumas reflexões sobre o tabu em geral e o tabu linguístico, sobre o eufemismo e sobre a doença, que consideramos necessárias para a análise apresentada no ponto 4.

2.1. Sobre o tabu e o tabu linguístico

É falso pensar-se que os tabus são coisas antigas, que já não se usam e que ninguém segue, porquanto eles renovam-se e originam-se de acordo com as situações. Pois não há aqueles que ainda tocam na madeira para afastar a infelicidade, evitam passar debaixo de uma escada ou não querem ter nada com o número 13? Assim, por exemplo e para não se fugir do campo semântico de que nos ocupamos, os tabus referentes à peste ou à lepra deram lugar a tabus sobre o cancro ou a sida, como adiante se verá.

Não se pretendendo entrar a fundo nas concepções freudianas de tabu, diremos apenas que na sua origem está sempre um conflito. Conflito este que nasce do facto de se admitir que pessoas e/ou objectos, que pertencem, como diz M.Eliade (*Histoire des Réligions*, 28), "*à un autre régime ontologique*", estão envolvidos por forças desconhecidas, cuja acção é preciso impedir. Deste modo surge a interdição, naturalmente acompanhada pelas lutas psicológicas referidas por Freud, que se vai concretizar num "não fazer" ou "não dizer", sendo este último aspecto o que nos interessa, pois é ele que caracteriza o tabu linguístico.

O tabu linguístico não passa de uma variedade de tabu, que se baseia no valor atribuído à palavra, mais precisamente ao poder actualizador da palavra[2]. Como diz M. Guérios (1956: 13) "se uma pessoa, coisa ou acto é interdito, o nome ou a palavra, que se lhes refere, é-o igualmente". Todo este poder da palavra se encontra extremamente bem sintetizado na expressão dos romanos "*Nomen Omen*".

É a crença nessa capacidade da palavra em desencadear o caos, a desordem e atrair forças negativas que gera o conflito acompanhado por uma galáxia de sentimentos que, indo do tumor à piedade e incluindo as esferas do pudor, da decência e da delicadeza, vão coagir o indivíduo. Todo este processo conduz, num estádio posterior, à interdição verbal que tem no eufemismo um dos seus substitutos.[3]

---

[2] Um exemplo do poder da palavra, dentro do campo semântico em análise, é o emprego de ensalmos e orações na cura e/ou prevenção de certas doenças.

[3] A interdição verbal pode também ser levada a cabo através da mímica, da entoação ou da simples supressão da palavra proibida.

Montero (1981: 163) considera quatro tipos de interdição: mágico-religiosa, sexual, escatológica e social, uma divisão que seguiremos *grosso modo* e que, como veremos mais adiante, não deverá ser considerada estanque.

2.2. Sobre o eufemismo

O eufemismo como fenómeno linguístico é, segundo J.Orr[4], dos que melhor ilustram o carácter social da língua, isto porque uma parte da sua motivação se encontra na pressão que a sociedade exerce sobre o indivíduo e seu comportamento. Uma outra parte da motivação, dos eufemismos de base linguística, baseia-se no poder atribuído à palavra, que faz com que certas designações passem a ser consideradas interditas.

As forças invocadas pela pronúncia dessas palavras levam ao desencadear da desgraça e, consequentemente, a instaurar o desequilíbrio que se deve impedir. Os próprios clínicos, embora usem entre si uma gíria profissional em que abunda o disfemismo, talvez como uma espécie de protecção pessoal, quando se dirigem ao doente, empregam um certo tipo de eufemismo como paliativo. Assim, é frequente dizerem que o doente tem uma virose ou então, evitando entrar em pormenores, empregarem uma sigla (um processo muito abundante em qualquer campo nos últimos anos) como CMV ou EBV (*Cytomegalo Virus* e *Epstein-Barr Virus*).

Presentemente cremos que o que está em causa já não é tanto o temor da palavra, mas as associações e conotações que ela pode arrastar consigo. Neste sentido e seguindo Montero (1981: 21), dir-se-á que as causas do eufemismo se inserem a um nível interno ou psíquico e a um nível externo ou social; nas primeiras inclui-se o medo e nas segundas o pudor, o decoro, a delicadeza e até a piedade.

Quanto às definições de eufemismo, estas abundam e variam de acordo com as posições teóricas dos seus autores Por nos parecer mais útil, preferimos dar-lhe uma definição abrangente mas também precisa. Assim, para nós o eufemismo linguístico é a realização linguística consciente de um processo psíquico-associativo que altera ou substitui uma interdição de qualquer tipo.[5]

De um modo geral, quando se fala de eufemismo há apenas referência ao papel do falante, isto é, do emissor, na criação eufemística. No entanto, na génese das criações eufemísticas, que se inserem no campo do decoro, pudor e polidez, a função do interlocutor e o facto de ser um ou vários têm, a nosso ver, uma influência bastante significativa. Se o interlocutor for um só, a distância emissor/receptor é menor, o falante comunica com este último mais abertamente e, assim, cremos que o uso de eufemismo é muito mais reduzido e o eufemismo é mais atenuado. Pelo contrário, se se tratar de vários interlocutores, o acto ilocutório toma um carácter informativo, o conteúdo da comunicação passa a ter o sentido de informação, a distância emissor/receptor aumenta e a diligência na formação de "disfarces linguísticos" alarga-se conscientemente.

---

[4] J. ORR (1953: 167).

[5] A ideia de o processo de criação eufemística envolver uma acção consciente retirámo-la de C. BRUNNEAU (1952: 22).

O relativismo da criação eufemística é igualmente um aspecto importante. Devido ao seu carácter extremamente social, como acima afirmámos, o eufemismo é muito instável e, assim sendo, varia de lugar para lugar, de época para época, consoante a camada social e o nível etário, o que torna a sua análise quanto a todos estes parâmetros quase impossível[6]. Se se fizesse uma divisão dos eufemismos por classes sociais dir-se-ia que, de um modo geral, os eufemismos de delicadeza, polidez e decoro se encontram entre as classes mais altas e nas populações urbanas, enquanto os eufemismos originados por interdições mágico-religiosas e escatológicas estão radicados nas camadas mais baixas e residentes fora das cidades. Contudo, estas divisões não devem ser tidas como estanques de modo algum e é, de certo modo, até natural que as camadas mais cultas[7], uma vez que possuem um maior domínio da língua, se sirvam dela e dos seus artifícios com maior facilidade e mais frequentemente.

Ao considerar-se quatro tipos de interdição: mágico-religiosa, escatológica, sexual e social, tem-se obviamente também quatro tipos de eufemismo, no que concerne à motivação que presidiu à sua génese. Porém, tendo em conta o relativismo das criações eufemísticas quando aplicadas às doenças, verifica-se a inserção de certas doenças em mais de um tipo de interdição, o que nos leva a propor uma classificação pluralista, no que se refere ao tipo de interdição. Deste modo, as doenças nervosas e contagiosas, como por exemplo a epilepsia e a tuberculose, irão enquadrar-se simultaneamente na interdição mágico-religiosa e na interdição social.

Relativamente ao tipo de eufemismos e aos mecanismos envolvidos na sua criação adaptámos a classificação tripartida de Montero (1981: 45), simplificando-a do seguinte modo:

1. Eufemismos paralinguísticos (mímica, entoação)
2. Eufemismos formais

- fonéticos
- morfológicos (diminutivo)
- sintácticos

3. Eufemismos semânticos

- metonímia
- metáfora
- antífrase
- lítotes
- perífrase

Como neste trabalho apenas focamos os eufemismos linguísticos, o primeiro grupo fica obviamente excluído.

---

[6] É certamente por o eufemismo ser um processo psíquico-associativo dotado de grande relativismo que CASA GÓMEZ (1986), defende a possibilidade de ele ser sistematizável, mas não estruturável.

[7] É nas camadas mais cultas que se encontra o uso de empréstimos estrangeiros funcionando como eufemismo para interdições de tipo escatológico.

O terceiro grupo é, como se verá, o mais frequente e o mais largamente ilustrado. Quanto aos eufemismos formais apenas se conseguiu exemplificar a categoria morfológica e, dentro desta, o uso do diminutivo.

Sintetizando, o eufemismo é um processo linguístico de tipo psíquico-associativo que actua no espírito do falante e do seu interlocutor como um artifício. Tem a sua origem na interdição ou proibição de certas denominações o que leva o falante a alterar ou a substituir estas últimas; quer a interdição quer a proibição são operações invariavelmente conscientes, pois ao lado da denominação eufemística o falante conhece igualmente a outra, a considerada tabu.

2.3. Sobre a denominação da doença

Começo por lembrar dois ditados: "Deus que o marcou algum defeito lhe encontrou", "Mal por mal antes a cadeia que o hospital"[8]. O primeiro julgo ser conhecido por quase todo o país, o segundo recolhi-o de uma fonte sobre a região de Trás-os-Montes, porém, uma informante da zona de Lisboa também o conhecia.

Enquanto o primeiro se refere directamente à concepção de que a doença e/ou defeito são dados por uma força superior e como consequência de uma conduta negativa do indivíduo ou alguma falha nela, o segundo remete para o medo e alteração que a doença provoca. Se o estar preso significa sobretudo sofrimento moral e uma ruptura do indivíduo com a sociedade, o estado de doente também isola do contacto com a sociedade, por vergonha própria ou porque os outros temem a sua aproximação ou o que ela pode acarretar consigo e, além disso, traz ainda o sofrimento físico.

Assim e sem que o indivíduo possa fazer algo, a doença instaura o caos a dois níveis: a nível individual, uma vez que o equilíbrio físico e/ou mental é perturbado, e a nível social, por interferir na relação entre o indivíduo e os seus pares. Ora bem, foi esta falta de controle sobre a doença e as suas causas que levou o homem a:

1. atribuir-lhe uma causa mágico-religiosa, isto é, à sua origem preside uma força do bem ou do mal; força essa que, por vezes, está personificada na própria doença;
2. considerá-la um castigo para o qual ele próprio contribuiu[9];
3. procurar combatê-la com armas mágico-religiosas, já que estas estão na sua origem;
4. evitar usar o seu verdadeiro nome, temendo com isso desenvolver o mal.

A falta de controle referida e os conflitos mencionados por Freud contribuíram para uma tabuização da doença. As doenças, inserindo-se dentro da interdição mágico-religiosa, causam, como tema tabu que são, sentimentos sobretudo de medo e de pudor. A ideia de perigo que as envolve transforma-as numa ameaça, que o indivíduo procura afastar de si,

---

[8] ALVES (1981: 457).

[9] Veja-se os exemplos tirados da Bíblia: Deuteronómio, IV: 9 e S. João, IX: 1-2 e V: 14.

evitando-lhes o verdadeiro nome e, consequentemente, referenciando-as através de eufemismos.

Este recurso linguístico vai desviar a carga emocional e impedir o desencadear e rebentar de conflitos que a designação da doença veicula. Assim, a criação eufemística funciona como um agente de defesa do indivíduo para com ele próprio e os seus medos e para com a sociedade, devido ao seu pudor e ao medo de ser estigmatizado e, por fim, rejeitado.

Através de uma criação eufemística, o falante esquiva-se às associações negativas, para si ou para o seu interlocutor, que as interdições, quando não efectivadas, possam suscitar. Porém, apesar da atenuação ou disfarce eufemísticos, a comunicação far-se-á e a mensagem passará do locutor para o interlocutor, pois haverá sempre uma relação de conteúdo com a forma que se pretende evitar.

Há duas estratégias usadas pelo eufemismo na denominação das doenças que não podemos deixar de mencionar e que são: o uso de uma palavra de sentido geral, vago ou indeterminado, como *coisa* e *mal*, e o princípio da "*captatio benevolentiae*"[10]. O emprego de palavras como *coisa* e *mal*, para além de desviar do nome da doença dá informação velada, não entrando em detalhes indesejados. Quanto ao princípio da "*captatio benevolentiae*", embora presentemente ele não esteja conscientemente activo, muitos eufemismos foram criados para o atingir. Consiste esta estratégia em procurar ganhar as boas graças ou favores de algo que se teme, através da adulação ou do elogio. Assim, surgiram nomes de parentesco e de lisonja quer para animais temíveis - como o português *compadre lobo* e o francês *"compère quette grise"*, para o lobo; o fr. *"mère oie"* para o ganso; o port. *norinha* ou *doninha* e o espanhol *"comadreja"* para a mustela - quer para doenças como o fr. *"compère loriot"* para o terçol, *"la charmante"* para um certo mal epidémico e o fr. *"le beau mal"*, o italiano *"mal benedetto"* e o port. *mal santo/sagrado/divino* para a epilepsia.

No quadro de designações que a seguir se apresenta vê-se como o uso das palavras *coisa* e *mal* continua muito produtivo, enquanto o princípio da "*captatio benevolentiae*" se verifica apenas em algumas designações da epilepsia e, com certas reticências, como se verá no processo de análise, na designação *benta*, dada ao furúnculo.

---

[10] Cf. W. HAVERS (1946: 145-50) e M. GUÉRIOS (1956: 21, 24).

3. QUADRO DE DESIGNAÇÕES

1º GRUPO: ESTAR DOENTE; DOENÇA

REFERENTE	DESIGNAÇÃO
- estar doente	não andar bem; andar pouco bem; não se sentir bem; andar mal
- estar mal	estar malzinho
- adoentado	amorrinhado
- adoecer	cair à cama
- doença (pequena)	achaque; maleca; maleita
- epidemia	andaço
=outras línguas	
inglês	
- *"being ill"*	*"being unwell"*

2º GRUPO: DOENÇAS E DEFEITOS FÍSICOS

REFERENTE	DESIGNAÇÃO
2.1 tuberculose	mal do peito; doença do peito; fraqueza pulmonar; estar doente dos pulmões; ter queixa do peito
=outras línguas	
francês	*"être poitrinaire"*
2.2 doenças venéreas em geral	doenças secretas/vergonhosas/feias/da vida/de homens/de mulheres; males de mulheres
	moléstia feia
-feridas venéreas	cavalo mole; cavalo duro; mula; esponjas; orvalhico
- sífilis	mal americano/canadiano/escocês/francês/gálico/napolitano/turco/da Baía de S. Paulo mal ruim
-sifilítico	avariado
= outras línguas	
francês	*"avoir du mal"*; *"maladie secrète"*; *"prendre de l'iodure de potassium"*; *"passer par la casserole"* *"avarié"*

inglês	*"merry disease"*
- venereal disease	*"V.D."*
2.3 síndrome de imunodeficiência adquirida	a grande peste do século
	SIDA (?)
=outras línguas	
inglês	*"AIDS"* (?)
- person living with aids	*"PLWA"*
-o doente pertence ao clube dos homossexuais, hemofílicos, haitianos ou consumidores de heroína	*"The 4 H Club"*
2.4 cancro	tumor; nascida; doença incurável;
	mal ruim; coisa ruim; coisa má
	a tal doença; aquela doença; aquela doença reles; aquele mal bicho
=outras línguas	
francês	*"le mauvais mal"*; *"le méchant mal"*
inglês	*"tumor"*; *"growth"*
	"a long/prolonged illness"
	"the big C."; *"Ca"*
holandês	*"Ka"*
2.5 tumor da pele	
-furúnculo	benta
2.6 defeitos físicos	
- aleijado	aleijadinho; deficiente; diminuído físico;
- cego, coxo, marreco	ceguinho; coxinho; marrequinho
- membro paralisado	esquecido

3° GRUPO: DOENÇAS NERVOSAS E DOENÇAS E DEFEITOS MENTAIS

REFERENTE	DESIGNAÇÃO
3.1 epilepsia	grande mal; mal; males;
	mal santo; mal caduco; mal d'avé maria
-ataque epiléptico	acidente, fanico (?); estupor
=outras línguas francês	*"le beau mal"; "le bon mal"; "haut mal"; "gros mal"*
galego	*"o mal"; "esprito"*
inglês	*"falling sickness"* *"sacred disease"*
3.2 defeitos mentais	
- tolo; maluco	tolinho; maluquinho
- com deficiência mental	pobre de espírito; fraco de juízo; não estar bom da cabeça; não dizer coisa com coisa; estar a variar; perder o juízo; ter pouco tino; estar desequilibrado; não ser normal; atrasado metal; demente
	ir para: Rilhafoles/o Júlio de Matos/o Conde de Ferreira
	não trabalha com o baralho todo; tem um parafuso a menos; não tem os 5 alqueires bem medidos
=outras línguas inglês	*"not playing with a full deck"; "having a screw loose"*

4. ANÁLISE E DISCUSSÃO

Partindo do geral para o particular e a fim de facilitar o processo de abordagem dividiu-se o objecto em análise em três grandes grupos, estando o segundo e terceiro ainda subdivididos de acordo com o tipo de referente. No primeiro, inserem-se a doença em geral, o estar doente e as pequenas indisposições. Do segundo, fazem parte as doenças e os defeitos físicos e do terceiro as doenças nervosas e as doenças e defeitos mentais. A título comparativo incluiram-se alguns exemplos de outras línguas a seguir às designações portuguesas.

Durante o processo de análise iremos procurar focar os seguintes aspectos: o tipo de interdição (ou de interdições)[11] que presidiu à criação do eufemismo, o sentimento evocado, o tipo de eufemismo resultante e por fim o mecanismo linguístico a que se recorreu para a sua realização.

4.1 1º Grupo: estar doente; doença

As designações eufemísticas deste grupo remetem-nos para os dois tipos de interdição mais comuns: a interdição mágico-religiosa e a social, estando por conseguinte em jogo os sentimentos de medo e de pudor. As palavras doença e doente são evitadas e substituídas quase sempre através de eufemismos de tipo semântico como *não andar bem, andar mal, cair à cama* ou *achaque*. O recurso ao eufemismo formal ocorre apenas em *estar malzinho, maleca* e *amorrinhado;* nos dois primeiros o mecanismo linguístico será o uso do diminutivo e em *amorrinhado* ocorre uma forma verbal. Quanto a *estar malzinho*, o uso do diminutivo parece-nos ter também um valor de intensidade, como é frequente em português. Relativamente aos mecanismos linguísticos, a variedade é maior e assim teremos uma litotes em *não andar bem, andar pouco bem* ou *não se sentir bem,* de resto como em inglês, uma metonímia em *cair à cama,* uma metáfora em *andaço* e uma extensão semântica em *maleita*, pois como se sabe maleitas designou primeiramente sezões ou febres palustres. O lexema *achaque,* que tem origem no árabe *as-saka,* veicula o sentido de doença sem gravidade, mas mal definida; o conceito de imprecisão já fazia parte da significação do étimo original

4.2 2º Grupo: doenças e defeitos físicos

Antes de se passar a uma análise detalhada, gostaríamos de fazer algumas observações quanto às doenças cardíacas. Embora as doenças cardíacas causem tantas ou mais mortes que o cancro, parece não haver necessidade de se recorrer à criação eufemística na sua designação. Este aspecto, segundo cremos, depende sobretudo das características particulares desta doença, pois como diz S. Sontag: "*A heart attack is an event but it does not give someone a new identity, turning the patient into one of "them*"[12]. Além disso, os traços deixados no corpo de um leproso, de um sifilítico ou de um doente com SIDA são sinais orgânicos de uma decomposição progressiva, que o cardíaco não sofre nem revela.

TUBERCULOSE

Neste subgrupo verifica-se que, embora o maior número de vítimas tivesse ocorrido no século passado e princípios deste, o uso de eufemismo é ainda frequente. Devido ao

[11] Embora o processo de análise se complique, preferimos, ao contrário do que fez Montero, a inserção de uma doença em mais de uma esfera de interdição, sempre que tal se mostre necessário.

[12] S. SONTAG (1989: 38).

facto de ser uma doença contagiosa e, portanto, de se procurar evitar o contacto com os pacientes, cremos que neste caso a interdição social terá um peso igual ou maior que a interdição mágico-religiosa. Assim os sentimentos de medo e pudor estarão em igual percentagem. Além disso, o medo manifesta-se não só a um nível pessoal, o medo da morte, mas também a um nível social, pois o paciente corre o risco de ser estigmatizado e segregado pela comunidade, que teme vir a ser contagiada. O eufemismo aqui representado é do tipo semântico, sendo o mecanismo linguístico a metonímia. H. Kroll (1984) apresenta ainda a sigla TBC como eufemismo usado pelos clínicos, com o que discordamos. Quanto a nós, TBC é mais um exemplo de linguagem médica que, entretanto, passou para o domínio do público, com toda a sua significação e que, portanto, não pode ser usada eufemisticamente.

DOENÇAS VENÉREAS EM GERAL

Este subgrupo tem como objecto a doença venérea, certamente a mais estigmatizante das doenças. A existência de tantas criações eufemísticas, como se pode ver no quadro apresentado, para qualquer tipo destas doenças revela a necessidade que o falante tem de evitar o seu nome. Isto prova que, quanto mais estigmatizante maior número de designações eufemísticas se produzem.

Deste conjunto tomemos a sífilis como exemplo e façamos o seu historial em traços bem largos[13]. Por volta de 1493 a lues (outra designação para a sífilis) é reconhecida como doença, mas ser sifilítico ainda não era vergonhoso. Entre 1520 e 1530 a doença começa a ser associada com a relação sexual e é então considerada doença venérea. Os doentes temem os tratamentos, feitos à base de mercúrio e extremamente dolorosos. É opinião de alguns clínicos que o mal só se cura com uma medicação que "imponha ao corpo a sua purificação e à alma o seu castigo"[14]. Neste sentido, o doente é visto como um pecador que é preciso não só curar, mas também castigar e purificar. Quanto mais se acredita ser a depravação moral a origem da doença, maior vai sendo o mistério que a rodeia. Nenhuma comunidade parece querer aceitar ser a sua origem e daí a sua atribuição aos outros, como as designações eufemísticas do tipo *mal americano, mal francês, mal turco, etc.* ilustram. A partir do século XVI e com a ascensão da aristocracia, a doença atinge também as camadas superiores da população. Nos finais do século XVIII e sempre segundo O. Temkin (1977: 480), "*Syphilis and vice are linked together and the reward of vice is disgrace*". A partir de então, as suas vítimas estão completamente estigmatizadas e a sífilis é não só imoral mas perigosa, sendo o perigo não apenas para o indivíduo mas para toda a comunidade. A doença passa então a ser tida como ruína para a família, como inimigo público; enfim, é semelhante a um flagelo como se vê na designação inglesa "*the scourge of the world*" (O. Temkin 1977: 478).

---

[13] Para mais detalhes veja-se O. TEMKIN (1977).
[14] Op. cit., p.475.

Por conseguinte, cremos que, no caso deste tipo de doenças, a interdição mágico-religiosa, a sexual e a social actuam conjuntamente e em igual medida, evocando simultaneamente sentimentos de medo, pudor e decência ou dignidade. O tipo de eufemismo registado é o semântico e os mecanismos usados são a metáfora como nas designações do género *doenças secretas, feias e avariado,* a metonímia como em *mal canadiano, mal escocês* ou no inglês "*merry disease*"[15] e a sigla como a do inglês *"V.D."*. Relativamente às cinco designações metafóricas das feridas venéreas, embora se possam considerar eufemísticas, como H. Kroll o fez, creio que o mais correcto seria inserir as quatro primeiras num sistema de classificação zoomórfico, à maneira de Alinei[16]. A denominação metafórica *orvalhico* é também de certo modo eufemística; porém, ela deve-se principalmente à associação feita com as gotículas do fenómeno atmosférico. As designações francesas "*prendre de l'iodure de potassium*" e *"passer par la casserole"* são do tipo metonímico e ilustram o tratamento aplicado.

SÍNDROME DE IMUNODEFICIÊNCIA ADQUIRIDA

Neste subgrupo considera-se a síndrome de imunodeficiência adquirida, mais conhecida por SIDA ou AIDS. Apesar de se poder comparar com a sífilis no que se refere ao medo causado ao doente e ao preconceito, segregação e rejeição por parte da sociedade, só se lhe encontrou uma designação de tipo eufemístico. Pensamos que isto se deve ao facto de a doença ser relativamente recente e afectar sobretudo as camadas mais jovens, que, em geral, são mais relutantes na criação de eufemismos. A língua inglesa, no entanto, já dispõe de alguns como a sigla PLWA. Allan & Burridge (1991) consideram as siglas SIDA e AIDS criações eufemísticas com o que discordamos e daí as nossas interrogações. Cremos que o emprego destas duas siglas, já totalmente do conhecimento do público, é mais aterrorizador e comporta uma maior significação do que a sua denominação por extenso. O caso contrário pensamos passar-se com a sigla inglesa *"WOGS"* (*"wrath of God sindrome"*), que ilustra a associação feita com o facto de se julgar que a doença é recompensa de uma época de excessos: *"Aids is God's judgment on a society that does not live by his rules"*.[17]

Neste subgrupo verifica-se também a acção conjunta de duas interdições: a mágico-religiosa e a social, sendo difícil dizer qual delas, neste caso, é a mais forte. De igual modo será impossível dizer se o medo supera a vergonha[18] e o sofrimento causados pela segregação a que a sociedade vota as suas vítimas. A única designação portuguesa encontrada remete para o facto de a doença ser contagiosa e de se poder vir a propagar como uma epidemia.

---

[15] Saliente-se que a palavra inglesa *disease* começou por ser um eufemismo, como se verifica se atendermos à sua formação- *dis* (deixar de) + *ease* (estar bem).

[16] Veja-se entre os vários estudos de M.Alinei sobretudo o de 1984.

[17] S. SONTAG (1989: 61). Ainda segundo a mesma autora, D. Eugénio Sales Cardeal do Rio de Janeiro descreve a SIDA como "*God's punishment*" e "*the revenge of nature*", cf. S. Sontag, idem.

[18] Segundo S. Sontag o sentimento de vergonha pode ser também causado pela revelação de uma realidade que se pretende esconder de vizinhos, de colegas ou de familiares; cf. op. cit., p.25.

CANCRO

A SIDA, ainda que seja tão temida como o cancro, ainda não conseguiu eclipsar o pavor que este provoca. Apesar dos desenvolvimentos da medicina, e se bem que se possa sobreviver à doença, parece ter-se criado um universo de negatividade em volta do cancro, para o qual o doente não encontra uma razão óbvia. Além disso, o facto de irromper sem pré-sintomas e de, em pouco tempo, se poder apoderar do indivíduo continua a apavorar e a tornar impossível dizer o seu nome; pronunciar a palavra cancro -disse-me uma informante- faz desenvolver a doença. Prefere-se então o uso de palavras de sentido menos definido e mais neutro como *nascida, mal, coisa* ou o emprego de pronomes como *tal e aquela*. Ao contrário dos grupos anteriores, aqui parece-nos que a interdição mágico-religiosa é a preponderante e o medo suplanta qualquer outro sentimento que também possa ser evocado.

A designação *bicho* repousa na antiga concepção de que os tumores são bichos (caranguejo; cavalo, como no tumor venéreo, representado na 2ª alínea deste grupo) que o paciente alimentava colocando um pedaço de carne sobre a parte ferida[19].

Neste subgrupo apenas está representado o eufemismo semântico. Quanto a mecanismos linguísticos estão exemplificadas a metáfora como em *bicho, nascida*, "*growth*", a perífrase em *aquela doença reles*, "*prolonged disease*" e a abreviatura nas designações inglesa e holandesa.

TUMOR DE PELE

Neste subgrupo tem-se apenas um referente e uma designação. Como dissemos acima, *benta* poderá ser um eufemismo semântico, realizado através do princípio da *captatio benevolentiae* e fazendo uso de uma antífrase. No entanto, por se saber que S. Bento era o advogado das verrugas e afecções semelhantes, poder-se-á ver aqui uma exemplificação do processo popular de denominação caracterizado pela atribuição ao referente do nome do santo que o protege e, neste caso, *benta* será uma extensão semântica de Bento.

DEFEITOS FÍSICOS

O último subgrupo refere-se aos defeitos físicos. Temos quatro eufemismos formais realizados através das formas diminutivas (*aleijadinho, ceguinho, coxinho, marrequinho*), que se empregam sobretudo ao nível da linguagem familiar. Se na maior parte dos grupos já analisados, estão presentes o medo e a vergonha, aqui prepondera o sentimento da delicadeza, causado por uma interdição de tipo social. As designações *deficiente e diminuído físico* são criações eufemísticas de tipo semântico recentes e pertencem a um nível técnico da linguagem. *Esquecido* é uma metáfora, que remete para a falta de controle sobre os membros paralisados.

---

[19] É interessante verificar que os franceses ainda usam a expressão "*manger comme un chancre*".

4.3 3º Grupo: doenças nervosas e doenças e defeitos mentais

EPILEPSIA

As características espectaculares desta doença, que se manifestam, entre outros, na queda desamparada do doente, impressionam e atemorizam desde a antiguidade. Acreditava-se que podia ser dada por um espírito, um deus ou um santo o que ainda hoje as designações *"esprito", mal santo, "sacred disease"* ilustram, sob a forma de eufemismos. A existência de lunático para epiléptico remete para a crença de que esta doença podia também ser causada pela lua. Hoje creio que o que perdura são as designações, mas a crença de que o epiléptico estava possesso por forças demoníacas deve ter desaparecido. O mistério e o medo, que, no entanto, ainda a envolvem, levam a que nomes como *mal* e *males* nos fossem repetidos há relativamente pouco tempo. Assim, poder-se-á dizer que se está perante uma interdição mágico-religiosa e que o sentimento despertado é o medo.

O tipo de eufemismo presente é o semântico e há exemplos de metáfora em *"grande mal", "gros mal", "haut mal"* ou *"esprito"*, de metonímia em *mal caduco* e *"falling sickness"* e de *captatio benevolentiae* em *mal santo e* nas designações francesas *"beau mal"* e *"le bon mal"*. A designação *mal d'avé maria* é considerada madeirense; as várias fontes onde a encontrei não a justificam e as informantes interrogadas desconheciam-na[20]. H. Kroll apresenta para ataque epiléptico a designação *fanico*, que não consegui comprovar nas fontes ao meu alcance, conhecendo-lhe apenas a significação de desmaio.

DEFEITOS MENTAIS

O último subgrupo ocupa-se dos defeitos mentais, que, como a epilepsia, se julgava serem causados por forças demoníacas. Os graus de loucura são dificeis de definir e as causas destas perturbações continuam envoltas em mistério. Os sinais de demência levam ao afastamento dos considerados "normais" e, por conseguinte, o doente mental está desclassificado socialmente, uma vez que veicula uma desordem física. Ao receber o estatuto de tonto adquire também uma reputação negativa dentro da estrutura social, sendo rejeitado como "anormal", como perturbador, que é preciso isolar mas não ofender; assim se justificam as designações *tolinho, ter pouco tino, não estar bom da cabeça*. Porém, apesar de se procurar afastar o doente mental, pois o seu comportamento e os sinais visíveis da sua doença vão muitas vezes contra as normas morais e sociais da comunidade, isto é feito com delicadeza, a vários níveis e com várias intensidades como se vê na série de eufemismos recolhidos.

---

[20] De acordo com o Prof. B. Head, a quem agradeço a sugestão, a designação poderá relacionar-se com a forma apressada e atabalhoada com que habitualmente se diz a oração "Avé Maria", porque depois de um ataque epiléptico também a fala fica entaramelada.

Deste modo, aqui actua sobretudo a interdição social e, se nos outros grupos os sentimentos mais evocados eram o medo e a vergonha, aqui é a delicadeza que prepondera. Há apenas dois eufemismos formais, realizados através do uso do diminutivo e que são *tolinho e maluquinho*, sendo todos os outros do tipo semântico. Neste subgrupo recorre-se frequentemente à perífrase como em *não dizer coisa com coisa, ir para Rilhafoles*[21] *e não trabalhar com o baralho todo*. Os três últimos eufemismos em português são usados principalmente como um gracejo, mas não trocista, pois como se salientou, embora se considere que este tipo de doentes quebra a harmonia social desejada, há a preocupação de não os escorraçar, patente nas designações eufemísticas apresentadas.

5. CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

Das considerações e da análise feitas acima poderemos concluir que:

1. A um tabu linguístico corresponde invariavelmente um ou vários eufemismos.
2. O tabu linguístico e os seus consequentes eufemismos, ainda que sejam universais, não são constantes nem coincidentes. O que foi ontem tabu e eufemismo pode não o ser hoje, e os de hoje talvez deixem de o ser amanhã, pois como se salientou o binómio tabu-eufemismo é decorrente de uma situação psíquica ou social.
3. O eufemismo minimiza a situação criada pelo tabu ou então evita totalmente uma confrontação com o tópico tabu.
4. O eufemismo sendo eminentemente social é também muito relativo.

Como acabámos de observar o eufemismo como processo linguístico de tipo psíquico-associativo continua actual no campo da nomenclatura das doenças e a vários níveis. Hoje já não há lepra ou peste, pelo menos nesta parte da Europa, mas o cancro perdura, fazendo as suas vítimas, a SIDA apareceu e continua envolta em mistério, sendo fortemente estigmatizante, e os progressos da medicina e o conhecimento que o falante tem deles aumentam cada vez mais. No entanto, as coacções psicológicas e sociais não deixaram de actuar. Neste sentido o eufemismo continuará activo, necessário e imprescindível.

---

[21] Rilhafoles, Júlio de Matos e Conde de Ferreira são ou foram instituições hospitalares para doentes mentais.

BIBLIOGRAFIA

M. ALINEI, *Dal totemismo al cristeanesimo popolare - sviluppi semantici nei dialetti italiani ed europei*, Alessandria: Edizioni dell' Orso, 1984.

K. ALLAN & K. BURRIDGE, *Euphemism & Dysphemism -language used as shield and weapon*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1991.

F.M. ALVES (Abade de Baçal), *Memórias Arqueológico-Históricas do Distrito de Bragança*, vol.X, Bragança: Gráfica Transmontana, 1981.

E. BRISSAUD, *Histoire des Expressions Populaires- relatives à l'anatomie, à la physiologie et à la médicine*, Paris: G. Masson Éditeur, 1892.

C. BRUNNEAU, "Euphémie et Euphémisme" in: *Festgabe Ernst Gamillscheg zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*, Tubingen: Máx Niemeyer Verlag, 1952, pp.11-23.

M. CASA GÓMEZ, "L'éuphémisme et la théorie du champ morpho-sémantique", in: *Cahiers de lexicologie*, Vol.XLIX, 1986, II, pp.35-51.

A. G. da CUNHA, *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

M. ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris: Librairie Payot, 1968.

D.J. ENRIGHT (ed.), *Fair Speech - The uses of euphemism*, Oxford: Oxford University Press, 1985.

M. GUÉRIOS, *Tabus Linguísticos*, Rio de Janeiro: Organizações Simões Editora, 1956.

W. HAVERS, *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, Wien: Akademie der Wissenschaften in Wien, 1946.

H. KRÖLL, *O Eufemismo e o Disfemismo no Português Moderno*, Biblioteca Breve, vol. 84, Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa, 1984.

E. MONTERO, *El Eufemismo en Galicia (su comparación con otras áreas romances)*, Verba, Anexo 17, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1981.

J. ORR, "Le rôle destructeur de l'éuphémie" in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, nº 3, 4, 5, 1953, pp.166-75.

J.T. PATTERSON, *The Dread Disease - Cancer and Modern American Culture*, Massachusetts: Harvard University Press, 1987.

S. SONTAG, *Aids and its Metaphors*, London: The Penguin Press, 1989.

G.A. SIMÕES, *Dicionário de Expressões Populares Portuguesas*, Lisboa: Dom Quixote, 1993.

O. TEMKIN, *The Double Face of Janus and other essays in the History of Medicine*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1977.

DOS "HERMÍNIOS" AO *HESPÉRIDES* - O MITO DE "*SER PRIMEIRO*" NO PROCESSO HISTÓRICO-CULTURAL DE CABO VERDE E NA LÍNGUA QUE É UMA PÁTRIA LUSÓFONA

MARIA AMÉLIA BARREIRA

PREÂMBULO - (CONFRONTOS, ESPECULAÇÕES SOBRE *MITO*)

Falar de *mito* é desde logo entrar num labirinto de conceitos de onde sair não é fácil. Dizem-no as numerosas tentativas de exploração desse universo e a grande variedade de caminhos, encontros e desencontros sobre a origem e seu campo semântico - o de mito. A começar pelo étimo, as divergências insinuam-se.

Ernesto Grassi, por exemplo, no seu livro *Arte e Mito* escreve:

> Será que o *verbo* que de início se chama " mito", significava algo de completamente diferente do verbo do "logos"?

E mais adiante:

> O grego arcaico dispõe de uma série de designações para "verbo", cada uma das quais o designa de modo peculiar. Se para *epos* designa o "verbo" como aquilo que é falado pela voz e *logos* como aquilo que é pensado pelo entendimento e ponderação, quando significa *mito*, o "verbo" tem um peso muito especial [...] não distingue o "verbo" do "ser" [...] O mito é a própria coisa [...] Mito é a narração de coisas fabulosas.

Para R. Barthes, "*mito*" é "*uma fala*, é uma *forma*, uma mensagem, um sistema de comunicação"; mas "não é um objecto, conceito ou ideia"; mito é um "modo de significação, uma forma". Mas uma forma com "limites históricos, condições de emprego ...". (in: *Mitologias*, p.181).

Mito é pois uma fala; uma "fala roubada e restituída" (Ibid., p.195), "uma fala despolitizada, deformada, fundada, motivada, intencional; uma reserva, um uso; uma sugestão, uma efabulação, uma ideologia, um instumento; uma fala escolhida" (p.182) com fundamento histórico; uma fala definida muito mais pela sua intenção do que pela sua letra.

> [...] Mito tem um carácter imperativo, de interpretação. (p.194)

"Tudo pode então ser mito?" - pergunta-se Barthes - "Sim [...] porque o universo é infinitamente sugestivo. Qualquer objecto pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade" (p.181).

Se confrontarmos estas especulações sobre o mito, podemos desde já observar posições opostas: ser ou não ser, o *mito*, coisa-objecto-ideia. E, quanto a ser mudo ou ter

voz, ou quanto à etimologia, também faltam as coincidências nas interpretações. Se não vejamos o que pensa Eduardo Amaral (in: *Portugal Simbólico*). Assim:

> Definição de mito: "O mito contém na sua raiz etimológica a própria ideia de "mistério". Com efeito, [...] o desenvolvimento de uma verdade [...] não é uma fábula (da raiz *"fabula"*), o vocábulo *mito* provém de uma outra raiz que significa "mudo e silencioso" *(mutus)*. Ora esta ideia de silêncio prende-se às coisas que são inexplicáveis a não ser por símbolos. Mito e mistério [...] ideologia esotérica. [...]. O mito é pois, o relato de uma história verdadeira, sagrada, que se situa fora dos limites espácio-temporais. [...] Viver um mito significa ter acesso à esfera do inconsciente (colectivo)" (pp.21-2).

O mito é, portanto, uma linguagem, sedutora, polissémica e muito envolvente, linguagem oscilando entre *o vago* e o *claro* (segundo E. Grassi, p.117), mas cruzadas e invertidas as expectativas. Deste lado, o subjectivo, o pensado (o *logos*), contra o objectivo, o factual (o *epos*); ópticas diversas, portanto. Uma linguagem (e aí há coincidência de opiniões!) que traduz "uma progressão de eventos", que é "um desenrolar, uma tensão, uma permanência, uma presença contínua" (ibid.). Presença contínua disso a que Mircea Eliade chamaria "Ideia Primordial"... uma *hierofania*, uma espécie de manifestação do sagrado que o conceito de mito implica necessariamente, já que "força sobrenatural", apelo à criação e conservação de modelos exemplares (divinos?), acção.

> O homem não nasce Homem, ele faz-se pela acção, pela repetição. A função mais importante do mito é a de "fixar" os modelos exemplares de todos os ritos (M. Eliade, *O sagrado e o profano*, p.110).

Aí está um dado novo, para o campo semântico de "mito" que vimos investigando e que servirá de lastro teórico ao tema do nosso trabalho. Esse dado novo é - "ritos", ritual - e evoca uma ideia forte, de repetição, insistência, perseverança; conteúdos nobres para a *imagem de marca* da postura dos Caboverdianos fazendo a sua História no *universo lusófono*. "Mito e rito são pois expressões de um mesmo destino [...]" ritual/aspecto litúrgico - "mito é a sua realização através dos episódios de uma *história vivida*" (o sublinhado é nosso), lê-se no *Portugal Simbólico*, p.25.

Ora, ritos, acções ritualizadas, são percursos, crenças, esperança, fé, "princípio de toda a saga" (que se chama mito) "uma disposição mental"; "uma força inconsciente que age silenciosamente"; enfim "mito" = "discurso, narrativa transmitida", são outras definições de "mito" que A. Jolles defende em *Formas Simples*, Cultrix Ed., pp.83-90.

> ... O mito acode em apoio da História. [...] O *mito* e a *História* casam-se e então a epopeia vem levantar seus andaimes e tecer a sua tela" (Ibid., p.85; os sublinhados são nossos).

"Tela" = *Literatura*, eis pois, a componente nobre do *trio*, e que nós tentamos estudar, interligando os três estatutos, de modo muito sumário. (Os sublinhados são nossos).

André Jolles distingue *mito* de mitos. "Mito é a Criação" e "mitos" são os modos particulares de realização, actualização diversificada do *Mito* global, sem deixarem de pertencer à grande "Ideia Primordial". São um facto cultural e é nessa óptica que nos situamos, ao enfileirarmos uma série de sintagmas contendo o núcleo *"ser primeiro"* que

apelidámos de *mito*. Mas antes, e para fechar esta galeria de notas sobre a essência de "mito", digamos, com F. Pessoa, que *"Mito é nada que é tudo"*.

Entre esse "tudo" e esse "nada" fica o espaço da efabulação e da História, afinal de mãos dadas. Também R. Barthes utilizou o "tudo" e o "nada" simbolicamente, mas fazendo corresponder ao primeiro o signo "opressor" e ao segundo "oprimido"; fusão da essência do mito com os destinos da História! Um acto gerador de linguagem, essa que os *lusófilos* muito prezam, o tronco da grande árvore que já é - a *Lusofonia*! A temática que desenvolvemos não visa senão isso: surpreender actos, casos, geradores de linguagem. E eles abundam no universo original da caboverdianidade ... nomeadamente a apetência para a efabulação, porque vivência com *alma* ... São marcas, vestígios, ainda, da velha estirpe lusa, essas vivências com alma? Não queremos tirar conclusões; apenas ventilar sugestões para um melhor enquadramento do dito "*ser primeiro*", mitificado.

O curioso é que até o nome desta Associação (*Lusitanistas)* se integra na problemática do mito. Uma vez que o "acto de nomear é o primeiro processo do desvio" e o "mito é fundamentalmente nominal" - pela codificação, substantivação da linguagem (Barthes, p.130), evocar os Lusitanos é puxar a ponta do novelo mitológico, onde "desvio" (separação?) tem lugar. Soa primeiro o eco dos seus rasgos políticos, épicos, tornados mitos; mítico também o desprendimento das riquezas, diz-se, por parte de Viriato ...

E na mesma esteira aparece o primeiro Afonso da História de Portugal a garantir aos fados, no Universo Lusófono, muitos casos de "ser primeiro". Ele próprio, não terá sido *o primeiro* a ter a ousadia de defrontar o poder maternal? Contra o poder paternal, já havia Édipo ... Mas era preciso *renovar os mitos*! Recriá-los em gesta heróica ...

A gesta mítica lusitana reescreveu-se e fortificou-se depois, no Salado, em Aljubarrota, no Cabo das Tormentas ... e não morreu em Alcácer Quibir. A gente lusa tinha querido *ser a primeira* a dar "novos mundos ao mundo", desbravando mares e desertos.Tinha de romper os (com!) mitos. E vai daí, de "primeiros" passaram a *últimos* na senda dos Impérios, mesmo arriscando dotes e "galões" que a História registara! Coisas de Mito. Pelo caminho, ficavam os fados cumpridos e também muitas contradições; e ingratidões, produzidas e recebidas. Pelos mares, muitas marés e algumas *tempestades* haviam de passar; épicas, líricas, fabulosas sempre, portanto míticas. "Tempestades", não apenas a de *Os Lusíadas*, mas outra, também uma "fala" intencional, um acto, um "instrumento"; ambas exploram a compreensão do mundo e tentam, para ele, uma explicação, não sem uma receita meio irónica meio profética.

Completam-se, pois, essas duas "tempestades" literárias? Mais do que responder, interessa referir a saga, as *estórias, e* desvendar *o nome insinuado* desse autor. Trata-se do grande Shakespeare, cuja *Tempestade*, nome de uma peça teatral sua, vai beber, não no grande Oceano, mas na fonte auspiciosa de Montaigne ("Dos Canibais"); e a "colheita" se transformará em "receita" milagrosa, depois de outros autores e outras circunstâncias terem actuado sobre o texto/mito em andamento, desde Shakespeare.

Iniciava-se assim um ciclo de versões do tema/mito shakespeareano que fará história ao sabor das políticas e dos tempos. Era o embrião do *mito* de Caliban/Próspero que se instalava. Um *símbolo*, uma nova ordem do mundo que se havia de configurar definitivamente, depois, quando a relação *colonizador/colonizado* passou a ter outros

horizontes. Mas ainda haviam de soprar ventos de outros nortes e correr águas de outras tempestades antes de o *escravo/selvagem - Caliban/Canibal* - se transformar em *mito/*dono e senhor da ilha, bilingue, e "com o jogo-na-mão"! As sucessivas etapas e os acrescentos, às vezes gratuitos, no *corpus* do mito, adaptações e interpretações dessas histórias interiorizadas e sentidas como "histórias vividas" - por eles teve de passar o Tempo, com distanciação terrena para que tomasse forma o mito; e os episódios, colorido e articulação de um *discurso, acção, repetições, rituais,"*narrativa *transmitida*" etc., discurso que traz no seu seio, uma ideia de primazia, justiça, veneração. Portanto, o mito de Caliban/Próspero, alimenta este rótulo/título mitificado - *"ser primeiro"* - que orienta o nosso trabalho, investigando a História, as apetências, as tendências das etnias lusitanas, tão ramificadas e tão polifacetadas ... e universalizadas.

Como terá dito A. J. Saraiva (citado por A. M. Machado, in*: O Mito do Oriente na literatura portuguesa*, Biblioteca Breve), "os mitos históricos são uma forma de consciência fantasmagórica com que um povo define a sua posição e a sua vontade na história do mundo" (p.14). Daí que vontade, posição, consciência "de uma situação de *manque* [...] Para preencher este vazio, a sociedade constrói e desenvolve um mito; um cenário mítico que vai dar sentido ao mundo [...] e o mito torna-se produtor de texto" (ibid., p.13). Daí que todos esses dados mais não fazem que confirmar a circularidade entre Mito e História.

De novo a evidência dos laços - *literatura/história/mito*, nomeadamente no contexto cultural caboverdiano. Mas fica adiada a especulação, para melhor altura de poder dar-lhe a profundidade que se impõe.

Dissemos na abertura do nosso *preâmbulo*, ser mais fácil entrar no labirinto (do mito) do que sair dele. Sobretudo se ele tem as tortuosidades dos montes (hermínios) e o picaresco dos jardins (hesperitanos). Terá servido, no entanto, este passeio pelos compartimentos do Mito, para realçarmos a pertinência do sintagma/sentença do *"ser primeiro"*, mítico, na tessitura histórico-cultural *caboverdiana*, porque real e "aberto à apropriação da sociedade". A sequência dos autores teorizadores de *os mitos* evocados neste estudo introdutório, pretendeu apenas conduzir a ideia de mito como que ligado à realidade terrena, "uma fala com fundamento histórico" como diz o filósofo da linguagem - Roland Barthes; uma realidade geradora de uma força transcendente na História que "lê"as qualidades humanas pelo calibre dos deuses. E deuses querem ser os homens, quando são pioneiras, épicas e inspiradas as suas acções. Portanto, averiguemo-lo para sabermos quem é quem, nesta ronda bibliográfica a que damos valor de símbolo. Daí o emblema "ser primeiro" em ...

HISTÓRIA E MITOS ...

Pioneiro, foi o Professor Manuel Ferreira, na área da Lusofonia africana, sobretudo um grande defensor da *Caboverdianidade,* tanto ele empolgou a ideia de "originalidade" dessa sociedade lusófona que construía a sua identidade própria *com determinação e estoicismo.* Mito ou realidade? Seja como for, a expressão *"ser primeiro", "estar*

primeiro", ou "ser o primeiro", sinal/signo que nos vai guiar neste processo de ajuizamentos, assenta bem a Manuel Ferreira também. Que a evocação lhe sirva de homenagem, aliás, bem merecida. A sua obra será o nosso guia, nomeadamente com: *Aventura Crioula*; *No Reino de Caliban*; *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, (Siglas: *A.C.*, *R.C.*; *L.A.E.P.*,) de Biblioteca Breve, do I.C.L.P., vol. I e 2, obras que documentam a nossa temática de análise; e consideramos mítico o sintagma "*ser primeiro*", não só pela reincidência, quase eufórica, como aparece inscrito nas páginas desses ensaios, mas pelo envolvimento espiritual que denuncia um estado de alma entre a afirmação e a *louvação*; um impacto mítico! Mas diferente daquele outro "mito do "além-mar" [...] atitude paternal colonialista", na opinião de M. Ferreira (*R.C.*, p.46).

A exposição esquematizada desses registos, apresentamo-la por *tópicos* de afinidade, formalizada, designada assim: *"efemérides"; "personalidades/*temáticas/ *tendências"*. A transcrição/cópia verbal, será, tanto quanto possível, *ipsis verbis*, ou então, pelo sentido. Como segue:

1) - *"EFEMÉRIDES"*, CITANDO DA HISTÓRIA

"Ser Primeiro" ... um emblema (per)seguido e aqui listado:

- "Uma consciência nacional [...] um profundo sentimento nacional que há-de alimentar-se nas raízes da longa história do *processo social e político de Cabo Verde* [...] a partir da remota origem cabo-verdiana. E esta começa quando os portugueses fizeram desembarcar nas ilhas os *primeiros colonos* e os *primeiros escravos*" (in: *L.A.E.P.*, pp.27-8.)
- "Tendo-se feito ou não nas ilhas de Cabo Verde "grande comércio de sal", [...] em 1460 os portugueses as encontraram desertas" (in: *A.C.*, p.62). E [...] "cheguei *eu primeiro* a uma daquelas ilhas"(era A.Noli que) "queria *ser o primeiro* a pôr pé em terra" (Ibid.).
- *"A mais antiga* colónia do mundo - Cabo Verde - *o primeiro* caldeirão de ensaio de miscigeneração euro-africana"(Ibid., p.36).
- "Os *primeiros colonos* teriam transportado consigo sementes, plantas e animais [...] e assim foi iniciada a *primeira* aventura de miscigeneração dos trópicos" (Ibid., p.63).
- "*La plus ancienne colonie du monde. L'archipel le moins connu* au point de vue de la bio-geographique. - Auguste Chevalier, 1935" (Ibid., ante-texto).
- "A ilha do Sal, por sinal a terra onde existiu *o primeiro* caminho-de-ferro português" (Ibid., p.79).
- *"Primeira* cidade europeia dos trópicos, *primeira* capital de Cabo Verde - Ribeira Grande de Santiago" (in: *Cabo Verde - Na Rota da Internacionalizção*, p.26 ... Grupo de Cooperação).
- "*Os primeiros indícios* (de uma nova escrita) vêm de *Claridade*", (In: *L.A.E.P.*, p.54), "longo *processus* subterrâneo de consciencialização cultural" (Ibid., p.26); "alvorada de uma literatura radicalmente cabo-verdiana" (*A.C.*, p.132);

- "*Claridade*", "um símbolo" (Ibid.), "... estrada larga do realismo caboverdiano" (*L.A.E.P.*, p.38); "... deslocamento da visão europeia para uma visão caboverdiana. Daí o rompimento ..." (Ibid., p.48); "Os primeiros indícios vêm de *Claridade* [...] a influência do grupo [...] é soberana" (*L.A.E.P.*, p.54).
- "*As primeiras eleições* legislativas democráticas (13-1-1991) da África lusófona" foram as de Cabo Verde (está escrito em: "*Cabo Verde na rota da internacionalização*", I.I. C.E., 1994).

2) - ***PERSONALIDADES/TEMAS/TENDÊNCIAS***

- "**Afonso Álvares**, *primeiro negro* a ter composto poesia na Europa ..." (in: *R.C.*, p.25). E ... "o primeiro escritor africano de uma língua europeia" [...] "dramaturgo português [...] (contemporâneo de G.Vicente) ..." (In: *L.A.E.P.*, p.100).
- "**Antónia Gertrudes Pusich**, com o poemeto - *Elegia à memória das infelizes vítimas assassinadas*"... (1844) será "a *mais antiga obra literária* de *autor africano*" (in: *L.A.E.P.*, p.25).
- "**José Evaristo d'Almeida**, *pioneiro* na temática - escravidão/libertação -, sendo as personagens da trama (romance "*O Escravo*"), quase todas africanas" (Ibid pp.23-4).
- **Baltasar Lopes**, *o primeiro a romper* "com os modelos europeus e, pela *primeira vez* os olhos [...] no chão crioulo", por "consciência regional" e pela "libertação da linguagem" (Ibid., p.38).
- **Jorge Barbosa**, voz distanciada, (1935 -) "foi *o primeiro* a romper com a tradição [...] o *primeiro poeta* das áreas africanas de língua portugusesa a lançar os fundamentos de uma *nova poesia* tecida numa situação colonial" (Ibid., p.40). "Era *a primeira vez* que alguém glosava, em nova linguagem, o tema da morna ..." (Ibid., p.41).
- **Pedro Corsino Azevedo**, *o primeiro poeta da modernidade caboverdiana, poeta do "terra-longismo" (1930)* ... (Ibid., p.43). Mas, antes dele
- "**Eugénio Tavares**, glosou *pela primeira vez o drama da emigração*, "Hora di bai"", (Ibid., p.110). "Autodidacta, [...] é porventura o maior poeta de expressão crioula" (in: *R.C.*, p.295). E com
- "**Pedro Cardoso** ... dos *primeiros* (1932/3) a elegerem o crioulo como língua literária" (*L.A.E.P.*, p.71). E, com o poema "África Minha das Esfinges" (1926), fora quem *primeiro* utilizara *África* como temática, mas com valor sentimental apenas.
- "**António Nunes**, *o primeiro poeta neo-realista cabo-verdiano a estabelecer a relação colonizador/colonizado*" [...] "*mensagem ... visão dialéctica da mudança*" (Ibid., p.47) - "Poema de Amanhã" (1944),(e a evocar o *mito de Caliban*!).
- **Aguinaldo Fonseca**, *pioneiro* na "denúncia do drama caboverdiano" ("Linha do Horizonte", 1951), foi o "*primeiro* a utilizar a "*África*"como substância poética

cabo-verdiana, facto inédito [...] - poema "Magia Negra" (Ibid., p.47), o *primeiro*, dando-lhe valor político (sic). E outros se serviram desse tema, dessa unidade sintagmática, como:

- **Joaquim Namorado**, - poema "*África*" a *primeira expressão literária* duma visão dialéctica de África, escrito (1940) por quem nunca viveu no continente africano ... (Ibid., p.111). (Acusado de humor cáustico por M.F.).
- **F.J. Tenreiro**, também incorporou o signo "*África*" na sua escrita (1967), balançando entre o tal sentimentalismo e a dialéctica histórica, ele que foi *o primeiro* a aderir ao tema da *Negritude* ... (Voltaremos a este assunto).
- "**Marcelo Veiga**, outro poeta santomense, escreve em 1976, - *África é nossa não é terra de ninguém* - voz de um poeta magoado e revoltado", irónico, mordaz,a língua desbravada e rebelde - "Sou preto - o que ninguém escuta / O que não tem socorro ..." (*L.A.E.P.*, p.83). E tantos outros tocaram sua lira exaltando Mãe-África, não podendo deixar de referir
- **J. Craveirinha**, "Oh! *Minha África* misteriosa" (*L.A.E.P.*, p.75, V.2), "Poeta dos que mais enobreceram a poesia moçambicana" (Ibid., p.81).

Mas não é nosso objectivo o estudo, o comentário desenvolvido dos poetas afro-lusos; antes investigar da presença insistente da expressão que achamos simbólica, "ser primeiro" e tentar saber dos "porquês". Todavia, muitos nomes grandes ficarão ausentes deste *opus*, que à partida, tem as Letras caboverdianas como tema forte. Mas não podemos deixar de assinalar ainda outros marcos do "ser primeiro"! Estes:

- "**J.S. Maia Ferreira**, por ser o autor do "*primeiro livro impresso* na África lusófona", e que "marca o início da literatura angolana de língua portuguesa" (In: *L.A.E.P.*, pp. 13 e 18). E
- **Costa Alegre** (Versos), *a mais acabada confissão* [...] do negro alienado [...] condição de humilhado ... "A minha cor é negra / indica luto e pena" ... (.Ibid., p. 32).

E, continuando na senda do mítico *"ser primeiro"*, deixamos os poetas santomenses (e os outros) para voltarmos à triagem, referência dos homens/mito de Cabo Verde, que aliás têm com os santomenses, bastantes vicissitudes paralelas e em comum ... E, de um modo semelhante, na pesquisa linguística, se associam outros nomes de fama, como por exemplo,

- "**Luandino Vieira** (angolano) .. .*pioneiro* na busca de processos para a construção de novas línguas no espaço africano de expressão portuguesa, [...] experiência, desde 1938" (Ibid., p.62).
- **Manuel Lopes** foi o autor do "*primeiro texto ficcional* da moderna literatura cabo-verdiana" *O galo cantou na baía* (1938).
- **Baltasar Lopes**, *autor da primeira grande obra narrativa - Chiquinho* -(1947) de Cabo Verde.

- **A. Aurélio Gonçalves**, foi "*o primeiro grande criador de tipos* na *ficção literária* e o defensor cimeiro do crioulo como língua literária de Cabo Verde".
- **H. Teixeira de Sousa**, o grande *pioneiro da ficção* caboverdiana moderna, do "antes"e do "depois"da Independência; "fôlego de narrador excepcional" (assim o considera M. Ferreira in: *L.A.E.P.*, p.68), este autor foi co-fundador da revista *Claridade* (1936).
- "**Orlanda Amarílis** *primeira narradora* caboverdiana da ficção crioula com livro publicado" (Ibid., p.69).
- **Luis Romano**, *primeiro* a tentar, em bilinguismo, a escrita para teatro ... e "um dos que, de modo apaixonado reclamam a integral cidadania do dialecto" (*L.A.E.P.*, p.72).
- **Onésimo Silveira** ("Hora Grande"), poesia declamatória, foi "um dos que *primeiro* ensaiaram o convívio linguístico" (In: *L.A.E.P.*, pp.50-1). Com
- **Gabriel Mariano** "poesia repousante" mas interveniente ("levantar os braços contra") e
- **Ovídio Martins** (... "gritarei, berrarei, matarei, mas não vou para Pasárgada" (1973)) - são ... *três grandes "primeiros" na defesa do convívio linguístico* ... desde os anos sessenta, mas será este poeta o mais obstinado na confrontação, "e ironiza:

  - Mordaças
  A um poeta?
  Não me façam rir!"

- **Timóteo Tio Tiofe (J.M. Varela)**, dá o tom: (1963) "*O primeiro sinal dessa libertação* definitiva (pela palavra), vem justamente de T.T.T." (In: *L.A.E.P.*, p.54). Depois, actualiza-se o processo com previsões mítico-profética com um "longo poema de oitenta e nove páginas, "O Primeiro livro de Notcha" (1975) [...] a gesta cabo-verdiana, a narrativa poética da epopeia histórica do ser cabo-verdiano, desde as origens ...". (O espaço/tempo que lhe ficou de fora, no todo "Lusofonia", esse referimo-lo nós no título - *dos Hermínios ao Hespérides* ...).
- "**Corsino Fortes**," [vai traçar] "a *ruptura total com a tradição*". É o poeta do futuro, trabalhando os temas e as linguagens do presente: "Pão & Fonema" (1975) - poema mítico pelo que tem de simbólico e renovador a vível da "convivência linguística". "*Ritmo repousante, na feição de lengalenga popular intelectualizada[...] um brilho inusitado*", disse M. Ferreira.
- "**Oswaldo Osório**", dir-se-ia, fecha o ciclo, e com chave muito pertinente neste nosso contexto; assim: "*Porque desmontámos os mitos e no regresso à pureza original* ..." (1975). Isso, em nome do lema: "Por amor se constrói uma *vida nova [...]* através de uma *escrita nova* ..." (*L.A.E.P.*, pp.56-7).

É que ... "*a primeira condição para a poesia exercer a sua função social, terá que começar por sê-lo*" ... diz Manuel Ferreira. Com a tal "ruptura total", as regras passaram a ser outras: destruir para construir; "destruição da língua para reconstruir outras (línguas); a cada uma a sua gramática própria"; "à *saga* quotidiana sucede a *saga*

histórica", (Ibid., p.57). E a tentativa de dar ao crioulo um estatuto de *língua literária*, fortalece-se. No entretanto, a *plêiade caboverdiana* vai contribuindo para o enriquecimento, diversidade e vitalidade da Lusofonia com a originalidade e o matiz da sua expressão linguística que a Literatura documenta. Literatura caboverdiana que não deixa de ser *também* portuguesa ... uma vez que, Portugal e os Portugueses não raro são, nas diegeses desses romances, protagonistas das tramas e inquietações sociais nelas *vividas*. Das problemáticas aí configuradas, eles são sujeitos também, (e objectos) referidos e nomeados. Mas não lhe chamamos *literatura de transição*; antes, a designação de "literatura lusófona"; a marca da tradição comum e a da interacção assumida que a Língua garante, está lá e promete ...

"Foi em Cabo Verde que *primeiro* se esboçou uma literatura temática e temperamentalmente diferenciada", (A.J. Saraiva e O. Lopes, in: *História da Língua Portuguesa*). "De uma tradição literária dos arquétipos lusitanos [...] se transitou, em 1935, com J. Barbosa, e mais amplamente em 1936 com *Claridade* para uma literatura predominantemente social de acentuado realismo crítico" (In: *A.C.*, p.333).

A referência ao sedutor *"ser primeiro"* (mítico?) não é, afinal e só, apanágio de M. Ferreira, mas o fervor apaixonante que sentimos no estilo deste africanólogo, quando fala e defende a problemática da caboverdianidade, faz-nos sentir-lhe uma envolvência mítica. Daí o rosário de citações/prova na nossa comunicação sobre o processo histórico e cultural caboverdiano. Mas a lista tem de ser completada com outros figurantes e outras efemérides notáveis, extravasando, embora, as fronteiras de Cabo Verde. A "Mãe-África", sempre tão ciosamente disputada, vive por detrás da "solidariedade" da boa vizinhança! Boa e má às vezes, como é natural, mas cúmplice, na formação de *movimentos sociais*. É o caso da "Négritude", movimento antecedido e preparado por aquilo a que M. Ferreira chama "negrismo" (ver *No Reino de Caliban*, pp.34-9).

Temos, então, e seguindo a mesma metodologia,

3) - *NÉGRITUDE* (HISTORIAL E DIMENSÃO SEMÂNTICA)

- "O primeiro surto de prestígio e reparação da África negra" (M. Ferreira, in: *A.C.*, p.310).
- *O primeiro a empregar* (descobrir) a palavra *"négritude"* foi o antilhano Aimé Césaire, em 1939 no *Cahier d'un retour au pays natal*, (In: *R.C.*, p.37).
- *O primeiro* a procurar-lhe a *definição*, sistematização teórica e sua materialização, foi o senegalês *Leopoldo Senghor*, (nome de raiz portuguesa, note-se) e que foi: "A revelação do património cultural, dos valores [...] o espírito da civilização negro-africana" (Ibid., p.38). O movimento começou com:
- *O primeiro* número da *primeira* revista sobre o tema - *Présence Africaine*- (Paris, 1948), que fazia menção da *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* organizada por L. Senghor. (In: *A.C.*, p.309).
- *O primeiro* (que) em língua portuguesa, chamou a si a expressão da *négritude* ... foi F.J. Tenreiro. (In: *L.A.E.P.*, p.79).

- *O primeiro* a trazer para o "negrismo"o tema do Homem Negro, não no sentido exótico ou folclórico, mas nas suas verdadeiras raízes de origem, foi o afrocubano Nicolas Guillén (ver *R.C.*, p.36). E foi então que:
- "*Pela primeira vez*, uma *língua europeia*, (neste caso o espanhol) foi utilizada para *apropriação* da rítmica afro-caraiba" (Ibid., idem.). A mesma dinâmica foi acontecendo com o idioma francês, o inglês ...

Também a *língua lusa* se *apropriou* de marcas, de matizes e das dinâmicas de outras culturas, que dominou e foi controlando. A *caboverdianidade*, enquanto tema, é um dos resultados desse processo, com toda a carga e brilho das *originalidades* que se lhe atribuem. Todavia, a marcha da História que o mito profetizara, ou vice-versa, não se trava. No campo estritamente linguístico, marca pontos o crioulo, vigoroso, criativo, mas, dir-se-ia, apenas ao serviço de Caliban e não de Próspero. E, se não podemos desmontar todas as peças constituintes do *mito* que Shakespeare pôs em marcha, onde é por demais evidente o paralelismo com a *realidade* que as Letras Caboverdianas presentificam, se não podemos desmontar as etapas, aqui e agora, podemos e devemos sublinhar esse paralelismo *simbólico*!

Note-se que, até no registo do mito shakespaereano, M. Ferreira não rejeitou o pitoresco e a retórica da enumeração dos passos/etapas/episódios, tão ao sabor de mitos. Sete como convém nas envolvências míticas, sete, desde a *estória "Dos Canibais* de Montaigne até à intervenção esclarecida do alemão Janheinz Jahn, na interpretação simbólica do mito de Shakespeare". (ver *No Reino de Caliban*, de M. Ferreira, pp.59 a 63). Afinal o mito é mesmo uma *Ideia Primordial*! Ou o "casamento com a História" que a Literatura festeja, como teoriza André Jolles. E não deixa de ser significativo também o facto de todas as línguas implicadas na panaceia (mítica!) da colonização, acorrerem com as suas achegas e seus autores, à explicação, interpretação do mito de Shakespeare. Remorsos? ... Branqueamento? ... Ou oportunismo? ... Afinal, uma "disposição mental"que faz agir; "uma fala roubada e restituída", porque o "mito acode à História" ... e dá-lhe crédito ou vice-versa!

O título da nossa comunicação fica pois, defendido e justificado. Não tanto assim, o paralelismo paradigmático - mito/realidade - nas letras caboverdianas e afins; e, no entanto, casos há demasiado palpitantes para se "casarem com o mito"! Por exemplo, as poéticas de Timóteo T. Teofe, as de Ovídio Martins, ou de Osvaldo Osório, etc., nas quais, na sede de "destruir"e "construir", línguas novas, não coincidem o *acto criador e a criação,* com a fase de euforia e auto-afirmação de Caliban, "forçando a língua"/"prisão". Para dar uma lição a Próspero? Leituras simbólicas, é claro, mas que traduzem uma vivência (colectiva!), no fundo, a argamassa do Mito e da História.

Paradigmática também a poesia (e posturas) dos poetas santomenses, Costa Alegre e Francisco Tenreiro; o primeiro, que representará a *humilhação* da cor; o segundo, a *glorificação* da raça negra, como assevera M. Ferreira.

Os mitos constroem-se por etapas, por episódios! São posturas que podem corresponder às variações de interpretações e vicissitudes do *mito*, desde "Caliban/ Canibal", até "Caliban/Próspero", última fase, esta, moldada já pelo protagonismo de um

novo figurino - o da relação conflituosa "explorador/explorado" - transferidos os modelos das Américas para as terras africanas. Mas não podemos documentar esse dado cultural com transcrições de textos por ser já extensa a nossa escrita. Ficam as referências; e muitas outras se omitem.

Quisemos sobretudo falar da Língua Portuguesa e da sua vocação universalista, num *espaço* que lhe é próprio: a Associação dos Lusitanistas.

Fizemos constar do resumo provisório que enviámos, como projecto, ao Sr. Coordenador do Congresso, dois nomes de vulto da literatura caboverdiana da actualidade, para, nas suas obras de ficção, confrontarmos a sequência desse frenesim de marcar presença no vanguardismo literário, em que "*ser primeiro*" não é coisa estranha nas tramas inventadas. Esses nomes eram/são *Teixeira de Sousa* e *Germano de Almeida*, autores, respectivamente, de *Djunga* e *O Meu Poeta*, dois romances paradigmáticos, na nossa opinião; eles comprovam essa dinâmica que faz correr os caboverdianos. Num e noutro, desses romances, se sente um assumir da obrigação de teorizar, de adequar aos novos tempos o caminho da *literatura caboverdiana*, traçar-lhe o rumo, renovar-lhe o espaço (conquistá-lo?), a meta - de *insular a universal*. Quase um acto "testamenteiro" literário, um *manifesto* de princípios, um chamariz que seduz os dois autores, apesar das enormes diferenças e postura na arte ficcional. *Texto* e *Autor*, - qual deles leva a palma? E como? Porquê? Com que meios ou manifestações? - são perguntas cujas respostas ficam adiadas. Mas "*ser primeiro*" é um tópico que tem assento nas engrenagens diegéticas que esses romancistas configuram. Suspensas, por agora, a análise e a confrontação. Porém, impunha-se pelo menos inserir os seus nomes nesta panorâmica de enumerações temáticas; os nomes e os pontos de convergência/divergência, já que constaram do tema-resumo enviado no acto da inscrição. Autores empenhados na *construção do património cultural caboverdiano* através da literatura romanesca, da ficção, têm o direito de emparceirar nas colunas dos melhores obreiros da língua portuguesa.

CONCLUSÃO

"Ser primeiro" ou estar primeiro - o campo semântico é vasto - é também um misto de realidade e de espiritualidade, porque remete para o Mito da Criação e envolve a essência do Ser/pessoa, toda e qualquer pessoa de qualquer cultura e/ou civilização. Não é por acaso que há cada vez mais desafios e corridas *ao Guiness book* ...

Vem isto a propósito de uma história leda e leve - (com ela fechamos as nossas longas e líricas "estórias") que um jornalista português contou aos microfones da R.D.P. em Agosto/96. Deixamos um resumo/súmula com sabor a símbolo.

Adelino Gomes tinha sido enviado para a guerra do Golfo, integrado numa equipa de jornalistas latinos. Quando chegou a hora da rendição, iraquianos de braços no ar, lá no deserto, foi o delírio de dar a notícia primeiro, antes de fosse quem fosse a "Ser o primeiro" a dar a boa nova; era o deslumbramento da alma. A euforia de fazer saber ao mundo, antes de todos os enviados, isso tomava feição de mito. Era preciso ter ouvido o

belo texto e a enfática voz do jornalista português, deslumbrado, como quem se sente dentro do figurino de um herói. Só uma amostragem:

"Galgámos aquele deserto em velocidade perigosa", - disse - "para chegarmos depressa à cidade; 600kms de riscos através do deserto; telefonámos, a gozar já o prazer do espanto e a alegria de quem ia ouvir tão famosa notícia. Mas, a voz do outro lado, indiferente e apagada, foi um balde-de-água-fria, um alerta. Lisboa já sabia! Oh! desilusão!"

"É que o jornalista americano, enviado especial da T.S.F. fizera-se acompanhar de uma parabólica e o mundo tomou conhecimento imediatamente. Apesar de ele ter percorrido 1000 kms, e nós 600 kms, ele comunicou primeiro. Era a derrota da Rádio pela parabólica" - concluía o jornalista Adelino Gomes, preso ainda à envolvência do encanto de "ser o primeiro". Mas um peso sentia-se-lhe na voz. Era o peso do poder perdido. Poder cuja semântica é muito diversificada. Falava, neste caso, uma língua de cobre. Não pertence ao *Universo da Lusofonia*, que esta é de aço fino para timbrar mitos em metas incertas ...

PRONÚNCIA DE NOMES PRÓPRIOS: O PROBLEMA GANDAVO OU GÂNDAVO

EVANILDO BECHARA

Em 1946, Pero de Magalhães volta a suscitar a atenção do público estudioso não porque um historiador viesse trazer novos subsídios de interpretação a seu *Tratado da Terra do Brasil* ou *História da Província Santa Cruz*, ou um filólogo focalizasse aspectos de seus opúsculos gramaticais. A razão era tão somente a questão de pôr em dúvida o tradicional uso de se proferir como paroxítono – **Gandavo** – o último elemento aposto ao nome próprio daquele que Barbosa Machado considerara "insigne humanista e excelente latino", natural de Braga e dos primeiros apaixonados do Brasil.

O problema foi levantado pelo competente estudioso da toponímia e antroponímia portuguesas, o Dr. Joaquim da Silveira, que, em nota inserida na revista *Brasília* (Coimbra, 1945, vol. III, p. 525-528), defendia a tese de que a verdadeira pronúncia seria **Gândavo**, proparoxítono, e não **Gandavo**.

Tal gentílico, que tem como base **Gand** ou **Ganda**, se explica porque o autor descendia de flamengo, especialmente pelo lado paterno: **Gandavo**, correspondente ao francês **Gantois**, designaria o morador ou filho de Gand, segundo Capistrano de Abreu que, na *Introdução* dos opúsculos históricos publicados pela Academia Brasileira de Letras, lhe estudou a vida e a obra.

Joaquim da Silveira alicerça sua proposta em dois argumentos que considera decisivos. O primeiro deles é o testemunho do célebre bibliógrafo espanhol Nicolau Antônio, que viveu "um pouco depois" do nosso historiador e gramático, e que embora registre "o apelido deste sem qualquer sinal diacrítico no texto da sua *Bibliotheca Hispana*, tomo II, pág. 168 (Roma, 1695), é certo que, na parte final desse mesmo tomo, quer no *Index cognominum*, pág. 391, quer no *Index patriarum*, pág. 458, quer ainda no *Index ultima materiarum – Historica*, pág. 629, o acentua expressamente e sempre **Gàndavo**, como acentua igualmente **Gàndara**, **Gàlvez**, etc" (*Brasília*, p. 527).

Continuando, o mesmo estudioso conclui:

> Este uso proposital e insólito, em obra latina, de um acento não conhecido em latim, e a sua repetição 3 vezes, pelo menos, manifesta o empenho do autor em evitar silabadas, e denuncia claramente que Nicolau Antônio estava bem ciente do que fazia marcando de esdrúxulo aquele vocábulo (Id, ibid.).

A outra prova vem da lição do lexicógrafo J. Facciolati:

> Em segundo lugar, o topônimo latino **Gandavum**, base do apelido, tinha, segundo os latinistas, a segunda sílaba breve, e portanto o acento tônico recaia sobre a primeira, o que de resto é corroborado até pela forma curta medieval **Ganda**, que não pode ter outra acentuação, e pelas modernas **Gent** e **Gand**, que lhe sucederam, citadas na nota anterior. Essa quantidade breve da 2ª sílaba vejo-a marcada no conceituado *Calepinus Septem Linguarum*, de J. Facciolati, segundo a

cuidada edição de Veneza de 1778, dirigida por J. B. Galliccioli, onde se lê: "**Gandăvum**, n. 2, ante Ganda, olim Clarinea: **Gant**, inc[olis] **Ghent**, urbs maxima Belgii, Flandriae caput..." (Id., ibid., 527-528).

Diante de tais provas, arremata Joaquim da Silveira:

> Em face destes dados, e salvo melhor documentação em contrário, entendo, pois, que a prosódia verdadeira do apelido discutido é **Gândavo**, e não **Gandavo**. (Id., ibid., p. 528).

A proposta do estudioso português mereceu o aplauso de quantos vieram posteriormente a tratar de Pero de Magalhães, quer em enciclopédias, quer em trabalhos de natureza histórica, literária ou lingüística, assinados por notáveis especialistas nestas áreas da ciência. Entretanto, a proposta deixou alguns pontos no ar, pontos que a presente comunicação pretende trazer à baila e discutir mais amiudamente. São pontos que descuram a história cultural e lingüística mesma do topônimo e do etnônimo, o processo de formação da palavra e, assim, os elementos lingüísticos que a constituem, dentro da língua portuguesa. Em primeiro lugar, há de se indagar por que diante de tais contundentes provas, passaram grandes e competentíssimos mestres da história, da literatura e da lingüística a proferir o apelido como paroxítono. No Brasil, Capistrano de Abreu não pronunciava de outra maneira. Em Portugal, José Leite de Vasconcelos, nos livros em que já marcava com acento diacrítico os proparoxítonos, nunca procedeu diferentemente. William Dwight Whitney, linguista geral e indo-europeísta consagrado, ao dirigir *The Century Dictionary of English*, reservou o décimo e último volume da obra ao registro dos nomes próprios em geral e aí seu colaborador, Benjamin E. Smith inclui o nome do humanista português, assinalando, entre parêntese, como paroxítono o apelido **Gandavo**. Por fim, o filólogo brasileiro de muito mérito que foi Cândido Jucá (filho) registra Gandavo, paroxítono, pronúncia recomendável, no seu prestante *Dicionário escolar das dificuldades da língua portuguesa*.

Se não bastasse o peso da tradição, juiz da exemplaridade na linguagem, ainda que tradição mais recente – partindo do pressuposto da aceitação das provas trazidas por Joaquim da Silveira –, vale a pena começar nossa tese pelo latim, já que aí repousa a nosso ver o argumento mais forte e cientificamente mais decisivo da proposta inovadora do estudioso português.

Antes de mais nada, vale só como artifício retórico da discussão afirmar Joaquim da Silveira que, nessa língua, tinha o topônimo **Gandavum** "segundo os latinistas, a segunda sílaba breve". Se não estamos em erro, esse registro trazido como prova, só o encontrou Silveira no citado léxico, aliás difundidíssimo outrora. Cremos que, se houvesse mais registros em outros dicionários, eles seriam trazidos em favor da tese inovadora. Na realidade, não topamos em nenhum dicionário latino de prestígio, pondo nesse rol os antigos e os modernos. Nem mesmo no *Lexicon totius latinitatis*, de Egídio Forcellini, discípulo de Jacob Facciolati, considerado ainda hoje fundamental repertório da lexicografia latina, o topônimo é contemplado. Os dicionários mais modernos que estendem sua documentação ao latim medieval, como o *Lexicon latinitatis medii aevi*,

publicado sob a direção de Albert Blaise (Turnholti, 1975), registram o topônimo sem nenhuma indicação quanto à sua prosódia. Assim também a obra de indispensável consulta de Ernst Förstemann, *Altdeutsches Namenbuch*, citada por Joaquim de Silveira. Aí vem assinalado o exemplo mais antigo do topônimo, colhido na *Vita S. Amandi*, do século VII, inserida nos *Acta Sanctorum*, editados por Mabillon. Tratando-se de uma formação do latim medieval, época em que a distinção opositiva e distintiva da quantidade havia de há muito desaparecido do sistema da língua, justifica-se a falta do uso do acento diacrítico.

É patente que o topônimo tem como base **Gand** ou **Ganda**, mas como explicar o final? O pretenso sufixo **–(a)vus** não existia para formação dos gentílicos nem em latim, nem no flamengo e holandês, nem nas línguas românicas. No latim e nas suas continuações neolatinas o sufixo por excelência é **–ensis**, como registra o *Lexicon*, de Blaise: **Gandavensis**, correspondente ao português **Gandense**. Aliás, pelo testemunho do referido *Lexicon*, **Gandavum** poderia valer pelo simples **Gand**, donde sairia o gentílico **Gandavensis**.

Não tem peso científico nem se baseia na prática dos procedimentos de formação de palavras por meio de sufixos, defender a pronúncia proparoxítona estribando-se na sílaba tônica do primitivo **Ganda**; basta atentar para **Roma** → **romanus**.

Não sendo o nosso topônimo formado de **Gand(a)** mais sufixo, onde encontraria sua fonte originária? Pensamos que tal forma se explica por analogia com **Batavo**, esse sim com boa tradição em latim, quer na forma substantiva plural **Batavi**, quer na adjetiva **Batavus**, correntes em César, Martial, Tácito e tantos outros escritores. Não seria a primeira vez que se tomava parte da base como se fora morfema; em português, por exemplo, já se pensou depreender o sufixo formador de gentílicos **–io** em **algarvio**; na realidade a palavra é o árabe **algarbî**. Leite de Vasconcelos, referindo-se a **Gandavo** (*Opúsculos*, III, Onomasiologia, p. 103), alude a um trabalho de certo Victor Tourneur, funcionário da Biblioteca Real da Bélgica, acerca da história e etimologia do nome **Gand**, que mencionava no século VII o **pagus Gandavus**, **–um**, com o sufixo **–avu**. Infelizmente o notável mestre da filologia portuguesa não aprofundou a discussão do nome e do pretenso sufixo. A verdade, porém, é que na extensa obra que escreveu sobre onomasiologia, antroponímia e toponímia, jamais registrou um sufixo **–(a)vu**. Chegou a discutir a pronúncia do topônimo **Ílhavo**, proparoxítono, do latim **Iliabum**, onde poderia ter aproveitado a ocasião para aludir ao caso, já que tratava da questão de se dever proferir **Ílhavo** ou **Ilhavo**.

Na hora de trazer para seu nome a lembrança de suas origens flamengas não seria outra a decisão em favor da pronúncia paroxítona da parte de um " insigne humanista e excelente latino".

Além das raízes tradicionais latinas, a região Batavia ocupava destacado lugar na área política, econômica e cultural, além de geograficamente vizinha, o que a colocava em condições de servir de modelo a um neologismo como **Gandavum**, na época em que este foi criado. E no padrão prosódico de **Bativi** e **Batavus**, só poderíamos ter **Gandavum** como paroxítono em latim medieval e eclesiástico e **Gandavo** em português, portanto. É difícil explicar a razão que levou Facciolati a optar pelo registro inédito – insistimos

nisto – do topônimo com sílaba medial breve; de qualquer maneira, a lição do lexicógrafo não recebeu o beneplácito do uso até que viesse à luz a nota de Joaquim da Silveira, mais de um século e meio depois.

No que toca ao testemunho do bibliógrafo espanhol Nicolau Antônio nos índices que rematam sua *Bibliotheca Hispana nova*, cabe lembrar que a 1ª edição de 1696, citada pelo estudioso português, teve uma 2ª ed. saída em 1788, em dois tomos, com acréscimos e numerosas correções a cargo de Francisco Pérez Bayer.

Na 2ª edição aparece **Gàndavo** nos lugares indicados por Joaquim da Silveira, só que, primeiro, é preciso verificar se a novidade da prosódia pertence mesmo a Nicolau Antônio. Assentada a responsabilidade do bibliógrafo espanhol, é tal a proliferação de acentos diacríticos nessa 2ª edição da Bibliotheca Hispana Nova, que não se percebe a existência de critério orientador de tal procedimento.

Os argumentos colhidos por Joaquim da Silveira para fundamentação da sua proposta não têm, cremos nós, a força que dispense a análise e discussão dos aspectos linguísticos trazidos aqui à baila. Por esses aspectos intrínsecos ao problema é que continuamos a pensar que se deva retornar ao testemunho da tradição e continuar pronunciando **Gandavo** o nome daquele que, segundo Camões, seu amigo, exaltou "*a Terra Santa Cruz, pouco sabida*".

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A ESCRITA DO PORTUGUÊS ARCAICO E A FALSA NOÇÃO DE ORTOGRAFIA FONÉTICA[1]

LUIZ CARLOS CAGLIARI

0. INTRODUÇÃO

O modo como um lingüista enxerga os problemas de linguagem nem sempre coincide com a maneira como alguns fatos têm sido vistos historicamente. Como pesquisador interessado nos estudos dos sistemas de escrita, um dos tópicos importantes sempre foi a ortografia (Cagliari, 1993, 1994). Não basta ter um inventário de unidades de escrita. É preciso escrever textos e, neste momento, a ortografia configura os sistemas de escrita dando o acabamento necessário e mostrando, de fato, a face real do sistema. Isto acontece com todos os sistemas, mas o alfabético se presta melhor para se entender alguns aspectos específicos da ortografia.

Por outro lado, tenho me interessado pela história do pensamento lingüístico em Língua Portuguesa. Sobretudo com os autores interessados em estudos filológicos, encontramos uma rica literatura a respeito da história da língua e, dentro deste quadro, da história da ortografia da Língua Portuguesa. Ao rever alguns desses estudos, duas questões me chamaram a atenção, de maneira particular. Uma delas diz relação à idéia de uma ortografia fonética que seria típica do período arcaico da língua. A outra questão é um certo mistério que existe na afirmação tradicional de que o Português e as línguas românicas vieram do Latim Vulgar. O que era, na verdade, esse Latim Vulgar: apenas um apanhado de erros de ortografia? Em ambas as questões, sempre senti falta de uma discussão mais bem feita a respeito quer dos sistemas de escrita - e da ortografia em particular, - quer do papel da variação lingüística nos estudos de Lingüística Histórica, sobretudo naqueles feitos pelos filólogos, seguindo uma tradição que se iniciou no final do século passado.

Embora o trabalho dos filólogos tenha trazido um ganho para os estudos lingüísticos, algumas questões, a meu ver, precisam ser abertas novamente e, talvez, ajustadas às novas maneiras como a Lingüística Moderna trata a linguagem em geral. A questão do Latim Vulgar ficará para uma outra ocasião. Neste trabalho, serão apresentados comentários a respeito da falsa idéia de que a escrita do português arcaico era fonética e que retratava a fala de seus usuários, de tal modo que através das letras se pode descobrir a fala em suas características e problemas principais.

---

[1] Esta é uma versão resumida de um trabalho mais amplo. Os interessados na versão completa, por favor, devem contactar diretamente o autor.

1. A ORTOGRAFIA DO LATIM ERA UMA ORTOGRAFIA FONÉTICA?

Todos sabem que a Língua Portuguesa representa uma das continuações da língua latina, juntamente com as demais línguas românicas. A Língua Portuguesa começou a se distanciar da língua latina num processo que levou séculos, de tal modo que durante muito tempo a língua do cotidiano era o Português e a língua da cultura e, portanto, da escrita ainda permanecia o latim. Aos poucos, através da necessidade de registro de nomes em cartório, a Língua Portuguesa começou a aparecer escrita também. Estas escritas cartoriais, no século XI, utilizavam não um latim *literário*, nem um latim *quotidianus*, nem mesmo o *latim vulgar*, mas o *latim bárbaro*. Os notários dos conventos, como do de Alcobaça, nos legaram muitos documentos preciosos. Era nos conventos que se escrevia, mas não se produzia só latim literário, como a patrística, mas também obras profanas.

Ao tentar escrever um nome não latino, mas português, a primeira reação era latinizar o nome. Outras vezes, não. Neste caso, escrevia-se o nome olhando-se qual som as letras do alfabeto tinham, a partir de seus nomes. Letra A tem o som de *a*, letra P tem o som de *pê*, e assim por diante. Como nem toda letra apresenta apenas um som e vice-versa, este uso acrofônico do alfabeto trazia algumas incertezas, dificuldades, fonte de escritas variantes. Os documentos originários de registros cartoriais apresentavam poucas palavras portuguesas misturadas com latinas. Quando a Língua Portuguesa passou para o texto, não só para os nomes, temos uma das fontes da ortografia da língua portuguesa, baseada em usuários da escrita que mal conheciam o latim, mas tinham diante de si um alfabeto, usado como sistema de escrita da língua latina. Esse tipo de usuário, mais do que qualquer outro, percebia que o latim não tinha um sistema de escrita fonético, nem sequer bem próximo disto, porque o latim bárbaro já havia, de certo modo, *estropiado* o latim escolar. Portanto, diante da escrita tradicional do latim escolar, o usuário do latim bárbaro lia em seu dialeto, ficando evidente que se podia escrever de um jeito e falar de outro. Portanto, parecia lógico que usar a forma ortográfica do latim para palavras do português era fugir demais do sistema alfabético, como escrever em português e querer ler em italiano. Pode-se escrever TIA e dizer *tchia*, mas escrever TIA e ler *dzia* era um pequeno problema que se avoluma à medida que o vocabulário difere mais na forma fonológica das palavras correspondentes nas duas línguas. A solução era partir para uma nova forma de escrita para a Língua Portuguesa que, até então, era ágrafa. A partir do conhecimento do alfabeto, os usuários começaram a testar possibilidades de escrita de tal modo que facilitasse a leitura na Língua Portuguesa, seguindo o alfabeto latino. Além disto, havia sempre um olho no que acontecia com o espanhol, com o italiano e com o francês.[2] A soma de todas

---

[2] Seria interessante fazer uma comparação detalhada com o que aconteceu com outras línguas, como o francês, o italiano, o espanhol, etc. Por exemplo, o documento mais antigo escrito em língua francesa é Le Serment de Strasbourg, de 842. A tradição francesa atribui um período ortográfico aos séculos XI e XII, o dos jograis com escrita fonética ou simplificada e um período do século XIII ao XV, época em que a escrita foi dominada pela burocracia legal, cartórios, etc., com o surgimento de uma ortografia sem sentido. O primeiro livro publicado pela Sorbone é de 1470 e, a partir daí, começa a se formar a atual ortografia do francês (muitas propostas de reforma foram feitas até recentemente, mas a escrita continua a tradicional até hoje). As pessoas acham que a ortografia se estabilizou (início) porque se estabilizou a evolução fonética

essas idéias ortográficas servia de orientação nas primeiras escritas da Língua Portuguesa feitas por pessoas que eram usuárias do latim bárbaro, tinham pouco conhecimento do latim escolar, viam textos escritos em outras línguas românicas e eram falantes do português no dia-a-dia.

A idéia tradicional, segundo a qual as línguas românicas vieram diretamente do latim vulgar é ingênua, reducionista e preconceituosa. O latim vulgar, antes de se tornar língua românica, passou pelo latim bárbaro. Este permaneceu em textos escritos numa forma escolar (latim "macarrônico"), mas também ajudou a gerar, na fala, as línguas românicas. Com o passar do tempo, nota-se que a escrita fica e a fala continua a evolução das línguas. Depois de muito tempo, tem-se a impressão de que o latim bárbaro era usado em paralelo com a evolução do latim vulgar para as línguas românicas. Para os filólogos do final do século passado, era mais fácil e conveniente fazer as *leis fonéticas* traçando um caminho, às vezes imaginoso, entre dois extremos: o latim vulgar e o português, por exemplo. Estas considerações não invalidam a possibilidade de, no século XIII, por exemplo, ser o português e o latim bárbaro línguas muito diferentes. O latim bárbaro mantinha uma estrutura básica da língua latina, mas a Língua Portuguesa já contava com outro modelo.

Essa relação entre a origem e o resultado da evolução do latim para as línguas românicas tem servido de justificativa para fatos que, aparentemente, parecem bem explicados, mas que poderiam ter outras explicações, se as coisas fossem consideradas de outra forma. É por isto que não é raro encontrar em autores que defendem uma certa transcrição fonética do português arcaico, explicações de ordem puramente ortográfica - erros e confusões de grafias - quando, na verdade, o que existia por trás, pelo que parece, nada mais era do um um problema de variação lingüística - que complicaria as explicações filológicas tradicionais. Veja, por exemplo, a seguinte passagem de Williams (1973):

> A freqüente modificação do E em I em documentos do latim medieval [...], que é contrária ao indicado no quadro acima [evolução do latim clássico para o latim vulgar], é puramente ortográfica e provàvelmente decorre de confusão entre as duas letras, por causa da impressão de que ambas representavam um e mesmo som. A modificação do O em U decorre da mesma causa (E. Williams, 1973: 17-18).

Em suma, com relação à ortografia da língua portuguesa, uma de suas origens baseia-se na escrita de pessoas que, por desconfiarem do valor fonético do alfabeto para o latim, tentaram refazer os valores sonoros das letras para a Língua Portuguesa, uma vez que as palavras não tinham uma tradição de escrita. Isto produz um resultado muito semelhante a algumas produções de textos de alunos na fase de alfabetização. As crianças escrevem letras que acham possíveis a partir do alfabeto e de outros conhecimentos (ortográficos) que têm e acabam produzindo formas variantes de escrita: um escreve de um jeito, outro, diferentemente. Por exemplo, um escreve com C - outro com QU; um, com R -

---

que era antes muito acelerada (CATACH, 1978: 8-10). Com relação ao espanhol, o trabalho de Nebrija vai se tornar um modelo para o futuro. A reforma do século XVIII ainda seguia o modelo de Nebrija. Por outro lado, Portugal insistia na ortografia etimológica para diferenciar a Língua Portuguesa do espanhol ou por influência do francês.

outro com RR; um escreve EI - outro apenas E, etc. A falta de um modelo bem definido e obrigatório leva os usuários a imaginarem como as palavras devam ser escritas, a fazer hipóteses sobre o uso das letras do alfabeto e sobre uma possível adequação com o que acontece com outras palavras, para as quais restam poucas dúvidas, como a escrita do próprio nome que, em geral, apresenta uma grafia já bem definida.

O problema do início da ortografia portuguesa é muito semelhante ao de outras línguas românicas. Por exemplo, com relação ao francês, que começou a ser escrito antes do português, diz Blanche-Benveniste:

> *L'histoire de l'écriture française se laisse décomposer en deux tendances de même orientation, mais dont les résultats son diamétralement opposés. Le français cherche à se constituer un alphabet propre à partir de l'alphabet latin, beaucoup trop pauvre en graphèmes pour pouvoir s'adapter sans modificatiòns à une langue aussi riche en phonèmes que la nôtre. Faute d'y parvenir, il est amené, par compensation, à l'insuffisance de l'alphabet. Celle-là apparaît donc comme le prix dont il a fallu payer l'incapacité à créer celui-ci.*
>
> *Que les premiers clercs qui, sporadiquemente au IXe siècle, mais surtout à partir du XIe, osèrent écrire leur langue vulgaire, aient utilisé l'alphabet latin, il n'y a rien d'étonnant à cela. Ils disposaient d'un outil tout préparé, véhicule de la culture antique et de la tradiction chrétienne; et d'ailleurs ils n'en connaissaient pas d'autre. Ce que paraît plus surprenant, c'est qu'au cours des siècles suivants n'ait pas éclaté aux yeux l'inadaptation de l'alphabet latin au système phonologique du français, qu'il ne se soit trouvé personne pour en dénoncer la carence, et pour proposer un nouvel alphabet avant que la sédimentation des siècles ne vienne rendre quasiment utopique cette entreprise* (Blanche-Benveniste, 1978: 47-48).

O dilema entre o fonético e o etimológico pode ser visto também na seguinte passagem:

> Devendo a ortografia de qualquer tempo assumir dois compromissos simultâneos - um deles a vinculá-la à tradição gráfica que a precede, para que os seus caracteres se não tornem de repente ilegíveis, e outro a ligá-la à realidade fonética da fala, para que entre os dois sistemas, escrito e falado, não se cortem as relações minimamente exigidas - logo se criam dois paradigmas alternativos: um extremamente histórico, outro exaustivamente fonético (R Marquilhas, 1987: 103-104).

Nos textos em latim bárbaro, a maior diferença com relação ao latim residia na sintaxe (incluindo aí a questão da concordância e, por consequinte, da forma morfológica das flexões). O mesmo não acontecia com o latim vulgar. Aqui, o problema tal qual passado historicamente entre os estudiosos, prima-se pela variação fonológica não só nos sufixos, mas sobretudo na própria raiz das palavras. Foi por isto também que o latim vulgar era um bom material para se fazer estudos filológicos e leis fonéticas. Mas, será que o latim vulgar tinha uma ortografia? É claro que as pessoas escreviam o que chamamos de latim vulgar. Mas, faziam isto baseados em que modelo? Para os usuários dos grafites, das inscrições lapidares, e até para as anotações de alguns gramáticos, a escrita do latim vulgar seguia o modelo descrito acima para os usuários do latim bárbaro. Porém, com algumas diferenças. Quem escrevia latim bárbaro eram pessoas com certo grau de instrução. Mas, quem escrevia grafites, certamente, eram usuários da escrita que, como muitos ainda hoje, aprendem a ler para fins específicos (ex. comércio) e escrevem a variedade de língua que falam, sem se preocuparem em resolver dúvidas ortográficas com quem sabe. O resultado, em geral, é uma escrita a meio caminho entre uma transcrição

fonética (baseada no princípio acrofônico do alfabeto) e uma escrita tradicional em que elementos do conhecimento da escrita em geral influenciam a escrita particular no caso de o usuário ter que fazer hipóteses sobre qual seria a melhor maneira de escrever uma palavra para a qual não tem um modelo certo diante de si. Se uma pessoa sabe escrever, significa que tem mais cultura do que os que são completamente analfabetos. Mas, saber escrever não significa necessariamente que a pessoa seja assídua nessa tarefa. No mundo, ler sempre foi muitíssimo mais importante, útil e, de fato, utilizado, do que a escrita. Por outro lado, não se deve supor que só pessoas de pouca instrução escreviam grafites, por exemplo. O grafite é uma forma de retratar protestos, revoltas e coisas do tipo e, neste caso, a linguagem, em geral chula, da variedade lingüística falada (dialetal) é a que melhor se presta, mesmo para esconder a identidade do autor. Ainda mais, deformar formas na escrita de grafites também é uma maneira de ser original, de marcar presença, ao mesmo tempo escondendo a identidade. Portanto, é fácil ver que o material que nos chegou de escrita do latim vulgar certamente não era uma escrita fonética, podendo, como acontece até hoje com escritas desse tipo, estar longe disso, não sendo nem sequer um bom modelo para se estudar a fala dos seus usuários. Isto mostra mais uma vez, como tenho afirmado, que o alfabeto nunca foi usado para se fazer sistemas de escrita fonéticos (a não ser pelos lingüistas, foneticistas, etc.). Nenhum povo fez esse uso do alfabeto porque a variação lingüística o impede, criando dúvidas insuperáveis para o escritor e para o leitor quando se leva em conta uma língua como um todo. Por isto, o caráter fonográfico da escrita alfabética tem que ser posto de lado em parte para que a escrita seja um pouco ideográfica, resultando disso o nascimento de formas mais abstratas (menos fonéticas) e que permitam um acesso mais fácil na leitura por falantes de dialetos diferentes. Ou seja, sem uma certa ortografia (afastando-se da base fonográfica e/ou ideográfica) nenhum sistema de escrita funciona. Deve-se lembrar, ainda, que é uma idéia ingênua pensar que quem escreve faz isto apenas para si próprio, achando que ninguém mais vai ler. Finalmente, as observações dos gramáticos a respeito da fala do latim vulgar são muito mais interessantes do que as observações a respeito de erros de ortografia. Ver *erros de fala* em erros ortográficos é andar num campo minado.

Com relação ao latim *quotidianus* de que nos falam alguns gramáticos, como não era objeto de preocupação para quem trabalhava com a norma culta, não sabemos praticamente nada. Os gramáticos antigos, como os gramáticos normativos modernos, preocupam-se com a língua escrita. A fonética representa uma cultura geral sobre os mecanismos de produção de fala (quando tratada corretamente). Ninguém se preocupa com o aspecto sonoro da linguagem. A parte relativa à ortografia quase sempre apresenta correções, às vezes, com explicações que dizem que a pessoa escreve errado porque fala errado. Nestes casos, por exemplo, de troca de L por R, temos uma dica a respeito da fala de alguns dialetos. Mas, mesmo nestes casos, a garantia é precária. No português de hoje, uma troca de L por R pode significar muitas pronúncias e essas diferenças não aparecem retratadas porque, partindo do princípio acrofônico do alfabeto que usamos, não há letras para certos sons, ou, dito de outra forma, uma mesma letra pode representar vários sons, mesmo quando usada de forma inadequada, como o R por L. Mais uma vez, vemos como é difícil acreditar que as escritas erradas, os desvios das formas ortográficas, signifiquem

que o usuário faz um uso fonético de escrever de tal modo que o resultado é uma espécie de transcrição fonética, em que uma letra tem apenas um som.

E o latim literário? Nas entrelinhas de muitos trabalhos, tem-se a impressão de que o autor, consciente ou inconscientemente, acredita que a escrita do latim literário era uma retrato da fala, isto é, que as pessoas que falavam a norma culta latina pronunciavam a língua como era escrita.[3] Para esses, a língua latina tinha apenas cinco vogais bem definidas foneticamente na fala, como tinha no alfabeto. O mesmo acontecia com as consoantes. Alguns casos especiais tinham explicações históricas, como o uso da letra Q, G, Y, K, etc. Trata-se de uma visão semelhante à daquelas pessoas que insistem, ainda hoje, em achar que determinada língua escreve como fala (português, espanhol, italiano ...) e outras não (francês, inglês...), etc. Qualquer pessoa com um mínimo de conhecimento de Fonologia, Fonética e Morfologia sabe que tal afirmação não passa de uma impressão falsa da realidade.[4]

A tentativa de estabelecer uma pronúncia *restaurada* do latim é uma tarefa quase impossível. Em primeiro lugar, seria preciso definir que variedade de latim vai ser escolhida. Certamente, a norma culta. Mas, o que era a norma culta do latim, e de que época? Atrás da idéia de restauração da pronúncia existe o preconceito lingüístico de que a norma culta é uma fala que segue de perto o alfabeto e a ortografia, sem variação. As observações dos gramáticos latinos nos dizem pouco e com referência a coisas muito específicas, ficando de fora a língua como era usada de maneira mais geral. A confusão entre os sons *kê* e *guê*, que levou à criação da letra G, derivada de C, mostra como o latim era uma língua em constante mudança, como qualquer outra e que, portanto, em um determinado tempo, vamos encontrar sempre um conjunto de dialetos. Mesmo o de maior prestígio não é imutável e ele também apresenta variações, como acontece com todas as línguas. Portanto, restaurar a pronúncia do latim é um modismo. Obviamente, havia outras idéias atrás dessa tarefa. Uma delas era a própria justificativa dos trabalhos de filologia. Se havia um caminho bem traçado do latim ao português, através das leis fonéticas era possível fazer o caminho inverso e chegar à pronúncia do latim. Parece lógico, mas é um equívoco. Baseando-se na escrita, pode-se dizer muito pouco da fala e, quase sempre, de forma muito geral. Quando se afirma que um I breve transformou-se num E, o que se está dizendo refere-se mais à escrita do que à fala, quer do latim (o que era esse I breve latino, de fato?) quer do português (qualquer estudo dialetológico mostra as variantes existentes

---

[3] Veja a seguinte citação: "*Pourtant, l'orthographe latine, ancêtre de la nôtre, est relativement satisfaisante en ce sens qu'à chaque signe ne correspond en général qu'un son*" (BURNEY, 1955:5). Apesar disto, o mesmo autor admite, lembrando Antoine Meillet (*Le Problème de l'orthographe latine* - extrait de la Revue des Études Latines, 1924) que o próprio latim apresentava variantes ortográficas, como *adfero* e *affero*, *adnuo* e *annuo*.

[4] Catach (1978:3) observa, por exemplo, que escritas como a do serbo-croata e do turco apresentam uma correspondência clara entre signo e som e som e signo e "*une foi connue, permet pratiquement de se délivrer de tout souci de correction, tel que nous le connaissons en France*". Se o objetivo da ortografia é neutralizar a variação lingüística, nenhuma afirmação deste tipo faz sentido. Quanto muito, uma escrita ortográfica pode espelhar mais de perto a fala de um dialeto do que de outros. Por outro lado, nenhuma língua apresenta apenas uma variedade de fala. Portanto, buscar uma escrita fonética numa ortografia é uma aproximação grosseira, na melhor das hipóteses.

na pronúncia, para esses casos, ocorrendo, por exemplo [i], [e], [ɛ], [ə] e [ɯ] - dependendo do dialeto ... variantes típicas do contexto não-acentuado). Por outro lado, dizer que as variantes dialetais se formaram numa linha de sucessão no tempo não faz sentido, como a geografia lingüística e a sociolingüística têm demonstrado.

Conclui-se, do exposto acima, que o latim, em qualquer uma de suas manifestações escritas, não tinha uma ortografia fonética (nem poderia ter) e que muitas das variantes de fala sequer tinham uma escrita. O que se conhece, por exemplo, do latim vulgar, provém de erros de ortografia do latim literário e não como um esforço para retratar uma fala popular, diferente da fala de uma norma culta. A escrita do latim bárbaro tinha mais a ver com questões de sintaxe do que fonológicas ou morfológicas e trazia uma ortografia fortemente calcada no modelo do latim literário.

2. UM PERÍODO PSEUDO-FONÉTICO DA ORTOGRAFIA DA LÍNGUA PORTUGUESA

O que é chamado tradicionalmente de *período fonético* da ortografia da língua portuguesa caracteriza-se, segundo os estudiosos, de um modo geral, pelo fato de os escribas usarem as letras do alfabeto latino de acordo com os sons que seus nomes representam (princípio acrofônico), criando as grafias das palavras através de uma análise fonética dos sons das palavras. Na comparação entre o latim e o português, ficava claro que o alfabeto, assim concebido, não iria produzir o tipo de ortografia desejado, uma vez que alguns sons do português não apareciam nos nomes das letras do alfabeto latino. Veja o seguinte comentário:

> No período fonético os escribas tentavam representar fonèticamente os sons das palavras que escreviam. Como havia muitos novos sons que não existiam em latim e para os quais não se desenvolvera uma tradição representativa, foram obrigados a adaptar velhas grafias ou a inventar novas. E muitas inconsistências se desenvolveram. Os escribas representaram freqüentes vezes o mesmo som de diferentes maneiras e diferentes sons da mesma maneira (E Williams, 1973: 33).

Atrás da idéia de escrita fonética, vem, comumente, um pressuposto de que tal modo de escrever representa uma forma *simples* de grafar as palavras, como se vê na seguinte observação:

> Nos primeiros tempos, quando o pseudo-etimologismo não havia ainda empolgado os espíritos, observa-se nela uma grande tendência fonética. § O maior conhecimento do latim, sobretudo com o Renascimento, que proclamava a necessidade de se conhecerem os escritores clássicos, romanos e gregos, foi a causa de que começassem a aparecer entre nós as complicações gráficas. § As palavras escritas sofrem, a partir de então, a influência etimológica, apresentando uma indumentária mais rica de letras, em flagrante contraste com a primitiva simplicidade.(Coutinho, 1973: 71).

Às vezes, as afirmações são mais diretas aceitando a ortografia arcaica como uma espécie de transcrição fonética:

> Período Fonético: Caracteriza este período a representação, pelas letras, dos sons que elas realmente representavam, consoante a evolução por eles sofrida, e a ausência, em geral, de caracteres não proferidos. Verdade seja que essa representação nem sempre acompanhou *pari passu* as alterações que se foram dando e por vezes conservou-se antiquada em relação ao desenvolvimento da língua (JJ Nunes, 1989: 193).

Do século XII ao XVI, o assim chamado tradicionalmente de *Período Fonético da ortografia da língua portuguesa*, que tipo de textos vamos encontrar? Como já dissemos, os textos mais antigos da Língua Portuguesa aparecem em documentos cartoriais. Por outras informações, sabemos que esses textos cartoriais eram escritos por pessoas que, provavelmente, usavam o latim bárbaro, uma vez que tal tipo de latim é também encontrado nesses documentos. A respeito deles, já comentamos acima. Esses usuários da escrita não se baseavam num conceito de transcrição fonética para escrever nem o latim bárbaro, nem a língua vernácula.

Os textos mais famosos daquela época são, sem dúvida, os Cancioneiros Trovadorescos. Há, ainda, os nobiliários, crônicas, obras místicas, traduções e outros tipos, menores em importância e em quantidade, nos séculos XII a XIV. No século seguinte, já aparece um volume maior de obras, sobretudo de natureza histórica e traduções para a *nova língua*. No século XVI, muitas obras místicas, históricas e o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Camões, Gil Vicente e Sá de Miranda são divisores de água em muitos sentidos, até com relação à ortografia, uma vez que a importância literária de suas obras serviu de modelo não só literário, mas de uso geral da língua, incluindo a ortografia.

Algumas dessas obras tinham um tratamento especial, sendo obras ricamente elaboradas, com todos os cuidados que um tal trabalho merecia. Essa preocupação, depois, passaria para os tipógrafos, com a invenção da imprensa de tipos isolados, já no final do século XV. Os autores e editores dessas obras defrontavam-se com muitos problemas de ortografia, uma vez que a Língua Portuguesa começava, então, a aparecer na escrita. Esses autores e editores eram, sem dúvida, pessoas cultas, que conheciam não só o latim, como também outras línguas e tinham acesso a bibliotecas. Além disto, isso era uma tarefa típica dos conventos, onde se encontravam as facilidades para sua realização.

Com relação aos primeiros escribas da Língua Portuguesa, José Leite de Vasconcellos diz o seguinte:

> Os primeiros que tentaram representar gràficamente o português viram-se em grandes embaraços: de um lado tinham o modêlo tirânico do latim, a que mal podiam subtrair-se (como entre nós ainda hoje em parte sucede), e de outro precisavam de representar os sons da língua viva com suficiente exactidão, sons que por vezes eram absolutamente estranhos ao latim, como os ditongos nasais e as palatais X, CH, LH, NH para não falar de J, visto que êste som se dava na pronúncia escolar ao I *consonans*. § De tais embaraços resultou um mixto na ortografia, não somente na medieval, senão também na dos tempos posteriores (JLVasconcellos, 1959: 205).

As pessoas que escrevem nessa situação encontram-se diante de dois problemas básicos: um, de natureza cultural, que significa como uma escrita pode revelar um grau sofisticado de conhecimento e de realização cultural; e outro, de natureza lingüística, que leva o usuário da escrita a optar por formas de escrita que facilitem a tarefa do leitor, seja ele quem for. No primeiro caso, aparecem os modismos etimológicos (com ou sem motivação científica), assim como formas julgadas elegantes por serem usadas em outras línguas com prestígio internacional. Lembrar da forma latina correspondente ou de como o francês, o espanhol e o italiano escreviam podia fazer com que o autor se revelasse uma pessoa culta através de suas escolhas ortográficas. O problema ficava mais sério com

relação à segunda preocupação. Se, por um lado, facilitava a leitura escrever de modo semelhante ao de outras línguas - seria mais fácil ver correspondências - por outro lado, deparavam-se com a necessidade de representar características próprias da Língua Portuguesa, como os sons palatais, a nasalização, a pronúncia ou não de certas letras que se poderia por na escrita por razões culturais, etimológicas, etc. Enfim, surgia uma situação de impasse que requeria um equilíbrio entre o ler e o escrever, entre fazer uma transcrição fonética e uma escrita que complicaria exageradamente o princípio acrofônico das letras do alfabeto. Na prática, como se pode constatar, analisando esses documentos, a solução foi de não ir demais para um lado nem para outro, resultando daí uma ortografia que não era fonética totalmente, nem fortemente calcada em nenhum outro modelo ortográfico das línguas de prestígio da época, apesar de considerar importante não se afastar muito desses modelos. Essa ortografia que começou a formar uma tradição, sem dúvida alguma, não pode ser considerada uma ortografia fonética, pois nunca o foi. O máximo que conseguiu fazer foi dar uma certa identidade para a Língua Portuguesa criando algumas formas ortográficas próprias, sobretudo com o uso dos dígrafos que, como se sabe, funcionam como *coringas* nos sistemas de escrita alfabéticos. A duplicação de letras para indicar sílabas longas ou acentuadas faz parte das estratégias de uso do alfabeto latino. É curioso notar que os diacríticos dos acentos na Língua Portuguesa, desde o início, tem mais a ver com a qualidade das vogais do que com o acento. Tal idéia está tão enraizada que é comum ver pessoas que colocam as marcas de acento sobre as letras E e O quando têm pronúncia aberta, mesmo que a grafia não exija tais marcas, sobretudo quando aquelas letras caem em sílabas tônicas, como em *moéla*. Este uso dos diacríticos, sem dúvida, vem de uma influência da escrita árabe. Os espanhóis chegaram a escrever textos em espanhol com letras do alfabeto árabe (escrita *aljamia*), mas não se conhece o mesmo em Portugal. Entretanto, há muitas evidências de outra ordem que mostram que a influência árabe em Portugal não foi pequena nem insignificante. Ao que tudo indica, parece que, de fato, ela é ainda pouco conhecida. Estamos acostumados a ver o mundo da Idade Média do ponto de vista dos castelos e conventos. Alguns destes obrigavam os frades a fazerem penitência quando viam uma mulher. Com os invasores a situação era muito pior, certamente. Mas os árabes ficaram séculos na Península Ibérica.

Se os diacríticos vieram por influência árabe, será que não houve outras contribuições com relação à ortografia? As gramáticas de João de Barros e de Antônio de Nebrija - para o Espanhol - lembram não só as gramáticas latinas, mas também as gramáticas árabes da tradição de Ibn-Sinâ. (Avicena).

Além do trabalho dos conventos, das chancelarias e, mais tarde, dos tipógrafos, temos alguns documentos *mais pessoais*, como cartas em que se encontram, não raramente, um outro tipo de ortografia, quando produzidos por pessoas sem a instrução dos conventos. Um exemplo famoso é a Carta de Pêro Vaz de Caminha, relatando o descobrimento do Brasil. Certamente, o autor não era uma pessoa acostumada com as questões da chancelaria, mas alguém que sabia ler e escrever, sendo mais um autodidata. A natureza do texto revela isto: nem sequer usa o termo *caravelas* - que era uma grande realização portuguesa da época. O modo de se dirigir às pessoas, como *capitão*, é outra evidência no sentido apontado.

Documentos escritos por pessoas *sem compromissos intelectuais*, diferentemente dos autores de livros e dos editores e dos tipógrafos, em geral, trazem muitos *problemas de ortografia*, ou seja, trazem palavras com grafias peculiares. Pessoas que escrevem pouco, mesmo no mundo atual, estão nessa categoria. Embora o ponto de partida seja a observação da fala na busca de correspondências entre sons e letras, tem-se notado que esse tipo de usuário trabalha mais com hipóteses sobre como deveria ser a escrita das palavras do que com o objetivo de representar uma pronúncia exata. Os casos de hiper-correção são muito freqüentes, o que revela que a estratégia do usuário está mais voltada para a escrita do que para a fala. É semelhante às crianças em fase de alfabetização que já aprenderam que não podem escrever com I *dici*, mas *disse* - com E final, apesar de falar [i]. Depois, escrevem *medeco* em vez de *médico*. Certamente, elas estão observando a fala para escrever, mas o resultado não é uma transcrição fonética. Como já disse, nenhuma pessoa que escreve em sociedade faz da escrita uma transcrição fonética, porque a escrita tem outros caminhos, tem outras estratégias que qualquer um que sabe minimamente ler e escrever lança mão para escrever. Portanto, ver nessas escritas de pessoas sem grande instrução uma ortografia fonética é um modo equivocado de entender os fatos.

Em conclusão, constatamos que nenhum tipo de usuário da escrita antiga da Língua Portuguesa tinha em mente fazer transcrições fonéticas e deixou textos em que se possa reconhecer com tranqüilidade que determinadas formas de escrita representam exatamente formas de falar de diferentes dialetos. Há muitos outros fatores, essencialmente da natureza dos sistemas de escrita, que impelem os usuários a optar por certas soluções de escrita, quase sempre voltadas para representações abstratas, gerais, que permitem a leitura, mas não necessariamente identificam a fala. Permitir a leitura tem mais a ver com as possibilidades de uso das letras, tiradas do princípio acrofônico, do que um uso fonético das mesmas.

3. CONCLUSÃO

Existe uma idéia generalizada segundo a qual algumas ortografias são fonéticas e outras não, ou seja, algumas procurariam representar um modo de falar em que se reconheceria claramente que as letras representam um som e que os sons da língua são representados pelas letras de tal modo que a um determinado som atribui-se uma única letra e vice-versa. Nesse tipo de ortografia não ocorreriam letras sem som. É considerada também uma ortografia simples e de fácil leitura. Mesmo uma pessoa que não conhecesse a fala da língua conseguiria facilmente descobri-la apenas através da escrita.

Algumas outras pessoas acham que tal ortografia nunca é totalmente fonética porque descobre-se sempre que uma ou outra letra (em geral vogais) pode representar dois sons diferentes (em geral em contextos complementares). Neste caso a ortografia seria quase fonética.

Essas concepções de ortografia baseiam-se na idéia de que a escrita alfabética foi feita para escrever as línguas à moda de uma transcrição fonética. Para cada letra haveria apenas um som correspondente e vice-versa.

Uma idéia um pouco diferente refere-se àquelas pessoas que acham que a parte semântica também desempenha um papel na escrita ortográfica, uma vez que o signo tem significante e significado e a unidade básica da escrita - o grafema - seria um signo. Neste caso, tudo o que distancia uma escrita alfabética de uma transcrição fonética recebe um explicação semântica de algum tipo (por exemplo, etimológica, estética, etc.). Desse modo, toda ortografia é vista como um sistema de signos, a exemplo da fonologia. Esta é uma abordagem típica do estruturalismo lingüístico.

É raro encontrar alguém que trate a ortografia dentro de uma visão geral dos sistemas de escrita, mostrando que sua função principal é a de *neutralizar a variação lingüística*. De fato, a invenção do alfabeto durou apenas o tempo necessário para o inventor começar a escrever no novo sistema. Logo percebeu que tinha inventado como transcrever sons da fala através de letras, mas, na hora de escrever um língua, além disto, é preciso saber *qual fala* vai ser representada. Como todas as línguas apresentam variações dialetais, seria muito estranho que a sociedade escrevesse uma mesma palavra de muitas formas diferentes, porque são pronunciadas de formas diferentes. No instante seguinte à invenção do alfabeto, foi preciso abrir mão da idéia mais importante do novo sistema, para se escrever cada palavra de apenas uma forma, independentemente da maneira como é dita nos diferentes dialetos. Surgiu, assim, a ortografia, invenção muito mais importante do que a idéia de escrever os sons com letras. Da união dessas duas idéias: partindo de um alfabeto e da observação dos segmentos da fala associados às letras e optando por formas de escrita que não variassem segundo os dialetos, chegou-se à forma final de escrita, que é a ortografia da palavra. Neste momento, a palavra tornou-se mais importante para o sistema de escrita do que o próprio alfabeto, uma vez que os valores sonoros das letras passaram a ser dados pelos sons que determinada letra pode ter em todas as palavras da língua, ortograficamente escritas. Por exemplo, em inglês, a letra I, além de representar o som [i], representa, ainda, o som [ai]; em português, a letra E tem o som de [e], de [ɛ] e de [i], porque nos diferentes dialetos da língua (ou mesmo num único dialeto), há palavras +que têm esses sons escritos com a letra E, como: *beleza, belo, pote*, etc. Portanto, teoricamente, é insustentável achar que existe uma ortografia fonética. Pelo contrário, neutralizando a variação lingüística, a ortografia esconde a real pronúncia. Somente o falante que conhece a linguagem oral sabe ler uma escrita ortográfica de maneira correta, num dos possíveis dialetos. Diante de uma palavra como POTE, como se lê? O falante de um dialeto lerá [pɔt^{h}i], o falante de outro dialeto lerá [pɔtʃi] haverá, ainda, as possibilidades de pronúncia [pɔt^{h}], [pɔtʃ] e [pɔte], entre outras.[5] Embora não seja algo muito consciente aos leitores (e aos lingüistas, às vezes), cada um lê de acordo com a pronúncia do seu dialeto. Um brasileiro não lê um livro escrito por um português tendo de recuperar o sotaque original do autor, nem um português lê um autor brasileiro, imprimindo à leitura o sotaque brasileiro. Esta é mais uma evidência de que a ortografia tem como função principal neutralizar a variação lingüística e, ao fazer isto, procura

[5] Um caipira poderia ler a palavra com retroflexão na sílaba final, um caiçara poderia ler com palatalização, etc.

deixar a escrita o menos marcada possível com relação às diferenças de fala que toda língua tem.

Se não se pode fazer a rigor numa ortografia fonética, o que era, então, a ortografia do português arcaico? Os erros ortográficos e as variações ortográficas não são evidências confiáveis, segundo as quais seus usuários estariam aplicando à escrita um procedimento do tipo transcrição fonética. As hipóteses para os erros de ortografia são de todos os tipos, até confusões fonéticas. Neste caso, nem se pode dizer que as confusões fonéticas acabaram retratadas fielmente na escrita, podem ter sido apenas formas diferentes de resolver dúvidas ortográficas, assim como acontece no processo de alfabetização.[6]

Um estudo mais detalhado da escrita, sobretudo quando não se tem um outro tipo de fonte para os estudos lingüísticos que requerem um tratamento específico dos sons da fala, é necessário para que os estudos de lingüística histórica tenham uma base científica melhor alicerçada e mais bem estruturada em suas hipóteses e conclusões. Certamente, tem havido muita ingenuidade por parte de alguns ao estudar a evolução de línguas como as românicas, pelo fato de estes estudos se basearem em evidências escritas mal explicadas, para se traçar a história da língua. As considerações acima a respeito da natureza e função da ortografia e as críticas à ortografia fonética não significam que todos os trabalhos feitos até agora, dos filólogos e dos interessados em Lingüística Histórica estejam equivocados e que o que eles disseram não tem valor. Mesmo por caminhos tortos, pode-se chegar a excelentes resultados, porque a mente humana nem sempre explicita o que pensa e o que sai escrito no papel, muitas vezes, esconde segredos preciosos. Por outro lado, não faz mal à ciência, de vez em quando, colocar a barba de molho e repensar o que já foi pensado e dito de muitas formas diferentes.

UNICAMP

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Jerónimo Soares, Grammatica philosophica da lingua portugueza, ou principios da grammatica geral applicados á nossa linguagem, Lisboa: Na Typographia Da Academia Das Sciencias, 1822.

BARRETO, João Franco, *Ortografia da lingua portuguesa,* Lisboa: Na Officina de Ioam Da Costa, 1671.

BARROS, João de, *Grammatica da lingua portuguesa,* Olyssiponea: apud Locouicum Rotorigium Typographum, 1540.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire; CHERVEL, André, *L'Orthographe,* Paris: François Maspero, 3ème édition, 1978.

BURNEY, Pierre, *L'Orthographe,* Paris: Presses Universitaires de France, 1955.

CAGLIARI, Luiz Carlos, "A origem das letras do alfabeto", *Ciência Hoje,* Rio de Janeiro: SBPC, vol. 17, Nº 98, 1993, pp. 20-7.

---

[6] *Mutatis mutantis*, cabe aqui aquela famosa citação de J. Leite de Vasconcellos: "Às vezes o prurido etimológico é tal, que já vi um brasileiro escrever HAGHORA por AGORA, pois que esta palavra vem de hac hora!" (JL VASCONCELLOS, 1959: 207).

CAGLIARI, Luiz Carlos, "O que é ortografia", *Estudos Lingüísticos - XXIII Anais de Seminários do GEL*, CNPq/USP/GEL, vol. I, 1994, pp.552-9.

CASTILHO, Feliciano de, *Metodo Castilho*, Lisboa: Imprensa Nacional, 2ª edição, 1853.

CASTRO, Ivo; DUARTE, Inês e LEIRIA, Isabel, A Demanda da Ortografia Portuguesa - Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1987.

CATACH, Nina, *L'Orthographe*, Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

COUTINHO, Ismael de Lima, *Pontos de Gramática Histórica*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 6ª edição, 1973.

FEIJÓ, João de Morais Madureira, *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a lingua portugueza*, Lisboa Occidental: Na Officina de Miguel Rodrigues, 1739.

GÂNDAVO, Pero Magalhães de, *Regras que ensinam a maneira de escrever e ortographia da lingua portuguesa* [...], Lisboa: Na officina de Antonio Gonsaluez, 1574.

HENDERSON, Leslie (ed.), *Orthographies and Reading - perspectives from cognitive psychology, neuropsychology, and linguistics*, London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, 1984.

LEÃO, Duarte Nunes, *Orthographia da lingoa portuguesa*, Lisboa: Per Ioão de Barreira, 1576.

MARQUILHAS, Rita, "O Acento, o Hífen e as Consoantes Mudas nas Ortografias Antigas Portuguesas" in: *A Demanda da Ortografia Portuguesa - Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu*, editado por Castro, Ivo; Duarte, Inês e Leiria, Isabel, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1987, pp.103-16.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis, Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico - um estudo do percurso histórico da acentuação em Português, Campinas: UNICAMP - IEL, tese de doutorado, 1965.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, *Lições de Filologia Portuguesa, seguidas das Lições Práticas de Português Arcaico*, Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., s.d.

NUNES, José Joaquim, *Compêndio de Gramática Histórica Portugues: fonética e morfologia*, Lisboa: Clássica Editora, 9ª edição, 1989.

OLIVEIRA, Fernão de, *Grammatica da lingoagem portuguesa*, Lisboa: casa de Germão galharde, 1536. (Edição fac-similada da Biblioteca Nacional, Lisboa, 1981).

SILVA NETO, Serafin da, "Etimologia e Ortografia", in *Ensaios de Filologia Portuguesa*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956, pp.236-80.

TAVANI, Giuseppe, "Antecedentes Históricos: a ortografia da Língua Portuguesa", In A Demanda da Ortografia Portuguesa - Comentário do Acordo Ortográfico de 1986 e subsídios para a compreensão da Questão que se lhe seguiu, editado por Castro, Ivo; Duarte, Inês e Leiria, Isabel, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1987, pp.201-3.

VASCONCELLOS, J. Leite de, *Lições de Filologia Portuguesa*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.

VERA, Álvaro Ferreira de, *Ortographia ou modo para escrever certo na lingua portuguesa*, Lisboa: Per Mathias Rodriguez, 1631.

VIANA, A.R. Gonçalves, *Ortografia Nacional*, Lisboa, 1904.

WILLIAMS, Edwin B., *Do Latim ao Português - fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/INL/MEC, 2ª edição, 1973.

A OCORRÊNCIA OU O APAGAMENTO DO NEXO PREPOSITIVO *DE* EM ESTRUTURAS COMPLETIVAS: REFLEXÕES SOBRE ALGUNS (DES)USOS NA FALA CULTA COIMBRÃ

JOÃO NUNO P. CORRÊA CARDOSO

1. Em qualquer gramática das várias línguas neo-latinas, o capítulo dedicado ao estudo das estruturas de subordinação afigura-se sempre, mesmo para o leitor prevenido, como um dos mais complexos na descrição normativa do funcionamento de tais idiomas. E isto apesar de o princípio que orienta esse fenómeno linguístico ser muito claro: expressar relações de dependência entre conteúdos cognitivos, criando os tradicionalmente denominados períodos compostos.

Na língua portuguesa, os conectores responsáveis pelo estabelecimento da dependência formal, traduzindo, por conseguinte, a dependência conceptual (directa ou indirecta) das orações subordinadas são, para além das inúmeras conjunções, os pronomes e os advérbios relativos, os pronomes e os advérbios interrogativos, os infinitivos, os particípios e os gerúndios. Há, por outro lado, que considerar ainda o vasto conjunto de grupos de ligação resultantes da articulação de preposições com elementos de algumas das categorias acima enumeradas; trata-se, como se depreende, das chamadas locuções.

Ora, ultimamente, tenho registado uma crescente actualização diferenciada de um binómio conectivo particular — a locução conjuncional integrante *de que* — introdutor, na cadeia oracional, de estruturas com a função sintáctica de complemento nominal. Atentemos, para demonstração, nos seguintes exemplos:

i) Tenho medo de que ele dê uma queda na rua.
ii) Estou desejoso de que o Verão passe depressa.

Em i) estamos perante uma construção não predicativa em que a sequência completiva identifica a natureza do (substantivo) *medo*, (sentido e) enunciado pelo locutor; em ii) é o adjectivo *desejoso* o item lexical complementado.

A diferenciação que decorre dos exemplos apontados consiste no facto de, com assiduidade gradual, ocorrer a elipse da preposição *de* no uso quotidiano, tanto no registo oral como no escrito. As frases complexas possuem, nesse caso, configurações do tipo:

iii) Tenho a impressão que ele pagará a conta da mercearia.
iv) Estou certa que não teremos problemas com a polícia.

Se recordarmos a definição gramatical dos elementos constitutivos da locução em causa[1], imediatamente nos apercebemos de que ambos estão presentes no sistema, quer individualmente, quer combinados naquela expressão, desempenhando a mesma intenção comunicativa: marcar o encaixe de um termo sintagmático (dito consequente) ou subordinado num outro (dito antecedente subordinante). Será que, por serem sensíveis, em maior ou menor grau, a esta repetição significativa os falantes nativos do português começam a optar, cada vez mais, pelo simples emprego do complementador *que*, dando expressão à economia linguística, ou haverá, sobrepostas a este comportamento, questões de ordem sociolinguística?

2. Estas minhas primeiras dúvidas, suscitadas pela audição atenta de tais usos, conduziram-me a uma interessante investigação sociolinguística urbana [2], cujos resultados deixarei expostos no presente parágrafo.

Com a pesquisa aqui noticiada, procurei observar o modelo de introdução das estruturas de encaixe completivo nominal exibido pelo comportamento verbal espontâneo de falantes cultos, oriundos da cidade portuguesa de Coimbra e onde sempre habitaram.

Foram apenas considerados enunciados do tipo:

a) Tenho a certeza de que ele telefona/Estou certo de que ...
b) Tenho a convicção ... /Estou convencida ...
c) Tenho o desejo ... /Estou desejoso ...
d) Tenho a desconfiança ... /Estou desconfiada ...

---

[1] Entre os inúmeros testemunhos de gramáticos de língua portuguesa que eventualmente poderiam aqui ser transcritos, leiamos os que se seguem acerca das noções tidas em consideração: "*Preposição* é a expressão que, posta entre duas outras, estabelece uma subordinação da segunda à primeira [...]" Evanildo BECHARA, *Moderna gramática portuguesa*, Cursos de 1° e 2° Graus. Com base na Nomenclatura Gramatical Brasileira e no último acordo ortográfico, 31ª edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987, p.155. Sendo, então, as conjunções subordinativas "[...] as conjunções que ligam uma oração a outra dita *principal*, estabelecendo entre elas uma relação de dependência [...]". Idem, *ibidem*, p.160, as conjunções subordinativas integrantes "[...] completam com a segunda oração o sentido da primeira [...]". Artur de Almeida TORRES, *Moderna gramática expositiva da língua portuguesa*, 24ª edição, Nova edição atualizada e aumentada, Coleção Domine seu Idioma, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, S.A., 1973, p.136. São, podemos concluir, exactamente estas que fazem parte do sub-conjunto "[...] que tira a uma oração o caráter de comunicação livre ou autônoma, pondo-a como parte constitutiva de outra, onde entra à maneira de um elemento determinante ou definidor". J. Mattoso CÂMARA JR., *História e estrutura da língua portuguesa*, Revisão feita por Maria Aparecida RIBEIRO e Antônio Basílio RODRIGUES. Rio de Janeiro: Padrão — Livraria Editora Ltda., 1975, p.185.

2 Durante o trabalho de campo, empreendido nos meses de Abril e Maio de 1995, foram recolhidos os dados linguísticos de 36 informadores cultos. As entrevistas foram sempre diálogos dirigidos, dada a especificidade das realizações sintácticas seleccionadas. As conversas versaram exclusivamente tópicos que animam a existência diária citadina. A distribuição equitativa dos sujeitos falantes fez-se: a) pelos dois géneros — M (masculino) e F (feminino); b) por três grupos etários — 25/39 anos, 40/59 anos e 60/79 anos; c) por três estratos sociais — Médio, Médio-alto e Alto (calculados matematicamente a partir de indicadores sociológicos como, por exemplo, o grau de instrução formal dos ascendentes directos, os títulos académicos do sujeito falante, a respectiva ocupação profissional e o rendimento individual, os estabelecimentos de ensino frequentados pelos filhos, a localização na cidade da casa de família e a ocupação dos tempos de lazer).

e) Tenho a informação ... /Estou informado ...
f) Tenho confiança ... /Estou confiante ...
g) Tenho a impressão ...
h) Tenho medo/vergonha/dúvidas/esperança ...
i) Estou receosa ...

O Quadro geral 2.1, bem como os Gráficos parcelares 2.1 a 2.3, são reveladores da situação sociolinguística estudada.[3]

A primeira impressão, decorrente da análise dos materiais obtidos, aponta para um enorme grau de vitalidade e de extensa difusão da actualização do complementador *que* sem este ser precedido pelo nexo prepositivo *de* na variedade culta coimbrã. Utilizam apenas o morfema Q ambos os géneros da geração mais nova dos três estratos sociais e ainda as outras duas camadas etárias do estrato social Médio.

A oscilação na preferência por uma das realizações sintácticas ocorre no âmbito das secções sociais mais elevadas (Média-alta e Alta), entre os informadores mais velhos (40/59 e 60/79), opondo claramente os dois géneros:

* no estrato sociocultural Médio-alto, ao contrário dos seus pares, os elementos femininos, com as idades compreendidas entre os 40 e os 59 anos, optam muito mais frequentemente pela locução conjuntiva, aproximando-se das práticas discursivas dos homens do estrato alto;
♦ os informadores masculinos mais velhos da amostra e pertencentes aos dois grupos sociais mais altos usam geralmente a construção DE+Q nos seus enunciados, o que não acontece com as informadoras dos mesmos grupos, tendencialmente simplificadoras.

A orientação do comportamento verbal feminino apontada em (*) denota, a um só tempo, o reconhecimento do prestígio atribuído à figura masculina no círculo dos falantes cultos urbanos, e o desejo de afirmação, através do jogo linguístico, da mulher em ambientes de apertados contornos conservadores. De facto, muito especialmente nesta área da sociedade civil portuguesa, o poder decisório ainda se encontra pouco acessível ao elemento feminino que, de uma forma consciente ou inconsciente, adopta em público esquemas de conduta que o aproximem, por momentos de duração variável, do lado oposto. Tudo isto poderá servir para demonstrar a existência, mesmo na elaboração textual ocasional e despreocupada, de um mecanismo geral, de natureza psíquica, fundamental, e que consiste na transferência de valores sociais, conectados com um grupo específico de referência, para qualquer uma das suas variantes linguísticas, desde que ela seja das mais constantes nos respectivos actos de fala, servindo como símbolo ou marca (restrita e selectiva) do conjunto em que se deseja a inclusão.[4]

---

[3] Os dados da pesquisa são apresentados em bloco por não ter detectado clivagens pertinentes entre o uso da complementação nominal e o da adjectival nos vários segmentos da amostra.

[4] A este propósito, um sociolinguista inglês defendeu que as "Linguistic sex varieties arise because [...] language, as a social phenomenon, is closely related to social attitudes. Men and women are socially

QUADRO GERAL 2.1

Síntese da situação sociolinguística

ESTRATO SOCIAL	GÉNERO	IDADES 25/39 ANOS	40/59 ANOS	60/79 ANOS
Médio	M	ø QUE	ø QUE	ø QUE
	F	ø QUE	ø QUE	ø QUE
Médio-Alto	M	ø QUE	ø QUE	DE QUE
	F	ø QUE	DE QUE	ø QUE
Alto	M	ø QUE	DE QUE	DE QUE
	F	ø QUE	ø QUE	ø QUE

Gráficos parcelares por géneros, grupos etários e estratos sociais

Gráfico 2.1. - Por géneros

GÉNEROS

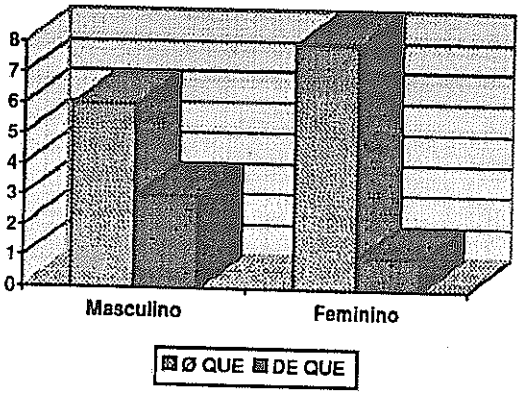
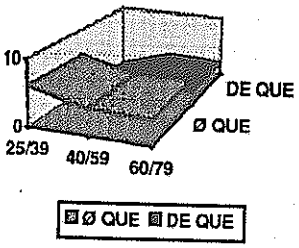


Gráfico 2.2. - Por grupos etários

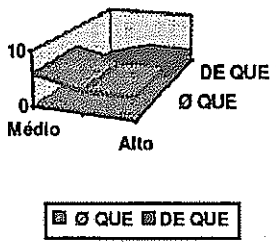
IDADES



different in that society lays down different social roles for them and expects different behaviour patterns from them. Language simply reflects this social fact". Peter TRUDGILL, *Sociolinguistics. An Introduction*, Colecção Language and Linguistics, Harmondsworth: Penguin Books, 1974, p.94.

Gráfico 2.3. - Por estratos sociais

ESTRATOS SOCIAIS



Tudo indica, todavia, estarmos a assistir a um rápido decréscimo da manutenção do conectivo biface (i) pela sua verbalização se circunscrever aos hábitos dos mais velhos e (ii) por se registar, se bem que com alguma intensidade, em situações pontuais, manifestando estritamente uma intenção promocional. Por outro lado, neste caso localizado, será conveniente vermos que as operadoras desse comportamento, a quem cabe o papel social de educadoras, não transmitem o traço linguístico às gerações mais novas. Tal aspecto reforça a minha hipótese de ele ter uma nítida feição pública. Poderá eventualmente vir a ser adquirido pelo elemento feminino jovem (i) mais tarde e (ii) não no ambiente familiar, mas no momento em que experiências sociais diversificadas tiverem sobre ele um efeito cumulativo de carga negativa, isto é, de penetração difícil, mais ou menos explicitada no "mundo dos negócios", por exemplo, se, entretanto, as coordenadas da sociedade portuguesa também não se alterarem muito nos próximos anos.

3. Uma visão histórica do percurso da preposição *de*, da conjunção integrante *que* e das suas possíveis articulações no português (falado e escrito) nos dois contextos estudados ajuda-nos certamente a perceber melhor, ora a actualização da locução conjuntiva, ora o uso isolado do morfema Q dotado da mesma função sintáctica.

A transição da espécie *de* da língua latina para a portuguesa fez-se sem ser acompanhada por qualquer mudança formal. A multiplicidade de objectivos comunicativos com que será depois utilizada e a variedade de sentidos consequentemente adquiridos valem-lhe o epíteto formulado por Goelzer: "la préposition favorite de la latinité postérieure".[5]

Por ser reduzido o número de unidades conjuntivas recebidas do latim, o português terá de ir estabelecendo o equilíbrio linguístico no domínio da verbalização do encadeamento lógico das ideias, atribuindo (i) a pronomes, (ii) a advérbios e (iii) a preposições a função conectiva, no sentido de satisfazer necessidades expressivas de uma língua em pleno processo de maturação.

---

[5] Cit. em M. Said ALI, *Gramática histórica da língua portuguêsa*, 6ª edição melhorada e aumentada de *Lexeologia e Formação de Palavras e Sintaxe do Português Histórico*, Série Biblioteca de Educação. Estabelecimento do texto, revisão, notas e índices pelo Prof. Maximiano de Carvalho e SILVA. Apresentação do Prof. Maximiano de Carvalho e SILVA, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964, p.204.

A conjunção subordinativa integrante *que* do sistema português advém da forma latina pronominal relativa (no acusativo) *quid*, corrente no *sermo vulgaris*, onde começa já a esboçar-se o uso conjuncional. Se a proposição subordinada introduzida possuía um carácter substantivo, a conjunção podia ocorrer antecedida por preposição. No fim do Império, o seu desempenho sintáctico é o mesmo de *quod* (antigo pronome neutro relativo e interrogativo), ocorrendo agora igualmente como conjunção, mas de sub-tipo causal, cuja evolução será *qua* > *ca* > *que*. A coincidência conduzirá a uma grande amplitude significativa, partilhada por ambas as formas[6]. Numa fase posterior, a voz popular substituirá *quod* por *quid*.

O desmembramento da construção completiva nominal DE+Q aparecerá em textos do século XVI pelas penas de Frei Heitor Pinto e de António Prestes, em obras do século XVII como as do Padre António Vieira. O mesmo procedimento sintáctico ou a conservação da locução surgem a par nas páginas oitocentistas de Alexandre Herculano. Esta documentação em textos de natureza tão especial demonstra como os dois hábitos discursivos são antigos e correntes em português. No princípio desta centúria, Augusto Epifânio da Silva Dias escrevia sobre o assunto o seguinte:

> "[...] Precedida da prepos. *de*, junta-se uma or. de *que* aos verbos, loc. verbaes, adjectivos e substantivos, que podem ser determinados por substantivos abstractos precedidos da prepos. *de* [...] Obs. 1ª. A prepos. *de* pode omittir-se depois dos verbos e locuções pertencentes a esta cathegoria [...]".[7]

Comentários gramaticais idênticos, focalizados de acordo com os modelos teóricos aplicados, são elaborados por especialistas sobre o português de hoje:

> "Vêm iniciadas por preposição necessária (que se pode omitir) as [orações] *objectivas indirectas* e *completivas nominais*".[8]

> "A estrutura interna das completivas é variável consoante as propriedades sintácticas e semânticas dos adjectivos superiores.
>
> Normalmente, neste tipo de construção, uma completiva regida por um ADJ faz parte de um SPREP [...]. Mas tal pode não acontecer [...]"[9]

Do que deste modo fica explanado em termos diacrónicos e do tratamento dos resultados do trabalho de campo, é legítimo concluir que (i) a omissão da preposição da locução conjuntiva integrante DE+Q se encontra em variação livre, (ii) é crescente tal

---

[6] "Entre as palavras habilitadas como conjunções, é digna de nota *que*, já pelo seu grande emprego, só ou acompanhada, já pelos variados sentidos que veio a tomar". José Joaquim NUNES, *Compêndio de gramática histórica portuguesa (Fonética e Morfologia)*, 9ª edição, Lisboa: Clássica Editora, 1989, p.354.

[7] Augusto Epifânio da Silva DIAS, *Sintaxe histórica portuguesa*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1918, p.270.

[8] Evanildo BECHARA, *Moderna gramática portuguesa*. Cursos de 1º e 2º Graus. Com base na Nomenclatura Gramatical Brasileira e no último acordo ortográfico, 31ª edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987, p.226.

[9] Maria Helena Mira MATEUS, Ana Maria BRITO, Inês Silva DUARTE, Isabel Hub FARIA, *Gramática da língua portuguesa. Elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*, Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p.430.

tendência simplificadora. Como diria André Martinet no prefácio à obra de Uriel Weinreich: "[...] *a linguistic community is never homogenous and hardly ever self-contained*".[10]

4. No decurso desta investigação não se registaram, como vimos, desusos na actualização da variável sintáctica considerada na modalidade culta coimbrã, por as respectivas regras gramaticais se encontrarem bem assimiladas pela gramática implícita de cada indivíduo dos grupos seleccionados. Todavia, durante os trabalhos de campo, o investigador deve esperar que, mesmo em situações pouco formais arquitectadas pela entrevista orientada e, portanto, próximas das interacções verbais quotidianas, os informadores, não alheados dos vestígios do artificialismo contextual, dêem respostas condicionadas pelo maior ou menor conhecimento que possuem do modelo linguístico.

Poderão ser, assim, escamoteadas algumas práticas discursivas usuais, rejeitadas pelo falante questionado porque as considera (i) menos correctas e/ou (ii) diafasicamente deslocadas nesse exacto momento.

Ficará então justificada a transposição de uma regra bem interiorizada para uma outra área gramatical, contígua ou não, a que o falante não tem o hábito expressivo de recorrer, mas onde, a todo o esforço, deseja atingir o sucesso comunicativo. Uma aplicação matricial errada da estrutura DE+Q levou-me a anotar a emergência da ultracorrecção [11], tímida mas espontânea, segundo tais moldes, em apenas quatro frases que deixo transcritas:

1) Por parte do Sporting, é evidente de que tem sido uma temporada razoável.
2) Não fui à neve com eles, reconhecendo de que não queriam companhia.
3) Os ministros vieram cá para fora dizendo de que o orçamento era baixo.
4) Os insultos não autorizam ninguém a dizer de que se trata de um grupo parvo.

Quando o índice de formalidade da situação de enunciação aumenta e o informador é sensível a esse facto, a influência do padrão linguístico acompanha, em princípio, directa e proporcionalmente a produção dos actos de fala. Porém, há pessoas (como estas da amostra) em quem a insegurança linguística, decorrente de um (in)consciente domínio inábil do código, conduz ainda a uma maior geração de fenómenos de hipercorrecção. Os comportamentos desviantes continuam a situar-se, como sempre, entre as subtis diferenças nos sub-sistemas da língua e as formas completamente estranhas ao *standard* ratificado pela comunidade. É também possível que surjam, uma vez mais, com desiguais frequências. A sua explicação pode ser, por exemplo, a aduzida para níveis de forma-

---

[10] André MARTINET, "Preface", in: Uriel WEINREICH, *Languages in Contact. Findings and Problems*, 9th Printing, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1979, p.VII.

[11] "El afán de superación, la búsqueda de la perfección es una de las virtudes más encomiables del género humano. Y de las más productivas [...]. El fenómeno de la ultracorrección no es sino consequencia de tan plausible anhelo [...]", Juan M. LOPE BLANCH, "Anomalías en la norma lingüística mexicana", in: *Ensayos sobre el español de América*, Primera edición, [Colecção] Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, nº 36, México: Instituto de Investigaciones Filológicas — Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p.149.

lidade mais reduzida. Outros factores extra-linguísticos não deverão, no entanto, ser negligenciados.

5. Quando os educandos começam a frequentar as aulas de língua, o professor deverá dedicar grande parte do período inicial de contactos ao conhecimento pessoal dos seus alunos. Para isso contribuirá decisivamente o papel fundamental que alguns pressupostos têm ao longo da aferição da qualidade da competência comunicativa com que cada um deles se lhe apresenta. Segundo a idade, o percurso sociocultural, os objectivos expressivos e sobretudo a relação afectiva mantida com a prática linguística do sistema a estudar, poderá o docente optar por um ensino multifacetado da gramática: lúdico, descritivo, prescritivo, reflexivo, contrastivo, etc.

O ensino, mais ou menos clássico, de uma língua deve proporcionar um conhecimento profundo ao Eu dialogante (i) de si próprio, (ii) dos outros interlocutores, e (iii) das potencialidades do sistema a actualizar[12]. Ora, é precisamente aqui que o recurso à didáctica se impõe. Além de se familiarizar o aluno com o modelo verbal e de se alertar para os custos sociais implicados pela desobediência à norma[13], deve ser guiado na descoberta enriquecedora da variação diatópica, diastrática e diafásica e informado das respectivas legitimidades psico- e sociolinguísticas.

Através deste estudo, pretendi demonstrar como situações linguísticas urbanas, mesmo orientadas pela norma, desenvolvem padrões comportamentais heterogéneos. O uso generalizado da construção completiva DE+Q aponta para uma crescente simplificação do processo de sequencialização intrafásica. Tratando-se de um produto existente no sociolecto do grupo dominante, é muito provável a sua influência em considerações em torno dos mecanismos formais da subordinação em futuras gramáticas do português. Eis outro fenómeno a que o professor deve introduzir os seus alunos: a norma linguística é afectada pela relatividade.

O ensino de uma língua deve, em última instância, permitir a elaboração da gramática individual, alicerce que, ao lado de poucos mais, sustém o esforço de cada um de nós na tentativa definitória da nossa originalidade e liberdade.

---

[12] (i) e (ii) são as entidades bipolares que, ao manterem a duplicidade das intenções comunicativas, mantêm o funcionamento eficaz de qualquer circuito verbal.

[13] "It must [...] become a major task of the school to facilitate the access of all children to forms of language which can so greatly affect their ability to profit from literacy and other factors crucial to their life-chances [...]", John HONEY, *First Language Didactics, in: Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society*, Vol. II, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1988, p.1710.

BIBLIOGRAFIA

ALI, M. Said, *Gramática histórica da língua portuguêsa,* 6ª Edição melhorada e aumentada de *Lexeologia e Formação de Palavras e Sintaxe do Português Histórico.* Estabelecimento do texto, revisão, notas e índices pelo Prof. Maximiano de Carvalho e Silva. Apresentação pelo Prof. Maximiano de Carvalho e Silva, Série Biblioteca de Educação, São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

BARKER, J. W., *Teach Yourself Portuguese,* 5th Edition, Edited and revised by Dorothy M. Atkinson, [Colecção] Teach Yourself Books, London: St. Paul's House, 1969.

BECHARA, Evanildo, *Moderna gramática portuguesa. Cursos de 1º e 2º Graus. Com base na Nomenclatura Gramatical Brasileira e no último acordo ortográfico,* 31ª Edição, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

BORREGO NIETO, Julio, GÓMEZ ASENSIO, José J., e PRIETO DE LOS MOZOS, Emilio, *Temas de gramática española. Teoría y práctica,* 11ª reimpresión, Colecção Español para Extranjeros, nº 3, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca - Cursos Internacionales Universidad de Salamanca, 1994.

CÂMARA JR., J. Mattoso, *História e estrutura da língua portuguesa.* Revisão feita por Maria Aparecida Ribeiro e Antônio Basílio Rodrigues, Rio de Janeiro: Padrão - Livraria Editora Ltda., 1975.

CARDOSO, E. e BONNEAU, A., *La langue portugaise par l'exemple,* Collection "*Les Études par l'Exemple*", Paris: Éditions Roudil, 1972.

COUTINHO, Ismael de Lima, *Gramática histórica,* 7ª Edição, revista. Apresentação de Carlos Eduardo Falcão Uchôa, Colecção Lingüística e Filologia, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., - Indústria e Comércio, 1976.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley, *Nova gramática do português contemporâneo,* 3ª edição, Prefácio de Celso Cunha e Luís F. Lindley Cintra, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1986.

DIAS, Augusto Epifânio da Silva, *Gramática portuguesa elementar,* 6ª edição, revista, Lisboa: A. Ferreira Machado & Cª, Editores, 1884.

-----, *Sintaxe histórica portuguesa.* Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1918.

FIGUEIREDO, J. M. Nunes de e ALMENDRA, Maria Ana, *Compêndio de gramática latina,* 4ª reimp. da 3ª edição, Porto: Porto Editora, 1988.

FIGUEIREDO, J. M. Nunes de e FERREIRA, A. Gomes, *Compêndio de gramática portuguesa. Para o Ensino Secundário. Adaptado à Nova Nomenclatura Gramatical,* 13ª edição, Porto: Porto Editora, 1988.

HONEY, John, "*First Language Didactics*", in: *Sociolinguistics. An International Handbook of the Science of Language and Society,* Second Volume, Edited by Ulrich Ammon, Norbert Dittmar and Klaus J. Mattheier, [Colecção] Handbooks of Linguistics and Communication Science, Edited by Hugo Steger and Herbert Ernst Wiegand, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1988, pp.1703-14.

HUBER, Joseph, *Gramática do português antigo.* Tradução de Maria Manuela Gouveia Delille. Palavras Prévias de Luís F. Lindley Cintra, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

LOPE BLANCH, Juan M., "*Anomalías en la norma lingüística mexicana*", in: *Ensayos sobre el español de América,* Primera edición, [Colecção] Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, nº 36, México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp.149-56.

LOPE BLANCH, Juan M., *"Peculiaridades sintácticas de los relativos en el habla culta de Madrid"*,in: *Nuevos estudios de lingüística hispánica*, Primera edición, [Colecção] Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica, nº 37, México: Instituto de Investigaciones Filológicas - Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 59-70.

MATEUS, Maria Helena Mira, BRITO, Ana Maria, DUARTE, Inês Silva e FARIA, Isabel Hub, *Gramática da língua portuguesa. Elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*, Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

NUNES, José Joaquim, *Compêndio de gramática histórica portuguesa (Fonética e Morfologia)*, 9ª Edição, Lisboa: Clássica Editora, 1989.

REIS, Carlos e ADRAGÃO, José Victor, *Didáctica do português*. Com a colaboração de Maria Aline Sousa Martins e Maria do Rosário Vaz, Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

TORRES, Artur de Almeida, *Moderna gramática expositiva da língua portuguesa*, 24ª Edição, Nova edição actualizada e aumentada, Colecção Domine seu idioma, Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, S. A., 1973.

TRUDGILL, Peter, *Sociolinguistics. An Introduction*, Colecção Language and Linguistics, Harmondsworth (Penguin Books), 1974.

VÁZQUEZ CUESTA, Pilar e LUZ, Maria Albertina Mendes da, *Gramática da língua portuguesa*, Prefácio de Luís F. Lindley Cintra. Tradução de Ana Maria Brito e Gabriela de Matos, Colecção Lexis, Lisboa: Edições 70, 1983.

WEINREICH, Uriel, *Languages in Contact. Findings and Problems*, 9th Printing, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1979.

WILLIAMS, Edwin B., *Do latim ao português. Fonologia e morfologia históricas da língua portuguêsa*, 3ª Edição. Tradução de Antônio Houaiss, Colecção Biblioteca Tempo Universitário, nº 37, Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

TERMINOLOGIA TÉCNICO-CIENTÍFICA DO PORTUGUÊS: ASPECTOS DA PRODUTIVIDADE LEXICAL NUM CORPUS EM LSP

Contributos para um projecto de Vocabulário Bilingue (francês/português) da Poluição

ROSA MARIA F. QUEIRÓS DOS SANTOS FRÉJAVILLE

"O binómio de Newton é tão belo como a Vénus de Milo. O que há é pouca gente para dar por isso"

ÁLVARO DE CAMPOS

A Europa, a Terra vive em plena comunicação técnico-científica. Desde o Renascimento que não se vivia uma tal euforia científico-discursiva. A prová-lo aí está a Terminologia enquanto ciência, denominação nova para uma prática antiga. São várias as escolas que a desenvolveram e a têm feito irradiar, influenciando linguistas-terminólogos do mundo inteiro. Não nos debruçaremos sobre o advento e evolução deste saber liminar do estudo do vocabulário técnico-científico e meio da afirmação científico-cultural dos povos/países modernos. Limitar-nos-emos tão só a situá-lo no espaço das contribuições para a análise do léxico em língua de especialidade.

Uma questão pertinente se põe. Qual a importância da Terminologia para a análise e estruturação do léxico de língua de especialidade?

A Terminologia corresponde às necessidades do século, em que ciência e tecnologia se desenvolvem a ritmos avassaladores, novos conceitos são criados, carecentes de denominação e de actualização no processo inerente a qualquer língua de especialidade.

A partir dos anos 80 novos modelos terminológicos surgem possibilitando uma efectiva afirmação desta disciplina científica. Dota-se de mecanismos de análise que a transformam numa disciplina organizadora das estruturações léxico-gramaticais das áreas científicas e técnicas (cuja tendência é o parcelamento e a tecnicidade).

A Terminologia tem, assim, a tarefa de organizar terminologias que dêem conta dos conjuntos estruturados de cada domínio do saber.

Hoje ela alcançou o objectivo preconizado por E. Wüster, como disciplina científica ela é, efectivamente, a "zona fronteiriça entre a Linguística, a Lógica, a Ontologia, a Informática e a ciência das coisas".

É uma ciência interdisciplinar e transdisciplinar devido ao campo abrangente do seu objecto e métodos de estudo: constituir terminologias com métodos rigorosamente linguísticos, possibilitar comunicação científica e técnica apropriada às necessidades de

interlíngua[1], promover a análise das Lsp em discurso e uso social. A Terminologia pertence às ciências da linguagem, com interface com a Lexicologia/ Lexicografia, a Semântica, a Lógica, a Ontologia, a Pragmática, a Epistemologia das Ciências (relações com universo extra-linguístico), enfim com todo o processo da Filosofia da Linguagem. Por quê uma tal relevância?

A sociedade moderna vive num colinguismo[2] crescente e a luta permanente para se apropriar do poder que constitui a comunicação escrita. A Terminologia veicula os meta-modelos da era pós-moderna: rápido progresso das ciências e das técnicas/tecnologias, privilégio do texto escrito (difusão científica, vulgarização, em relação com a necessidade de desenvolvimento de comunicação internacional especializada entre povos falantes de uma mesma língua ou povos de línguas diferentes, meios de comunicação social, etc), difusão das teorias científicas e subsequentes hegemonias linguístico /políticas sobre posse da ciência e da tecnologia com a simples constituição de terminologias para defesa do "património" da língua de ciência e cultura.

Possuir a ciência, difundi-la hegemonicamente pressupõe vulgarizá-la na própria língua natural mantendo não só o estatuto de língua de cultura mas acrescentando-lhe o epíteto de língua da técnica e da ciência. Conhecemos de sobejo a batalha travada entre o inglês e o francês. Começamos, há já algum tempo, a ter consciência, de que também a nossa língua terá de construir-se em *topos* e *locus* de língua da técnica e da ciência.

Apesar de a tendência ser a análise das terminologias em discurso, a mesma atenção criteriosa continua a ser prestada às constituições dos subconjuntos do léxico a que chamamos, por razões de comodidade, línguas de especialidade.

Esta denominação designa a sua natureza intrínseca de especialidade: abrange todos os tipos de textos produzidos pelos especialistas, constituindo o grupo dos tecnolectos/ "cientificolectos", cuja principal função é informativa e de forma correlata as funções conativa e metalinguística (carácter tecnocientífico da Lsp e cientificidade dos seus elementos são representados pelos termos). Para a constituição das terminologias, os elementos essenciais são, em primeiro lugar, a Informação/Documentação da especialidade, em segundo lugar a elaboração, partindo de classificações existentes (Classificações e Tesauros) da árvore do domínio a fim de recortar um campo conceptual devidamente hierarquizado, isto é, estruturado a partir de um sistema de conceitos, o que supõe formalmente uma classificação hierarquizada das suas unidades de conhecimento.

Dentro desta problemática, o objectivo da nossa comunicação é focar alguns aspectos pertinentes para a definição do domínio especializado da Poluição e para a

---

[1] "Língua natural de larga difusão, utilizada em tradução como passagem entre a língua de partida e a língua de chegada, por exemplo o inglês no domínio das ciências e das técnicas" (Mounin, 182).

[2] Segundo R. Balibar, o colinguismo designa em geral a associação de algumas línguas escritas ou a associação histórica de línguas escritas. Refere o império linguístico de algumas línguas escritas e define língua como a actividade humana capaz de representar simbolicamente, por escrito, os diferentes falares. Distingue colinguismo de plurilinguismo, definindo o primeiro como uma reunião das línguas e o segundo como uma justaposição ou mistura das línguas: " *un colinguisme est un organisme d'équilibre qui ne cesse pas d'élaborer la communication sous la forme de concepts et d'appareils définis continuellement remplacés* " (p.18).

compreensão da sua dinâmica léxica; tecer algumas considerações sobre o Vocabulário da Poluição a partir de uma amostra sintomática da sua estruturação léxica (amostra em português retirada de um texto de 66.298 ocorrências e 9.079 formas). Será assim exemplificada a criatividade lexical em Lsp[3] (*língua de especialidade* para o português, *langue de spécialité* para o francês e *language for special purpose* para o inglês) no domínio da Poluição que actualmente constitui nossa área de pesquisa de doutoramento.

UM DOMÍNIO ESPECÍFICO DA ECOLOGIA: A POLUIÇÃO.

Descrever minuciosamente o domínio da Ecologia com os modelos propostos pela Terminologia, por óbvia falta de tempo, não será explanado aqui[4]. Caracterizar o domínio da especialidade em análise obriga a um primeiro trabalho criterioso de seleção de documentação (técnica e/ou científica) de base e de controle, assim como a realização da árvore do domínio mediante apoio de Classificações (tipo CDU e/ou Tesauros). Ainda que aleatórias, essas classificações permitem a delimitação de fronteiras do domínio, as interconexões com outros domínios e enfim uma ideia abrangente da nomenclatura que o constitui.

O campo conceptual da Poluição foi assim constituído. Como todos os domínios do saber, é uma área interdisciplinar e transdisciplinar[5]. Toca domínios como a Química, a Física (nomeadamente a Física nuclear), a Medicina e a Agricultura. Após a necessária elaboração da árvore do domínio procedemos, no âmbito da nossa pesquisa de tese, ao levantamento automático do léxico da Poluição (através de um programa de hipertexto) para a constituição da sua nomenclatura (organização do léxico para organização de conhecimentos). O corpus é, por um lado, bilingue francês e português, e por outro lado, temático porque se trata de um subconjunto lexical de uma área específica do saber. Os documentos de pesquisa de uma e outra línguas foram tratados separadamente como é de norma em Terminologia bilingue.

Hoje limitamo-nos a apresentar uma amostra em português da qual é feito um tratamento a nível da produtividade/criatividade e a nível léxico-semântico.

A TERMINOLOGIA DA POLUIÇÃO: PRODUTIVIDADE E ASPECTOS LÉXICO-SEMÂNTICOS

A Poluição em França é objecto de aturadas pesquisas. Vários são os autores e as escolas e vários os textos de divulgação, de vulgarização, as obras publicadas e os relatórios governamentais.

---

[3] Uma Lsp, de acordo com a Norma ISO 1087, é " um sub-sistema linguístico que utiliza uma terminologia e outros meios linguísticos e que visa a não-ambiguidade da comunicção num domínio particular".

[4] Remete-se o leitor para os trabalhos realizados, constando da bibliografia.

[5] Um domínio do saber não é estanque. Está sempre ligado a domínios conexos. Delimitamos fronteiras por necessidade de ordem (mas as influências exógenas estão sempre presentes).

E em Portugal? Em Portugal, por um lado, e apesar de consignação do direito ao Ambiente e à qualidade de vida (iniciativa revolucionária) na Constituição (artº 66) e a regulamentação de cariz europeu, os estudos em Ciências do Mar e da Terra, no respeitante à divulgação/publicação em Ecologia/Poluição cinge-se às traduções de obras (anglo-saxónicas muitas delas) e a alguns textos científicos esparsos. Em 1991, a área da Ecologia cobria 10% das publicações do domínio e a da Poluição 6% (entenda-se, no domínio da Poluição Marinha).

Por outro lado, como muitos outros países, Portugal, após meio século de isolamento, tem-se preocupado com o desenvolvimento científico e técnico como factor decisivo do seu desenvolvimento e da sua afirmação geopolítica europeia e lusófona. É evidente que falta de desenvolvimento científico e técnico e necessidade de uma rápida aquisição fazem com que o país importe as ciências e as técnicas necessárias (retiradas do seu terreno de experiência) para a sua actualização e seu desenvolvimento técnico e científico. Importação de cultura do saber implica necessariamente importação de terminologias. Uma terminologia é um sistema de especialidade tanto de um ponto de vista do conteúdo como do ponto de vista formal. A neonímia e a produtividade léxica são os suportes de organização semântico-formal do campo conceptual do domínio.

Como para as outras línguas de prestígio científico, o português tem de universalizar as descobertas científicas, as teorias que elabora, em língua portuguesa. Guespin afirma que as ciências "são um factor indispensável à produtividade linguística".

Por uma simples curiosidade lexicográfica, resolvemos verificar os resultados da fixação/banalização do léxico da Poluição presente nos dicionários de Língua Portuguesa (Quadro I, a seguir), numa perspectiva comparativa com a amostra da especialidade que propomos (Anexo). Servimo-nos de três dicionários de Língua Portuguesa: o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2ª edição, 1986), o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* (1981) e o *Dicionário do Português Básico* (3ª edição, 1991). Este último diferente dos dois primeiros pelo seu carácter acentuadamente pedagógico nos vários planos de gramática, semântica e léxico

QUADRO I.

DEMONSTRATIVO DOS TERMOS DICIONARIZADOS DA POLUIÇÃO

1	2	3
Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa	Dicionário da Língua Portuguesa.	Dicionário do Português Básico
aditivo	aditivo	
ambiência	ambiência	
ambiental		
ambientar	ambientar	
		ambientar-se
ambiente	ambiente	ambiente
amplitude ecológica		
aterro	aterro	

aterro hidráulico		
biocenose	biocenose	
biocida		
biodegradabilidade		
biodegradável		
consumismo		
	consumidor	
	consumir	
	consumo	
	contaminabilidade	
contaminador	contaminador	
contaminar(acepção de contagiar)	contaminar	
contaminação	contaminação	
contaminado	contaminado	
contaminável	contaminável	
contentor(adj.)	contentor (adj,s.m.)	
decomposição	decomposição	
decompor	decompor	
ecologia	ecologia	
ecológico	ecológico	
ecologista	ecologista	
ecólogo	ecólogo	
ecossistema		
ecosfera		
ecotoxicologia		
ecótipo		
polimento	polimento	
polimerização	polimerização	
polímero	polímero	
polução	polução	
	polucional	
poluição	poluição	poluição
poluente		
poluído	poluído	poluído
poluidor		
poluir(em contectos de actualização literários do séc.XIX)	poluir	
poluível	poluível	
poluto	poluto	
poluir-se(em contextos de actualização literários do séc. XIX)		
praga	praga	
precipitação	precipitação	
precipitação radioativa		
produto	produto	
produto de fissão		

	produto químico	
queima	queima	
reciclagem		
reciclar		
resíduo		
	resíduo halogénico	
	resíduo industrial	
residuário	residuário	
água residual		
	cloro residual	
lago residual		
	residual	
saturnismo	saturnismo	
subproduto	subproduto	
substância	substância	
teor	teor	
	tetraclorado	
	tetracloreteno	
	tetracloreto	
	toxicina	
tóxico	tóxico	
	tóxico-	
toxina	toxina	
	toxicidade	
	tubifex	

Os resultados tendem a demonstrar uma certa insegurança linguística na recepção do vocabulário da área estudada. A presença dos termos genéricos da área da Ecologia/Poluição deve-se, por um lado, à criatividade de tipo semântico e, a nível extra-linguístico, à influência dos meios de comunicação social. Por outro lado, saliente-se que os termos citados, antes de pertencerem ao domínio da Poluição eram já unidades léxicas da língua geral[6] , integrando-se portanto na "norma do universo léxico"[7]. Trata-se pois de uma área já estruturada do léxico.

É interessante notar o registo do formante tóxico- proposto no dicionário português e a maior especialização lexical do dicionário brasileiro a atestar a preocupação lexicográfica de fixação imediata de novos termos em uso social.

Esta simples referência ao uso dos termos na língua geral permite antever o lugar que o domínio em estudo começa a ocupar no universo semiótico português.

ANÁLISE DA AMOSTRA DO VOCABULÁRIO DA POLUIÇÃO

Em relação à amostra do vocabulário do domínio da Poluição que propomos, a que conclusões chegámos?

---

[6] H. Phal.

[7] "É lícito definir a norma do universo léxico como o lugar do equilíbrio dinâmico, o lugar do conflito e o epicentro da tensão entre aquelas forças contrárias" (Barbosa:1991).

A principal preocupação dos especialistas é a "confirmação" de uma determinada "conceptologia" (o aparecimento dos conceitos constitui também uma motivação para a criação dos termos) e concomitantemente a transmissão dos conceitos, explicá-los em reformulações[8] (tendência para a explicação, a definição, em situações diafásicas e diatópicas) difundi-los, vulgarizá-los, numa preocupação constante de os fazer aceitar como nova norma científica, como resultado de uma inovação, enfim, como uma verdade. Para tal, a amostra demonstra-o. O léxico é constituído maioritariamente de nominalizações (a nível da produtividade grande percentagem de formação de substantivos a partir de verbos e adjectivos) .

O conjunto dos termos que constituem a terminologia é uma organização conceptual do domínio, manifestando-se essa organização numa representação formal, numa léxico-gramática e numa semântica (partindo da análise componencial) em que as relações de superordenação[9] , de subordinação e coordenação estruturam o sistema e permitem a definição dos conceitos e coerência das denominações que os representam.

A estruturação do léxico tem sido a espada de Dâmocles dos linguistas, no entanto, com a contribuição da semântica lexical para a classificação ordenada do léxico (tendo em conta as relações de tipo género/espécie, todo-parte, causa-efeito, etc, consignadas aliás na norma ISO 704) a ordenação dos conceitos e a hierquização do léxico das Lsp (*indicador--> indicador de poluição*) tem tido resultados fecundos.

A amostra do léxico analisado cobre praticamente todas as áreas lexicais: **substantivos** (com produção do tipo **S** - em denominação completa, como *abundância, acção, concentração, biodegradação, monitorização, produto, subproduto*, ou forma abreviada, *ADN, PCBs, PVC*; e tipos :

S+A: *acção nitrificante, ácido nítrico, ácido sulfúrico, agente contaminante, agente poluidor, área contaminada, chuva ácida, precipitação ácida, indústria verde, indústria poluidora, lixo clínico, lixo industrial, organismo aeróbio, organismo anaeróbio, smog fotoquímico, nevoeiro fotoquímico*; **S+A+A**: *Volume Máximo Admissível, composto orgânico simples, composto orgânico volátil, composto metálico orgânico, produto químico tóxico, produto químico orgânico*; **S+A+Prep+S**: *Necessidade Bioquímica de Oxigénio*; **S+prep+S**: *água das chuvas, água de abastecimento, água para beber, amigos da terra, amigos do ambiente, aterros de despejo, aterros de lixo, bioacumulação de pesticidas, carga de nitratos, carga de poluição, contaminação da água, contaminação do solo, contaminação da terra, grau de poluição, incidente de poluição, policloreto de vinilo*; **S+Prep+S+A**: *formação do smog fotoquímico, poluente do ar exterior, poluição do meio marinho, topo da cadeia alimentar, volume de lixos domésticos, volume de tráfego aéreo*; **S+Prep+S+Prep+S**: *composto de combate a pragas, controlo da poluição do ar, emissão de fumo dos*

---

[8] Possibilitam as reconstituições constantes das séries (de superordenação, subordinação, etc).

[9] Lerat prefere esta denominação à de hiperonímia: "é preciso em primeiro lugar que os linguistas se habituem à ideia de que os termos não são simples palavras, nem os conceitos significados intralinguísticos, nem as coisas simples referentes. Os termos são denominações, os conceitos elementos do pensamento e de conhecimentos, as coisas objectos, e quando se pensa estar a falar de hiperonímia lexical estamos perante a ordenação dos saberes e a organização da natureza, dos produtos e das instituições" (P. Lerat, p 85).

motores a diesel; **S+Numeral**: *estrôncio 90*; **S+Prep+V**: *água para beber, água de beber*; **S+Símbolo**: *radiação* α), *radiação* β) **verbos** (*absorver, activar, acumular, adaptar, afectar, alterar, ameaçar, analisar, aplicar, autorizar, bioacumular, biodegradar, biomanipular, branquear, concentrar, consumir, contaminar, controlar, decompor, degradar, descarregar, desintegrar, desintoxicar, despejar, despoluir, descontaminar, destruir, desequilibrar, detectar, deteriorar, eliminar, emitir, envenenar, equilibrar, indicar, inibir, intoxicar, libertar, poluir, precipitar, produzir, reciclar, reutilizar recuperar*) e **adjectivos** (do tipo **A**: *abrasivo, abundante, ácida, acídica, consumerista; **Adv+A**: não degradável, não poluente, não reutilizável*). As marcas metalinguísticas preponderantes são o conjunto verbo-substantivo-adjectivo, as fórmulas de equivalência e grupos de indeterminados de tipo particípio passado (a grande maioria das denominações são sistemáticas e funcionais)

O *corpus* é assim composto de lexias simples, lexias compostas, lexias complexas (as construções sintagmáticas tendendo para a lexicalização ou em combinatória livre), algumas lexias textuais (com equivalentes abreviados do tipo NBO, TCDD).

As unidades terminológicas foram praticamente todas adoptadas da língua comum tendo nesta situação discursiva particular adquirido outras acepções específicas. O *corpus* é constituído de termos simples e numa grande maioria de termos complexos abarcando as ligações sinópticas, sintagmas assindéticos, frasemas, etc.

Uma das abordagens mais importantes do discurso técnico e científico é a abordagem do léxico, na primeira fase de constituição da terminologia do domínio. A produtividade léxica em terminologia da Poluição integra-se nos processos tradicionais de formação de palavras: derivação, composição, neonímia.

A derivação prefixal é bastante produtiva nas formações utilizando prefixos eruditos.

A derivação sufixal é, por sua vez, também importante no léxico da Poluição; formação de substantivos de substantivos sobretudo com sufixos utilizados pela Química; as formações de substantivos mais produtivas vêm dos verbos e adjectivos *-ância, -ente, (d,t)or,-ção, -mento (abundância, substância, abrasão, alteração, concentração, decomposição, degradação, deterioração, eliminação, emissão, poluição, recuperação, componente, detergente, efluente, solvente, decompositor, indicador, poluidor, inibidor, precipitador, catalisador, colector, contaminador, incinerador, polimento, tratamento, saneamento*) que no *corpus* em questão constituem a maior percentagem. Encontram-se também alguns casos de derivação regressiva (como *derrame, controlo e colecta*); um outro processo muito produtivo é a conversão nas formações de substantivo a partir do adjectivo : *os bioquímicos, os mutagénicos, os tóxicos, os poluentes*. Realiza-se assim plenamente a função de designação por caracterização. De referir também a formação de substantivos e de adjectivos a partir do particípio passado.

A formação de adjectivos de substantivos é produtiva nas formas -al,-(a)ente, -(á)vel (*ambiental, acidental, residual, poluente, absorvente mutante, contaminante, reutilizável, sustentável, degradável, biodegradável*).

A composição está patente sobretudo nas formações que utilizam os radicais eruditos -cida, etc (*biocida, pesticida, zoocida, fungicida, herbicida, raticida, insecticida,*

fitocida), e na recomposição (denominação de A. Martinet para os pseudoprefixos) como **aero-**, **bio-**, **hidro-** (*aeróbio, aerossol, aerobiose, bioacumulação, bioconcentração, biodegradação, biogeoquímica, biogeoquímico, biomanipulação, biosfera, biocenose, biótico, biótopo, hidrocarboneto, hidroeléctrico, hidróxido, hidróxilo*) muito produtiva em léxico da poluição.

Das composições sintagmáticas (lexicalizadas), a produtividade não se distancia da regra: as formações são descritivas sendo o primeiro termo o especificador e o segundo termo o núcleo (na língua geral, pelo contrário, a ordem é Determinado/Determinante). A forma *bioacumulação* vai ser preferida a *acumulação biológica*. No entanto, utiliza-*se indicador biológico* indiferentemente de *bioindicador*. Nas formações **S+A** mantém-se geralmente a ordem da regra geral. No entanto, com frequência se verifica a fixação da forma sem o determinado: (compostos) os *bifenilos policlorados*, (produtos) *os tóxicos*, (organismos) *os decompositores*, (agente) *o poluidor*. Importado da língua geral ou de outros domínios do saber, o Determinado serve numa primeira fase para fixar a noção específica , passando com o uso a noção geral do domínio da poluição.

As construções sintagmáticas (representadas segundo sua forma sintáctica) são o tipo de ocorrências que permitem o reconhecimento automático dos termos. As formações **S+A** são as mais aptas para a lexicalização.

As nominalizações passivas têm também demonstrado uma certa produtividade em léxico da poluição: *a poluição das águas pelos dejectos, poluição pelo alumínio, poluição pelos metais pesados.*

O enriquecimento do léxico do domínio deve-se também à criatividade por neonímia. Trata-se sobretudo de neologia semântica (aquisição de termos utilizados em outros meios especializados e que adquirem novos semas) da neologia sintagmática (com variadas combinatórias, enunciados cristalizados em vias de memorização e unidades em vias de integração) e da neologia por empréstimo (externo mas, sobretudo interno- mesmo no caso de *smog fotoquímico*, a tendência é para *nevoeiro fotoquímico*). Os empréstimos adaptaram-se perfeitamente aos mecanismos de formação e são portanto produtivos em discurso.

A necessidade de constituição/sistematização de terminologias científicas e técnicas em português é de actualidade na medida em que os especialistas têm necessidade, como vimos, de utilizar um termo para denominar um conceito e assim evitar a proliferação de termos, que precisam de ser constituídos a partir de metodologias adequadas aos mecanismos de criatividade da língua.

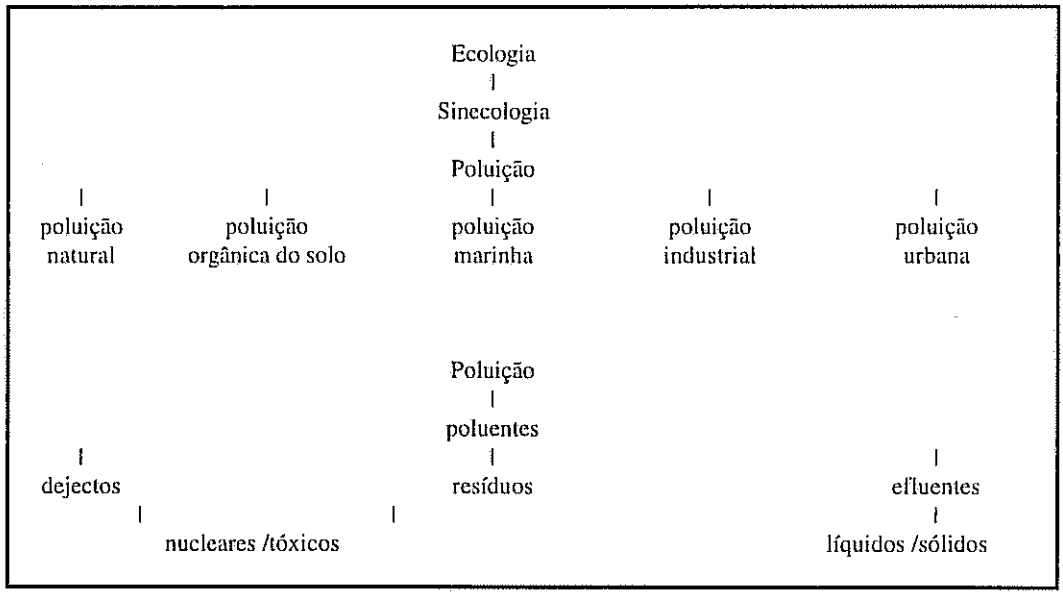
Do corpus não apresentamos o exame das formas que estão ainda em combinatória livre. A amostra dá, no entanto, a possibilidade de inferir que o vocabulário da Poluição é na sua grande maioria composto de empréstimos da Química e uma grande vigência de unidades da língua geral, tendo funcionado numa perspectiva diacrónica como neologismos semânticos.

Da já longa história do vocabulário da Poluição verifica-se a homogeneidade da sua estruturação e as possibilidades que os termos construídos ou importados tiveram de possibilitar a criatividade léxica. Basta citar a família lexical de poluição, que na quase

totalidade deriva do verbo poluir[10]: *despoluir, a poluição;* de onde foram criados *antipoluição, poluição urbana, poluição marinha, poluição da água, poluição das águas continentais, poluição oceânica, poluição industrial, poluição do ar, poluição ambiental, poluição natural, poluição da terra, poluição de fumos, poluição de lençóis de água, poluição de rios, poluição do cádmio, poluição dos carros, poluição fotoquímica, poluição grave, poluição pelo alumínio, poluição pelo radon* (a nominalização passiva a marcar a tendência para a reformulação no discurso técnico-científico), *poluição pessoal, poluição térmica, poluente, poluente atmosférico, poluente do ar, poluente do ar exterior, poluente orgânico, poluente degradável, poluente secundário, poluído, poluidor, poluidor-pagador, indicador de poluição, componente poluente, efeito poluidor, materiais poluentes, material poluído, substância poluente, controlo da poluição, esfera da poluição, fonte de poluição, formação de poluição, incidente de poluição, fonte de poluição interior, controlo da poluição do ar, controlo da poluição dos rios*, etc. Trata-se de uma verdadeira metalinguagem em Lsp.

No que diz respeito às relações de tipo léxico-semântico, o princípio de superordenação é visível a olho nu. Veja-se o resultado (em análise parcial) do quadro do domínio:

QUADRO II



Além dos casos de Poluição (arquiconceito) e hipónimos, registem-se: o hiperónimo Drina (classe de drinas) e seus hipónimos aldrina, dieldrina, endrina; ecossistema global e seus subordinados ecossistema rural, etc.

[10] A presença dos verbos fundamentais para a compreensão do sistema conceptual justifica os resultados de produtividade lexical de substantivos e adjectivos (confirmando-se a tendência para a objectividade do discurso técnico e científico).

Do mesmo modo, as relações de antonímia são bastante produtivas: Poluição/ Despoluição/Antipoluição; poluir/despoluir; poluído/despoluído; poluidor/despoluidor; biodegradável/ não degradável (casos frequentes com *não-* ainda em combinatória livre).

Quanto à sinonímia, é necessário ter em conta que em Terminologia o termo deve ser monossemêmico, monorreferencial, um termo designa uma só noção, um só objecto. *Biodegradar, bioacumular, bioconcentrar, concentrar, poluir* não são sinónimos nem parassinónimos. Cada um dos termos citados demonstra uma criatividade léxica autónoma.

Debater agora a questão da monossemia ou a tendência para a monossemia (modelo de Solomon Marcus) seria desnecessário porque, retirados do seu contexto, os termos são aparentemente polissémicos.

A amostra que propusemos é evidentemente um inventário léxico retirado do seu contexto e das suas realizações sintáctico-semânticas.

É evidente que os termos de uma língua de especialidade devem ser estudados na sua inserção textual. Não há metodologia terminológica digna do nome se não tiver em conta a actualização dos termos em discurso, mesmo quando se pretende demonstrar a equiparação de um léxico-gramática[11] (de competência) com a língua geral. A exemplificação pretende demonstrar que uma terminologia contribui de forma cada vez mais importante para a produtividade e subsequente criatividade léxica de uma língua. Ela é oriunda da análise dos termos da Ecologia/Poluição em discurso, trabalho que constitui uma linha metodológica do nosso doutoramento.

A criatividade em Lsp não é, pois, feita ao acaso, é consciente e rigorosamente planificada. Aliás, Yves Gentilhomme fala do discurso técnico-científico como um bissistema obedecendo a dois parâmetros: o psico-sócio-linguístico e o próprio domínio.

O discurso científico caracteriza-se, em suma, pela produtividade e pela busca da verdade. É também hoje o depositário do "génio da língua" e funciona, como a língua, num processo geral de transformação e de conservação. Sobre esta problemática muito fica por dizer (ciência como visão de realidade, representação abstracta do real, seus compromissos para a constituição de teorias passíveis de interpretação e de reconhecimento) e seria assunto para um novo encontro.

Que lugar cabe ao português enquanto língua de especialidade?

A língua portuguesa possui (como, nomeadamente, o inglês e o francês) as características necessárias para exprimir conhecimentos científicos e técnicos.

É pois tempo de assegurar um lugar de prestígio científico e técnico, no espaço europeu e mundial, à língua portuguesa e a toda a comunidade científica lusa.

Como fazer?

A melhor solução é promover a comunicação especializada internacional em língua portuguesa mediante suportes terminológicos adequados.

Universidade Lumière Lyon 2, França

---

[11] Maurice Gross.

BIBLIOGRAFIA

BALIBAR, R., *Le colinguisme*, Paris: PUF, 1993.

BARBOSA, M.A., "Da produtividade lexical", in: *Anais do Simpósio de Lexicologia e Lexicografia da UNESP*, UNESP-Araraquara, no prelo.

BASÍLIO, M., *Teoria lexical*, São Paulo: Ática, 1987.

BESSÉ, B. de, "Le contexte terminographique", in: *Meta*, n° 36, n°1, mars 1991, pp.115-16

BOUTIN-QUESNEL, R. et coll., *Vocabulaire systématique de la terminologie*, Québec: Les publ. du Québec, 1985.

FELBER, H., *Manuel de Terminologie*, Paris:UNESCO, 1987.

FRÉJAVILLE, R.M., *Le lexique du dictionnaire des termes fondamentaux de l'écologie- Une étude lexicologique*, Lyon: DEA, 1990.

FRÉJAVILLE, R.M. et Dupupet, M., "Contribuições para a constituição da(s) terminologia(s) da Ecologia."- in: *Terminologias*, 11-12, Lisboa, Termip, 1996 (no prelo).

GENTILHOMME, Y., "Les faces cachées du discours scientifique", in: *Langue Française*, n°64, pp.28-36.

GIÚSTI, E. et Fréjaville, R.M., "Description d'un projet terminologique et lexicographique: le Dictionnaire d'Écologie", in: *Projet PORTEXT*, n° special, Nice/CUMFID, CNRS, INLF, pp.67-75.

GUESPIN, L., "La circulation terminologique et les rapports entre science, technique et production", in: *Meta*, vol.40, n° 2, 1995, pp.206-15.

GROSS, M., "Les industries de la langue et l'étude du français", in: *Langue Française*, n° 83, 1989, pp.88-105.

KOCOUREK, R., *La Langue Française de la Technique et de la Science*, Paris: Brandsdetter, 1991.

LERAT, P., "L'hyperonymie dans la structuration des terminologies", in: *Langages*, n° 98, 1990, pp.79-86.

MOUNIN, G., *Dictionnaire de la Linguistique*, Paris: PUF, 1995.

PHAL, H., *Langue Française*, 1979.

WÜSTER, E., "L'étude scientifique générale de la terminologie, zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la science des choses", in: *Textes choisis de Terminologie*, GIRSTERM, 1981.

ANEXO - AMOSTRA DE VOCABULÁRIO DA POLUIÇÃO A PARTIR DE UM CORPUS DE 66.298 OCORRÊNCIAS E 9079 FORMAS: NÃO LEMATIZADO.

Categoria do substantivo

S

abundância
substância
abrasão
absorção
acção / acções
acidificação
adaptações
afecção
afectação
alterações
aplicação/aplicações
aspersão
autorização/ autorizações
bioacumulação
bioconcentração
biodegradação
reutilização
captação
concentração/ concentrações
conservação
contaminação / contaminações
conversão
auto-regulação
combustão
decomposição
degradação
desinfestação
desintegração
desintoxicação
desoxigenação
dessulfuração
deterioração
eliminação
emanações
emissão/ emissões
emulsão
eutrofização
exposição/ exposições
formação
incineração
intoxicações
libertação
monitorização
mutação / mutações
oxidação
oxigenação
poluição
precipitação
prevenção
previsão/ previsões
produção
protecção
radiação/ radiações
recuperação
redução

acetilcolinesteras

agente
acidente /acidentes
ambiente/ ambientes

componente/ componentes
detergente/detergentes
efluente/ efluentes
solvente/ solventes

acidez

ácido /ácidos
aditivos

aço
actinídeo/actinídeos
aracnídeos
alérgeno
alumínio
amianto
amoníaco
anidrido

aparelho/aparelhos
aparelhagem/aparelhagens

aspecto/aspectos
aterro/aterros
dejectos
buraco
campo/campos
cancro/cancros
cancro/ cancros
ciclo
composto/ compostos
consumo/ consumos
controlo/ controlos
desequilíbrio/ desequilíbrios
despejo/ despejos
desperdício/ desperdícios
detritos
efeito/ efeitos
elemento/ elementos
envenenamento
equilíbrio/ equilíbrios
esgoto/ esgotos
grupo/ grupos
impacto/ impactos
indícios
líquido/ líquidos
lixo/ lixos
lodos
nevoeiro/ nevoeiros
processo/ processos
produtos
químicos
recurso/ recursos
resíduo/ resíduos
rio/ rios
risco/ riscos
sólido/ sólidos
subproduto
tipo/ tipos

actividade/actividades

ADN
CFC (s.m.)
CFCs
DDE
DDT
HFC (s.m.)
HFCs
NBO (s.f.)
PCBs (s.m.)
pH
PVC (s.m.)
TCDD(s.f = dioxina triclorofenol
TCDV (s. f.)

aerossol/ aerossóis

agricultura
água/ águas

aguarrás

alcalis

aldicarb

alergia/alergias
algas

ambientalistas

ameaça/ameaças

aminas
aminoácidos
aminoplaitos
aminoplásticas

amosite

análise/análises

antioxidantes
antipoluição

ar
área /áreas

asbestose

atrazina

autoridade

azoto
bacilo
bactéria/bactérias
baía
base
benomilo
benzeno
benzina
benzopireno
berílio
bicarbonato
cádmio
cálcio
césio
bióxido
carbamatos
calcário/calcários
chumbo

brominos
bromo
carbonato/ carbonatos
carbono
cianeto/cianetos
cloracne
clordano
cloreto
cloro
cobre
crude
dibenzofuranos
diclorometano
diclorvos
diesel
dimetoato
ditiocarbamatos
enxofre
enzima/ enzimas
estrôncio
fluor
fluorcarbonetos
fluoreto
fluoretos
formaldeído
fosfato/ fosfatos
fóforo
fosgénio
halogéneos
hexaclorofeno
hidrocarbonetos
hidrogénio
hidróxico/ hidróxidos
hidróxilo
lindano
mercúrio
metano
metanol
metilmercúrio
nitrato/nitratos
óxido/óxidos
oxigénio
ozono
plutónio
policloreto
sulfatos
sulfúreo
tetracloreto
tricloroetano
tricloroetileno
triclorofenol
zinco

drinas
aldrina
dieldrina
endrina

biologia
bioquímica
bioquímicos

catalisadores
decompositores
indicador/indicadores
inibidores
poluidor/poluidores
precipitador/precipitadores
branqueador/ branqueadores
catalisador
colector/ colectores
consumidor/consumidores
contaminadores
conversor/ conversores
incinerador
incineradora/ incineradoras
produtor
produtora/ produtoras
protector
protectora/ protectoras

biosfera
brancura

branqueamento
bronzeamento

brominos
bromo
bronquite
buraco
cadeia/cadeias
camada /camadas
campo /campos
cancro /cancros
carbonato/carbonatos
carbono
carga/cargas
caso /casos
central/centrais

chuva
chuvas
ciclo
clorofila

colector
colectores
combustão
combustível/combustíveis
compostagem
consumerismo
consumerista
contaminante
contaminantes
criptosporidose
cryptosporidium

derramamentos
derrame
derrames
desastre
desastres
descarga
descargas
desfolhante
desfolhantes
desoxidantes
detritos
dióxido
dioxina
dioxinas

ecologista
ecologistas
ecossistema
ecossistemas
ecotaxa

embalagem
embalagens
escape
escapes
esfera
estratégia
estratégias
estratosfera
estrumes
fertilizante
fertilizantes
fluor
fonte
fontes
forma
fossas

fotoquímicos
fotossanitários
fotossíntese

fungicida
fungicidas
gás
gases
gestão
grau
herbicidas
impacte
incidente
incidentes
indústrias
insecticida
insecticidas
lei
lençóis
lixeira
lixeiras
lixívia
lixívias
Insecticidas
locais
local
matéria
materiais
material
matérias
mercúrio
metais
metal
mutante
monitor
monómero
monóxido
níveis
nível
papel
papelão
paraquat
parasita
parasitas
paratião
particulas
partículas
peças
pesticida
pesticidas
plástico
plásticos
policíclicos
polimento
polimentos
polímeros

poluente
poluentes
praga
pragas
problema
problemas
quantidade
quantidades9
queima
queimadas
queimadores
radioactividade
raticidas
recolha
reciclagem
reservas
reservatório
reservatórios
saturnismo
saúde
smog
smogs
smoke
sustentabilidade
tecnazeno
técnicas
teor
teores
terra
terras
toxicologia
toxina
toxinas
unidade
unidades
urânio
valores
via
vítima
volume
volumes
zona
zonas

Formações S+A

acção nitrificante
ácido fenoxiacético
ácido nítrico
ácido nitroso
ácido sulfúrico
actividades domésticas

actividades humanas
actividades indústriais
aditivos alimentares
agentes poluidores
agentes contaminadores
agentes contaminantes
agentes decompositores
agentes desfolhantes
agricultura intensiva
agricultura moderna
agricultura orgânica
água ácida
água britânica
água contaminada
água subterrânea
água turva
águas acídicas
álcalis fortes
algas tóxicas
ambiente marinho
análises químicas
aparelhos electrónicos
ar interior
ar quente
ar sujo
área soalheira
áreas contaminadas
áreas rurais
áreas urbanas
aterros sanitários
auto regulador
auto suficientes
bactérias patogénicas
bifenilos policlorados
branqueadores ópticos
cadeias alimentares
cadeias tróficas
camadas subterrâneas
camadas superficiais
camadas superiores
campos electromagnéticos
captação excessiva
centrais energéticas
chumbo inorgânico
chumbo tetraetílico
chuva ácida
chuvas ácidas
combustão completa
combustíveis carbonosos
combustíveis fósseis
combustíveis fuliginosos
combustíveis fumíferos
combustível carbonado
combustível nuclear
componente activo
componente principal
componentes poluentes
componentes tóxicos
composto clorado
composto clorofluorcarboneto
composto fluorcarboneto
composto iónico
composto orgânico
composto organoclorado
composto organofosforado
compostos inorgânicos
compostos metálicos
compostos orgânicos
compostos químicos
compostos tóxicos
consumerismo verde
consumo humano
contaminação ambiental
contaminação biológica
contaminação bacteriana
contaminação microbiológica
controlo integrado
controlo muscular
controlo rígido
controlos estatutários
conversor catalítico
conversores catalíticos
degradação ambiental
desintegração química
desintegração radioactiva
despejo diário
desperdícios animais
desperdícios domésticos
desperdícios especiais
desperdícios orgânicos
desperdícios perigosos
desperdícios solventes
detritos caulinos
dibenzofuranos clorados
dioxinas cloradas
ecossistemas aquáticos
efeito nocivo
efeito poluidor
efeitos agudos
efeitos ambientais
efeitos combinados
efeitos extensivos
efeitos globais
efeitos nocivos
efeitos sanitários
efluente desoxigenado
efluentes residuais
elementos químicos
emissões industriais
esfera científica
esgotos brutos
fontes artificiais
fontes humanas
fontes industriais
fontes naturais
fossas sépticas
gás amoniacal
gás esverdeado
gás natural
gás radioactivo
gás tóxico
gases acídicos
gases efluentes
gases residuais
grupo experimental
grupos ambientalistas
grupos vulneráveis
hidrocarbonetos aromáticos
hidrocarbonetos carcinogéneos
hidrocarbonetos clorados
hidrocarbonetos policíclicos
hidrocarbonetos voláteis
hidrogénio vulgar
impactos ambientais
impacto humano
impacto poluidor
impacto tóxico
incineradores municipais
indústrias emissoras
indústrias verdes
águas inquinadas
insecticida aldrina
insecticida dieldrina
insecticida sintético
lençóis freáticos
líquido depurador
líquido residual
líquidos deletério
lixeiras britânica
lixo clínico
lixos domésticos
lixos industriais
lixos metalíferos
lixos nucleares
lixos radioactivos
lixos orgânicos
lixos tóxicos
matéria orgânica
materiais alcalinos

materiais biodegradáveis
materiais clorados
materiais carcinogéneos
materiais depositados
materiais dissolvidos
materiais estranhos
materiais nocivos
materiais nucleares
materiais persistentes
materiais perigosos
materiais poluentes
materiais radioactivos
materiais reciclados
materiais recicláveis
materiais reciclados
materiais terrestres
materiais tóxicos
materiais vazados
materiais voláteis
material descarregado
material nocivo
material nuclear
material original
material poluído
material radioactivo
material reciclado
material sintético
material sólido
material tóxico
mercúrio inorgânic
mercúrio metílico
metais pesados
metais tóxicos
metal leve
nevoeiro fotoquímico
nitrato armazenado
níveis excessivos
organismos aeróbios
organismos anaeróbios
organismos aquáticos
organismos artificiais
organismo cryptosporidium
organismos decompositores
organismos individ
organismos patogénicos
organismos " sintéticos"
organismos vivos
óxido nítrico
óxido nitroso
papel descartado
papel reciclado
partículas finas
partículas grandes
peças abrasivas
poluente atmosférico
poluentes degradáveis
poluentes orgânicos
poluentes secundários
poluição ambiental
poluição fotoquímica
poluição grave
poluição industrial
poluição pessoal
poluição térmica
poluição urbana
precipitação ácida
problema ambiental
problema global
problema permanente
problemas globais
problemas pulmonares
processo alternati
processo prescrito
processos biológicos
processos bioquímicos
processos prescritos
produto químico
produtos alimentares
produtos concentrados
produtos decompostos
produtos domésticos
produtos químicos
produtos fotossanitários
recursos energéticos
recursos hídricos
reservatório químico
resíduo líquido
resíduo lixiviado
resíduos perigosos
rio poluído
rio receptor
rios britânicos
rios envenenados
risco potencial
saúde ambiental
saúde pública
smog castanho
smog fotoquímico
solvente tóxico
solventes orgânicos
substância radioactiva
substância suspeita
substâncias acídicas
substâncias básicas
substâncias inorgânicas
substâncias poluentes
substâncias radioactivas
substâncias tóxicas
substâncias voláteis
terra contaminada
toxicidade crónica
unidade fabril
unidades especializadas
unidades hospitalarres
unidades modernas
zonas agrícolas
zonas costeiras
zonas remotas

Formação : S+ Prep + S (sobretudo de tipo S+de+S)

absorção de materiais
acção de bactérias
acção de metais
acção do homem
acção dos fumos
acção dos poluentes
acidez da precipitação
acidificação da água
agentes de depleção
água das chuvas
água de abastecimento
água dos rios
algas do lago
amigos da terra
amigos do ambiente
aparelhos de aquecimento
aparelhos de desbaste
área de recreio
área de superfície
aspectos da poluiç
aterros de despejo
aterros de lixo
aterros de lixos
bioacumulação de materiais
bioacumulação de pesticidas
branco de titânio
camadas de amianto
camadas de produtos
cancro da pele
cancro do figado
cancro do pulmão
carga de nitratos
carga de nutriente
carga de poluição
casos de diarreia
casos de envenenamento

casos de poluição
centrais de energia
cianeto de hidrogéneo
ciclo da água
ciclo do azoto
ciclo do veneno
cloreto de hidrogénio
cloreto de vinilo
colectores de esgotos
combustão do pvc
componente dos dejectos
compostos de cádmi
compostos de ferro
compostos de mercúrio
conservação de energia
consumo de marisco
consumo de tabaco
contaminação da água
contaminação da terra
controlo da exposição
controlo da poluição
controlo de emissões
controlo de pesticidas
controlo de poluição
controlos de poluição
conversão de poluição
curso de água
cursos de água
derrames de petróleo
desastres de poluição
descarga de efluentes
descargas de efluentes
despejo de lixos
despejos de lixos
despejos do gado
dióxido de azoto
dióxido de azoto
dióxido de carbono
dióxido de enxofre
efeito de estufa
efeito dos produtos
efeitos da poluição
efeitos de poluentes
efeitos do envenenamento
efeitos do tabaco
efeitos dos poluentes
efluente de esgoto
efluentes de esgotos
eliminação de lixo
emissão de radiação
emissões de dióxido
emissões de enxofre
emissões de hidrocarbonetos
emissões de metano
emissões de óxidos
emissões dos veículos
emolientes da água
esfera da poluição
estratégia de controlo
estratégias de detecção
estrume de animais
fonte de poluição
fontes de poluição
fontes de radiação
fontes de turbulência
forma de poluição
forma de sistemas
formação de dioxinas
formação de metano
formação de níveis
formação de poluição
formação de smog
gestão de lixos
grau de exposição
grau de poluição
grupo de animais
grupo de herbicida
hidróxido de sódio
incidentes de poluição
incineração dos lixos
indicador de poluição
isocianato de metilo
leis do alcalis
lençóis de água
libertação de cádmio
líquidos de limpez
locais de despejo
locais de trabalho
local de despejo
material de construção
material de embrulho
monóxido de azoto
monóxido de carbono
níveis de exposição
níveis de oxigénio
níveis de ozono
níveis de poluição
níveis de rádon
níveis de ruído
níveis de sólidos
níveis do gás
nível de concepção
nível de permeabilidade
nível de poluição
nível de poluição
nível do solo
policloreto de vinilo
poluentes do ar
poluição da água
poluição da terra
poluição de fumos
poluição de rios
poluição do ar
poluição do cádmio
poluição do rio
poluição dos carros
poluição dos rios
pragas de moscas
prevenção da poluição
prevenção de poluição
problema da contaminação
problema da poluição
problema de poluição
problemas de contamminação
problemas de poluição
problemas de saúde
protecção do ambiente
protecção dos alimentos
protecção dos trabalhos
queima de carvão
queima de desperdícios
recolha de pilhas
redução de acidez
redução de poluição
reservas de azoto
reservatório de água
reservatório de combustível
resíduos de detergentes
resíduos de medicamentos
resíduos de pesticidas
risco de explosão
riscos de poluição
teores de ácido
teores de alumínio
teores de fosfato
terras de lavoura
tipo de desperdício
tipo de smog
tipos de contaminação
tipos de pigmentação
tipos de radiação
unidade de abastecimento
unidade de reciclagem
unidades de criação
unidades de eliminação
unidades de tratamento
volume de poluição
zona de queima

Formações : S+ Prep+S+A/ S+Prep+S+Prep+S...

formação do smog fotoquímico
poluentes do ar exterior
poluição do meio marinho
tipos de lixos depositados
topo da cadeia alimentar
volume de lixos domésticos
volume de tráfego aéreo

água de beber (N+de+V)
água para beber

compostos de combate a pragas
controlo da poluição industrial
controlo da poluição do ar
controlo da poluição dos rios
controlo de materiais perigosos
controlo de poluição do ar
controlo de poluição da água
conversão de materiais complexos

emissões de fumo dos motores a diesel

emissões de monóxido de carbono

fontes de males industriais
fontes de poluição interior
formação do smog fotoquímico

indústrias de processamento de produtos alimentares

libertação de gases tóxicos
monómero de cloreto de vinilo
poluição de lençóis de água
processos de escalão A
processos de escalão B
processos de tratamento de esgotos

processos de tratamento da água

S+A+A

Volume máximo admíssivel
composto orgânico simples
compostos orgânicos voláteis
compostos metálicos orgânicos
produtos químicos tóxicos
produtos químicos orgânicos

S+A+ prep+ S

necessidade bioquímica de oxigénio

Categoria Adjectivo

abrasivo
abrasivos
absorventes
absorvida
absorvidas
absorvido
absorvidos
abundante
abundantes
ácida
ácidas
acidentais
acidental
acídica
acídicas
acídicos
acidificados
activadas
activado
acumulada
acumulado
acumulados
acumulativo
adaptado
adequada
admissíveis
aeróbia
aeróbios
alcalinas
alcalino
alcalinos
alérgica
alérgicas
alterada
ambientais
ambiental
ameaçados
anaerobios
analisada
analisados
analíticos
anidrido
aplicada
aplicadas
aplicado
aplicável
aquática
aquáticas
aquático
aquáticos
aquífera
aquífero
aquíferos
auto regulador
auto suficientes
azóticos
bacteriana
biodegradada
biodegradados
biodegradáveis
biodegradável
biogeoquímicos
biológico
biológicos
biomanipuladas
biomanipulados
bioquímica
bioquímicas
bioquímicos
brandos
branqueados
cancerígena
cancerígeno
carcinogénea
carcinogéneas
carcinogéneo
carcinogéneos
carcinogenicos
catalítico
catalíticos
consumida
consumidas
consumido
contaminada
contaminadas
degradados
degradáveis
degradável
ecológica
ecológico
ecológicos
embalados
endotérmicas
envenenada
envenenadas

envenenados
eutróficas
eutrófico
fluorídrico
fosfatados
inibidas
inorgânicas
inorgânico
inorgânicos
inoxidável
intoxicadas
libertada
libertadas
libertado
libertados
mutagénicos
mutante
nítrico
nitroso
nociva
nocivas
nocivo
nocivos
oxidada
oxidado
oxidados
parasitários
poluída
poluídas
poluído
poluídos
precipitado
preventivas
preventivos
previsíveis
previsível
prevista
previstas
previstos
produtivas
produzida
produzidas
produzido
produzidos
protegido
protegidos
queimados
químico
reciclada
recicladas
reciclado
reciclados
recicláveis
recuperadas
recuperáveis
residual
reutilizáveis
reutilizável
substancial
sustentável
tóxica
tóxicas
toxicológicos
tóxico
tóxicos
vitimados
poluente

Verbos

absorve
absorvem
absorver
absorveram
absorvia
activa
acumula
acumula-o
acumula-se
acumulam
acumulam-se
acumulando
acumular
acumular-se
acumularam
acumulem
adaptado
adaptar-se
adaptarem
adaptarem-se
afecta
afectá-lo
afectam
afectando
afectar
afecte
altera
altera-se
alterar
alterar-se
ameaça
ameaçados
ameaçando
ameaçar
analisando
analisar
analise
aplica
aplicá-lo
aplica-se
aplicam
aplicando-se
aplicar
aplicar se ão
apliquem
autorizar
bioacumulam-se
bioacumular-se
biodegradada
biodegradados
biomanipuladas
biomanipulados
branqueados
concentrar
concentrar-se
consumida
consumindo
consumir
consumirem
contamina
contaminam
contaminar
contaminara
contaminaram
contaminou
controlar
controlavam
decompõe
decompõem
decompõem se
decomponham
decompor
decompor-se
decomporem
decompunham
degrada-se
degrade
degradem
dejectos
derramado
descarrega
descarregar
descarregue
descarreguem
desintegrar
desintegrar-se
desintoxicar

despejá-lo
despejam
destroem
destruí-lo
destruir
detectar
detectaram
detectaram se
detectavam
detectou
detêm
deterioram
deteriorar
deteriorar-se
eliminando
eliminar
eliminara
emanara
emitam
emite
emitem
emitir
envenena
envenená-las
indicam
indicando
inibem
inibindo
liberta
liberta-se
libertam
libertar
libertarem
libertarmos
libertavam
libertou
oxidam
polua
poluem
poluir
precipitar
prevendo
prevendo-se
prevenir
prever
prever-se
produz
produz-se
produzam
produzem
produzindo
produzindo-se
produzir
produzir-se
produziram
produzirem
produzisse
produziu-se
protege
protege-nos
proteger
reciclá-la
reciclá-los
reciclando
reciclar
recuperar
reutilizar

A GENERICIDADE DOS PROVÉRBIOS PORTUGUESES NA TEORIA E NA PRÁTICA

MARIA GABRIELA FUNK

1. PONTO DE VISTA ESTATÍSTICO

A ausência de um Adagiário representativo constitui o principal problema de qualquer paremiólogo. Dada a fluidez de uma língua e cultura, é evidente que um dicionário nunca será completo. Não obstante, compilámos, nos últimos dois anos, diferentes Adagiários e obtivemos um *corpus* de cerca de 25.000 exemplares, incluindo as respectivas variantes. Este número é pequeno comparado com o registado no Adagiário mais extenso do mundo, onde o paremiólogo Friedrich Wander (1867-80) reúne dez vezes mais exemplares da língua alemã. Os paremiógrafos dos últimos séculos alimentavam a esperança de que, ao registar todos os fraseologismos correntes numa determinada cultura, iriam certamente criar um Adagiário completo. Levados pelo seu entusiasmo, mas sem o auxílio de instrumentos estatísticos, esqueceram a propriedade fundamental do provérbio, que consiste no facto de este ser conhecido pela maioria dos falantes[1]. Assim, nenhuma das colectâneas existentes apresenta argumentos que permitam comprovar que as suas entradas obedecem ao critério da genericidade cultural. Se numa análise estrutural do provérbio se descura o traço essencial deste tipo de texto, não é possível justificar a relevância dos resultados obtidos para a totalidade da classe em questão. Por outro lado, não existem colectâneas que possam servir de base a um estudo desse género. Por conseguinte, os autores que abordam a questão da genericidade têm em princípio quatro alternativas:

i) Apresentar algumas ideias intuitivas sobre o assunto, justificando as mesmas com o sub-conjunto de exemplos apropriados.

ii) Analisar a totalidade dos exemplares contidos nos Adagiários existentes.

iii) Escolher como base de análise os exemplares conhecidos pelos autores.

iv) Fazer um estudo estatístico sobre o conhecimento dos provérbios e escolher os exemplares significativos como *corpus* da sua análise estrutural.

A primeira alternativa é cientificamente inaceitável; a segunda revela-se impraticável e irrelevante, dado que o resultado de um tal estudo se teria de fundamentar, igualmente, em exemplares não-proverbiais. A terceira alternativa só tem validade caso se possa provar que a competência paremiológica do autor é comparável à da média dos

---

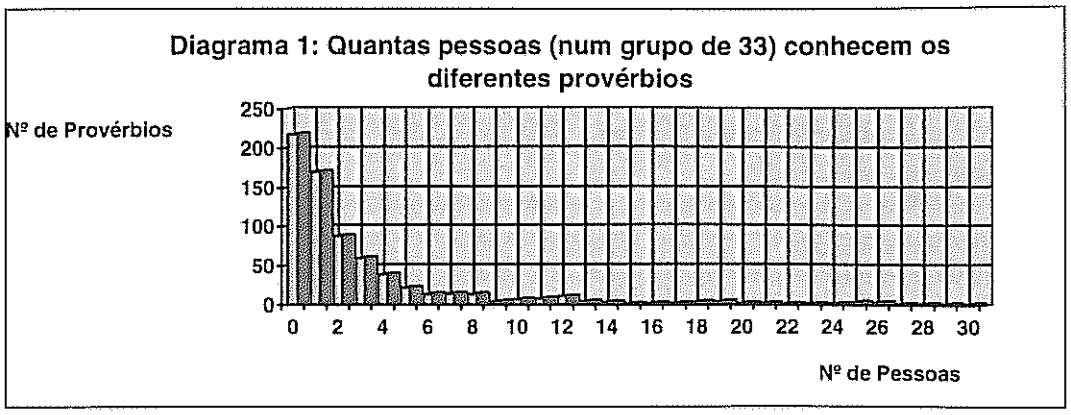
[1] Os trabalhos de Rupprecht S. Bauer, Christoph Chlosta & Peter Grzybek (1995) e de Carl-Herman Tillhagen (1970) indicam que um falante conhece entre 500 e 1000 diferentes provérbios da sua língua materna. As grandes colectâneas não incluem, assim, apenas frases feitas do conhecimento comum.

falantes. Além disso, este argumento deve basear-se num estudo estatístico completo (ou representativo), análogo ao descrito na quarta alternativa. Esta última proposta, apesar de se apresentar como o único esquema em princípio aceitável, não tem sido seguida em nenhum estudo da especialidade.

Como já iniciámos uma análise estatística do conhecimento de frases feitas, podemos aplicar os dados do nosso estudo-piloto ao único trabalho existente sobre a estrutura de provérbios portugueses que segue a terceira alternativa, nomeadamente a tese de doutoramento da linguista Ana Cristina Macário Lopes (1992). Já por este facto, o trabalho da Autora constitui um progresso considerável no âmbito da Paremiologia Portuguesa.

Recentemente, realizámos dois diferentes estudos com o objectivo de verificar se os textos reunidos num Adagiário eram efectivamente do conhecimento geral. Apesar de os inquiridos não representarem estatisticamente a totalidade dos falantes portugueses, podemos concluir que a maior parte dos exemplares registados nas colectâneas não são verdadeiros provérbios. No primeiro estudo, escolhemos 24 entradas de diversos Adagiários sobre temas específicos e apresentámo-las incompletas a 263 alunos da Universidade dos Açores. No questionário que elaborámos para o efeito, pedimos, primeiramente, aos inquiridos que completassem formalmente os exemplares seleccionados e que, seguidamente, os interpretassem. Verificámos, assim, que 29% das formas incompletas não se podem considerar provérbios pelo facto de serem conhecidas por menos de 10% dos estudantes. Só um quarto dos exemplares são definitivamente provérbios, dado que foram reconhecidos por mais de 50% dos alunos. São eles: "Quem espera desespera" (50,8%), "Quem espera sempre alcança" (63,6%), "Roma e Pavia não se fizeram num dia" (79%), "Amanhã também é dia" (90%), "Longe da vista, longe do coração" (91%) e "A palavra é de prata e o silêncio é de ouro" (91,6%).

No segundo estudo, perguntámos a 33 pessoas com mais de 40 anos de idade que exemplares reconheciam entre as primeiras 706 frases feitas da nossa compilação, representando as entradas iniciadas pelas letras Aa até Af. Com base nas respostas dadas, concluímos que 30,9% dos exemplares não eram conhecidos por nenhum dos inquiridos; 24% foram reconhecidos só por uma pessoa e 12,4%, apenas por duas pessoas. Em suma, só cerca de 10% dos exemplares são do conhecimento de mais de 8 informantes. Apresentaremos essas frases seguidamente, no Anexo A, bem como o número de respostas afirmativas. O diagrama 1 indica a totalidade dos fraseologismos reconhecidos por um número determinado de inquiridos.



Em média, um exemplar dos Adagiários é conhecido apenas por 9,1% dos informantes, enquanto os primeiros dezoito provérbios da lista apresentada por Lopes (1992) e incluídos na rubrica Aa-Af apresentam uma taxa de 20% (cf. Anexo A). O *corpus* dessa Autora é, efectivamente, mais representativo do que qualquer Adagiário. Todavia, não representa uma base suficiente para uma análise profunda da estrutura proverbial, pelas razões seguintes:

i) só um dos dezoito exemplares citados se encontra entre os dezasseis provérbios do nosso inquérito que são do conhecimento de mais de 60% dos informantes;
ii) apenas um terço das frases apresentadas no registo Aa até Af são conhecidas por mais de 8 inquiridos;
iii) não existem razões que levem a acreditar que as características estatísticas da totalidade do *corpus* da Autora sejam diferentes das relativas ao segmento Aa-Af.

Mesmo sem uma lista completa de provérbios, obtivemos, nos dois estudos, 21 exemplares que podemos considerar, com justa causa, como parémias, em virtude de serem conhecidos por mais de 50% ou 60% dos inquiridos do respectivo estudo[2]. Passaremos agora a discutir os resultados teóricos na base destes exemplos.

Quando se fala sobre a genericidade do provérbio, é necessário referir o duplo carácter deste tipo de texto, que se apresenta ora como uma unidade isolada, ora como uma frase contextualizada. Para a análise da estrutura sintáctica dos elementos desta classe basta apenas uma lista de exemplares. Porém, muitos argumentos sobre a genericidade não se limitam à frase proverbial, como, por exemplo, o apresentado em Lopes (1992, p.132):

> Mesmo as expressões linguísticas que são habitualmente consideradas como suportes privilegiados da referência singular específica - os nomes próprios e os pronomes pessoais deícticos da 1ª e 2ª pessoas perdem esse estatuto *no contexto proverbial*, passando a funcionar como suportes de uma referência genérica ou universal.

[2] Enquanto o primeiro estudo se baseia nas afirmações de 263 informantes, o segundo inquérito recorre à competência paremiológica de apenas 33 falantes. Por isso, só uma percentagem mais elevada (60%) do que no primeiro estudo (50%) poderia garantir, com a mesma segurança, o estatuto proverbial de um texto particular.

Quando estas afirmações não se baseiam em exemplos do emprego diário do provérbio, são só observações subjectivas ou deduções da competência paremiológica do autor. É evidente que um exemplo não pode confirmar esta conclusão, mas um contra-exemplo pode desacreditá-la. No parágrafo 3, demonstraremos a deficiência desta conclusão.

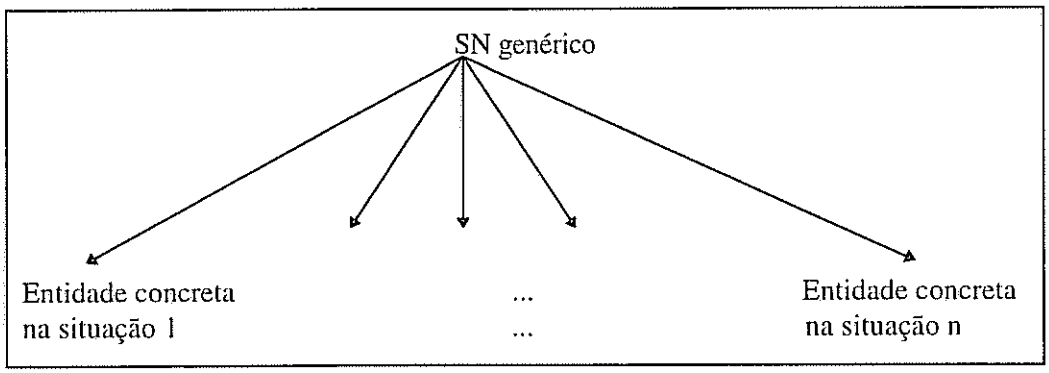
Nos últimos anos, coleccionámos cerca de mil contextos de utilização de frases feitas portuguesas (todas reconhecidas nos Adagiários como provérbios) e perto de quinhentos exemplares da língua alemã. Com este *corpus*, dispomos de um recurso importante para exemplificar a aplicação real de uma parémia.

2. O PROVÉRBIO CONSIDERADO COMO UMA FRASE AUTÓNOMA

Pode interpretar-se um provérbio descontextualizado, recorrendo aos meios básicos do conhecimento cultural e linguístico. Por exemplo, a metáfora no provérbio "A palavra é de prata e o silêncio de oiro" baseia-se no simples facto de o oiro ser mais valioso do que a prata. Mas há casos em que o significado pragmático não coincide exactamente com uma leitura descontextualizada. Só o contexto pode determinar claramente a relevância e o significado do provérbio, tal como acontece em frases simples como "O João vai para a escola". O SN "a escola" indica, em alguns contextos, um edifício específico; noutros, refere, em termos abstractos, qualquer instituição de ensino. Sendo assim, este SN apresenta-se umas vezes como uma entidade fixa e, outras vezes, como uma entidade genérica. De notar que a falta de um contexto concreto é um facto importante que leva o receptor a interpretar a frase o mais genericamente possível.

A genericidade do SN caracteriza-se pela amplitude da sua extensão, permitindo, deste modo, representar linguisticamente uma classe de objectos concretos ou abstractos. Uma regra, como, por exemplo, o provérbio, abrange uma variedade de casos que formam uma classe, implicando, assim, normalmente a utilização de SNs genéricos.

FIGURA: SUBORDINAÇÃO DAS VÁRIAS ENTIDADES A UM SN GENÉRICO



Nos seguintes exemplos, podemos observar como o tópico do provérbio é constituído por um SN desse tipo:

i) *A abelha* procura a parelha.

ii) *A alma do negócio* é o segredo.

iii) *A bom entendedor* meia palavra basta.

Sem um contexto, não podemos decidir se, na primeira frase, os SNs "a abelha" e "a parelha" são genéricos, como no caso de "a escola" no exemplo atrás apontado. Só o conhecimento de que essa frase pertence à classe "provérbio" nos leva a concluir que os SNs em causa não se referem a nenhuma entidade específica. Esta conclusão, porém, não se baseia em factos linguísticos, dado que toma em linha de conta o provérbio descontextualizado. No parágrafo seguinte, retomaremos esta discussão com base em exemplos adequados.

No segundo e terceiro provérbios, o carácter genérico dos SNs é evidente. Mas no caso de "A fome é negra", o SN representa uma entidade abstracta que não inclui quaisquer elementos individuais nem pode formar uma classe de objectos. Se a definição deste tipo de SN incluir também entidades abstractas, como em Lopes (1992, p.132), então a maioria das frases da língua portuguesa contém, pelo menos, um SN genérico. Neste caso, é irrelevante destacar a genericidade como característica do provérbio, se não afirmarmos, igualmente, que todos os SNs desta classe linguística são do tipo genérico. Não podemos, contudo, fazer uma tal afirmação, uma vez que encontrámos entre os 21 provérbios da nossa lista três exemplares com um SN individual:

--> *Roma* e *Pavia* não se fizeram num dia.
--> A cada um, dá *Deus* o frio conforme a roupa.
--> A *César* o que é de *César*, a *Deus* o que é de *Deus*.

No contexto religioso, Deus é considerado uma Pessoa, se bem que dotada de características especiais. Um cristão não atribui o mesmo referente à palavra "Deus" que um ateu, na medida em que identifica a divindade igualmente com a pessoa histórica de Jesus Cristo. Concluímos, assim, que a referência depende também da subjectividade individual. Aprofundaremos este assunto no parágrafo seguinte, quando dermos exemplos de contextos com uma referência directa às entidades "César" e "Roma". Resta sublinhar que há casos onde uma frase isolada não nos permite esclarecer o seu modo de referência.

Justifica-se, frequentemente, a atemporalidade do provérbio com a predominância do Presente do Indicativo nos predicadores verbais da sua forma canónica. Existem, no entanto, textos proverbiais que localizam temporalmente o estado de coisas descrito, como,

por exemplo, "Roma e Pavia não se fizeram num dia"[3]. Neste caso, a enunciação do provérbio funciona como um precedente que justifica uma situação actual.

Por outro lado, há contextos onde o tempo verbal da predicação desse tipo de enunciados é modificado para assegurar a coesão temporal, como no exemplo do anexo B, onde a forma canónica do provérbio "Depois da tempestade vem a bonança". (Cf. A. Côrtes-Rodrigues, 1982, 1° vol., p.190) é modificada para "*depois da tempestade* vier *a bonança*". Tendo em conta a flexibilidade do enunciado proverbial em aplicações reais[4], podemos concluir que a forma canónica funciona tal como o infinitivo não flexionado para os verbos, ou seja, apenas como uma representação mnemotécnica passível de transformações contextuais. Se esta concepção for válida, o tempo da predicação da forma canónica não é necessariamente um indicador da temporalidade contextual. Admitimos, contudo, que o tempo verbal é pfedominantemente determinado pela configuração-padrão.

O conceito de atemporalidade constitui uma explicação plausível para o mecanismo formal que atribui ao provérbio uma validade geral. Porém, se o emissor não acredita nessa validade, pode alterar facilmente a estrutura do texto proverbial, sem destruir o reconhecimento do mesmo.

3. O PROVÉRBIO CONTEXTUALIZADO

Se a referência genérica de alguns provérbios literalmente interpretáveis já não é determinada na ausência de um contexto, muito menos o será nos provérbios elípticos e metafóricos, onde a descontextualização dos mesmos obriga o falante a recorrer a conceitos culturais que esclareçam o respectivo significado.[5]

---

[3] Discordamos da interpretação dada por Ana Cristina Macário Lopes (1992, p.151), que parafraseia o provérbio citado do seguinte modo: "Todo o trabalho implica tempo". Esta interpretação, além de inadequada, não considera a tendência popular para pensar em analogias como justificação de casos semelhantes. Daí propormos a seguinte interpretação: "Como Roma e Pavia não se fizeram num dia, então esta tarefa difícil vai exigir muito tempo". A transformação lógica deste pensamento como uma generalização é artificial. Ver, a propósito, Nigel BARLEY (1972, p. 739, figuras 4a-c).

[4] No caso do provérbio "Cada um sabe as linhas com que se cose", encontrámos, na telenovela portuguesa "Roseira brava", as seguintes adaptações contextuais: "*Eu* é que sei as linhas com que me coso", "*Tu* é que sabes as linhas com que te coses" e "*Ela* é que sabe as linhas com que se cose" Ainda na mesma telenovela, verificámos, em lugar da forma canónica do provérbio "Quem te avisa teu amigo é", a variante contextualizada "Quem *me* avisa *meu* amigo é".

[5] Pode ver-se esta questão na variedade de interpretações não-canónicas do provérbio "De boas intenções está o inferno cheio" (cf. CHAVES, 1945, p.133, n° 126) apresentadas por alguns alunos da Universidade dos Açores a um questionário por nós elaborado, de entre as quais destacamos as seguintes: "Uma boa intenção pode dar para o torto", "muitas vezes, as boas intenções são interesseiras ou aparentes"; "uso [este provérbio] quando uma pessoa é traiçoeira, mentirosa ou falsa"; "quando confio em alguém que acaba por me trair"; "quando uma pessoa se aproxima por interesse"; "quando alguém tenta justificar os meios com os fins"; "só muito poucas pessoas são bem intencionadas"; "com boas intenções age-se por vezes de maneira errada"; "ninguém faz nada sem ter qualquer intenção". No entanto, para a maioria dos inquiridos, este provérbio veicula a ideia de que uma boa intenção nada vale, se não for convertida na prática.

Por outro lado, há frases facilmente interpretáveis, mas que exprimem, num contexto, uma ideia diferente. Por exemplo, "Todos os caminhos vão dar a Roma" e "Roma e Pavia não se fizeram num dia". A pragmática do último provérbio pode ser explicada por meio do processo da analogia[6] ou através da referência indirecta a um contexto concreto. Georges Kleiber (1984) utiliza a designação "referência indirecta" para explicar a ligação entre o provérbio e o respectivo contexto de utilização. Neste caso, não se pode omitir um contexto concreto, como é habitual acontecer nos estudos sobre a não-referência ou referência indirecta.

Há duas possibilidades de interpretar a contextualização do provérbio "Roma e Pavia não se fizeram num dia" no exemplo do Anexo C:

i) Com a associação em cadeia: "construir as cidades Roma e Pavia", "construir uma grande cidade" e "fazer um trabalho difícil", podemos definir um conceito abstracto subjacente ao provérbio, como "Qualquer trabalho difícil pressupõe muito tempo".

O provérbio: "Roma e Pavia não se fizeram num dia".

↓

Regra abstracta: "Qualquer trabalho difícil pressupõe muito tempo".

↓

Contextualização: A reorganização das actividades culturais da Câmara Municipal de Ponta Delgada é um trabalho difícil. Neste caso, aplica-se a regra.

ii) A analogia entre um precedente "Roma e Pavia não se fizeram num dia." e um caso concreto "A reorganização das actividades culturais da Câmara Municipal de Ponta Delgada pressupõe muito tempo" é estabelecida pela referência indirecta.

"|Roma e Pavia| |não| |se fizeram| |num dia|."

|Reorganizar| |as actividades culturais de Ponta Delgada| |pressupõe muito tempo.|

Na primeira alternativa, é necessária uma transformação linguística[7] que inclua a utilização de um SN genérico: "Qualquer trabalho difícil"; na segunda, porém, estabelece-

---

[6] No Anexo D, é bem visível a utilização de uma analogia entre "Todos os caminhos vão dar a Roma" e "Todos os caminhos vão dar às Furnas".

[7] A propósito deste tipo de transformação, diz-nos Georges Kleiber (1984, p.125): "[...] *le dogme de la métaphore* [...] *est avant tout un phénomène pragmatique et non sémantique*". O mesmo Autor duvida da eficácia do mecanismo da substituição, dado que "*On sait qu'une des fonctions essentielles de la*

se apenas uma ligação formal entre SNs de campos semânticos diferentes, com base no facto de os predicadores "fazer" e "reorganizar" descreverem um processo. Esta alternativa evidencia, de forma mais adequada, o processo de contextualização, na medida em que, de acordo com a máxima conversacional designada por "maneira" (cf. Grice, 1975), se deve utilizar directamente a regra abstracta.[8]

No primeiro caso, pode interpretar-se perfeitamente, sem a referida contextualização, o SN "Roma e Pavia" como um elemento genérico, associando-o à sequência "qualquer trabalho difícil" da regra abstracta[9]. No segundo caso, só dificilmente se determinará o objectivo do provérbio sem um contexto. No entanto, a referência indirecta ou não-referencialidade (cf. Regina Rocha, 1994/5) é, muitas vezes, considerada como um dos aspectos genéricos do provérbio. Se bem que concordemos com esta perspectiva, fazemos notar, porém, que o provérbio em si não tem necessariamente marcas que apontem para essa forma de uso, como vemos no exemplo da frase proverbial em questão, que é completa, autónoma e literalmente compreensível.

Assim, convém falar apenas de uma *tendência*[10] para interpretar indirectamente o provérbio, em especial no caso de se construir facilmente um contexto com uma referência directa. É de realçar que a analogia utiliza muitas vezes uma situação real, como, por exemplo, o facto de as vias no Império Romano se centralizarem na cidade de Roma. Neste contexto original, a utilização do provérbio "Todos os caminhos vão dar a Roma" não possuía características da referência indirecta.[11]

Em que consiste a tendência para utilizar preferencialmente um provérbio num sentido não literal? Existem estratégias de interpretação que recorrem à referência indirecta ou a uma leitura genérica, quando o contexto de uma frase particular não permite uma referência directa ou uma leitura específica dos seus elementos (como consequência de o receptor atribuir a todos os componentes textuais uma relevância segundo Grice, 1975). Estes mecanismos só são activados no caso de a interpretação específica e literal falhar.

---

métaphore est précisément de combler certaines lacunes de dénomination. Par ailleurs, même là où la substitution est possible, une telle solution se révèle finalement inadéquate, car elle a pour effet de clore définitivement l'interpretation métaphorique [...]".

[8] Uma colega brasileira revelou-me, no Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, em 1995, que a sua empregada utilizava o provérbio "Todos caminhos vão dar a Roma", substituindo "Roma" por "rumo". Apesar de linguisticamente mais esclarecedora, esta variante não constitui a forma canónica, dado que a evidência do provérbio depende de um caso precedencial referente à infra-estrutura do Império Romano.

[9] No nosso estudo, vimos que os informantes revelam alguns problemas em descrever o sentido do provérbio, provando, assim, que o seu emprego não se liga directamente a uma regra abstracta subjacente.

[10] Salvaguardamos, deste modo, a sábia posição teórica de A. Blinkenberg (1923-1933, p.30): "*Plus peut-être que dans aucun autre domaine de la linguistique il est nécessaire ici de ne jamais perdre de vu qu'une explication de cas particuliers par une cause générale n'aura pas une valeur absolue; nous n'arrivons qu'à l'expression d'une tendance, à laquelle notre esprit, qui demande pour comprendre les choses des cadres d'une certaine solidité, risque de donner plus de realité et plus de rigidité que n'en comportent les faits eux-mêmes. Les lois, les systèmes nous aident à penser et nous emprisonnent*".

[11] Ver *Asterix e a surpresa de César*, Lisboa: Difusão Verbo, 1986 (tradução de Ricardo Alberty), p.42, onde ocorre o seguinte fragmento: "É sabido, *todos os caminhos vão dar a Roma*. Mesmo os do deserto! Chegamos assim sem problemas à Cidade Eterna".

Porém, quando uma pessoa identifica uma frase como um provérbio, a ordem desta estratégia inverte-se. Assim, procura-se, no caso da ocorrência de um fraseologismo, em primeiro lugar interpretações indirectas que permitam a sua utilização como uma regra.

Por outras palavras, qualquer membro de uma determinada sociedade sabe que um provérbio se subordina a uma interpretação cultural que não coincide necessariamente com a leitura denotativa do mesmo.[12]

Para activar este mecanismo interpretativo, o receptor deve reconhecer o elemento em foco como uma parémia. O reconhecimento de uma frase feita é, por isso, o ponto crucial deste processo mental.

No caso de a interpretação indirecta não funcionar, recorre-se automaticamente ao sentido literal, pois, por vezes, o núcleo essencial de uma piada consiste em recorrer ao sentido denotativo do provérbio (cf. contexto no anexo F).

4. RESULTADOS

Concluímos que existem provérbios com elementos que se interpretam, em princípio, genericamente, mas cuja leitura concreta é determinada decisivamente pela sua contextualização.

Por outro lado, há contextualizações onde tanto a referência indirecta como a referência directa são válidas, como vemos no título "A César o que é de César" do artigo dedicado a Carlos César, líder do Partido Socialista açoriano (cf. Anexo E). Neste contexto, reconhece-se uma referência directa, ainda que o verdadeiro objectivo só seja esclarecido através da metáfora virtual referente à autoridade secular. Para uma análise da interpretação concreta, é necessário distinguir as pessoas que conhecem o provérbio das pessoas que o desconhecem. Enquanto os primeiros identificam simultaneamente os dois tipos de referência, os segundos só podem estabelecer uma referência directa.

O Anexo A revela que provavelmente só 54% dos portugueses conhecem a referida forma (o original "A César o que é de César e a Deus o que é de Deus" é conhecido por 75,8% dos inquiridos). Por conseguinte, um quarto dos falantes apenas reconhece a referência directa[13].

O exemplo do Anexo G demonstra que esta conclusão não se baseia unicamente numa observação singular, uma vez que, neste caso, se verifica também uma referência directa à figura histórica de Júlio César. De sublinhar ainda que, no original bíblico, o

---

[12] W. Mieder (1985) questionou um grupo de 55 pessoas, na maioria estudantes, sobre a definição do conceito proverbial. Das respostas obtidas pode concluir-se que é do conhecimento geral que a interpretação cultural se impõe ao sentido denotativo do provérbio.

[13] Aparentemente, os autores da tradução intereconfessional do Novo Testamento, a partir do texto grego para o Português moderno, duvidam do facto de este provérbio ser do conhecimento geral, uma vez que traduzem esta expressão do seguinte modo: "[...] dêem ao *Imperador* o que é do *Imperador* e a Deus o que é de Deus" (cf. Evangelho segundo S. Mateus, 22:21).

lexema "César" designa o imperador[14] romano contemporâneo de Cristo, aplicando-se, deste modo, uma interpretação literal.

Por conseguinte, é preciso ter em conta que existem SNs, como nomes individuais, que em princípio são específicos, mas que passam a ser preferencialmente genéricos, quando o receptor conhece a respectiva frase como uma expressão idiomática. Independentemente do conhecimento do falante, há contextos que admitem apenas uma leitura literal.

O facto de nenhuma expressão idiomática ser conhecida por todos os informantes do nosso estudo levou-nos a concluir que, em algumas situações, torna-se necessária uma análise estatística do conhecimento individual de cada unidade fraseológica, a fim de se determinar o grau da tendência para uma leitura preferencialmente genérica das mesmas. A dependência entre a interpretação semântica, o conhecimento do receptor e o contexto específico cristaliza-se especialmente no caso dos idiomatismos.

A questão da inexistência, para alguns provérbios, de uma interpretação objectiva fora da sua contextualização não se reveste apenas de interesse teórico. Para evidenciar a relevância prática deste resultado, construímos uma contextualizacão hipotética para o fraseologismo "De boas intenções está o inferno cheio". No nosso estudo sobre a leitura descontextualizada do mesmo, verificámos que a interpretação dada pela maioria dos informantes se podia parafrasear do seguinte modo: "uma boa intenção nada vale se não for realizada ou correctamente convertida na prática". Muitos inquiridos indicam, porém, uma outra contextualização que contradiz a primeira e que se prende com a sua recusa em acreditar na sinceridade das boas acções de uma pessoa de quem desconfiam. Entre estes dois pólos, há ainda a registar outras variações. Não temos nenhum estudo sobre a contextualização real do provérbio em questão, daí termos construído o seguinte contexto:

"O João e o Pedro são bom amigos. O João atribui ao referido provérbio a primeira interpretação, enquanto o Pedro prefere a segunda. Como o aniversário do João é em breve, o Pedro quer fazer-lhe uma surpresa, trazendo consigo uma amiga conhecida de ambos. Ele não sabe, porém, que os dois tinham brigado e estraga, desta forma, a festa do amigo. No dia seguinte, o Pedro quer pedir-lhe desculpa pelo facto, alegando ter agido de boa fé. Como resposta, o João cita o provérbio".

Enquanto este último quer esclarecer que a boa fé não é um argumento suficiente, o outro supõe que o amigo não acredita nem nas suas boas intenções nem na sua amizade.

Este desentendimento baseia-se unicamente numa interpretação diferente do provérbio, que transforma as implicações contextuais da correspondência indirecta entre a sequência "De boas intenções" e o argumento referente à boa fé. Torna-se, portanto, evidente que a problemática que se prende com a relatividade da semântica das expressões fixas carece de um estudo estatístico que determine as tendências globais para a interpretação do texto proverbial numa comunidade linguística.

---

[14] De facto, a partir do Imperador Augusto, o nome "Júlio César" foi convertido num título real.

RESUMO

Em Paremiologia, a genericidade manifesta-se na atemporalidade, não-referência e extensão do SN.

Existem alguns estudos que abordam este tema, mas só um deles apresenta a base do trabalho realizado, ou seja, o *corpus* de provérbios analisados. Lopes (1992) anexa, na sua tese de doutoramento, uma lista de cerca de 1000 textos proverbiais como material de pesquisa. O resultado deste estudo revela que a genericidade em todos os seus aspectos é um traço fundamental a ter em conta não só na descrição dos provérbios, mas também na determinação do conceito de classe proverbial. Concordamos com a primeira conclusão, mas não com a segunda. A nossa crítica baseia-se fundamentalmente em dois aspectos:

a) Só a partir de uma análise dos exemplares de uma colectânea representativa de provérbios se pode concluir que a atemporalidade e a extensão do SN são propriedades inerentes à classe proverbial;
b) a afirmação segundo a qual um determinado provérbio não estabelece uma referência directa com o respectivo contexto deve ser comprovada com um número considerável de exemplos concretos da sua aplicação.

Em algumas situações, podemos verificar que existem provérbios com um SN normalmente considerado como não-referencial, que estabelece, no entanto, uma referência directa com um elemento do contexto. Pode contra-argumentar-se que este SN, como um constituinte de um provérbio, se subordina aos mecanismos culturais que provocam uma interferência entre a não-referencialidade e a referência directa. Este argumento de natureza extra-linguística implica que todos os falantes conhecem os fraseologismos em questão, o que não é, de modo algum, um facto comprovado. Na verdade, uma frase feita só raramente atinge uma taxa de conhecimento com mais de 90%. Somos, por conseguinte, forçados a aceitar que a correspondência textual entre os elementos linguísticos e os respectivos homólogos do mundo real não é necessariamente idêntica para todos os falantes. Existem, assim, textos onde a referencialidade não é absoluta, mas subjectiva, carecendo, consequentemente, de uma descrição estatística. Esta concepção é comparável aos princípios da Física Quântica, que obrigam os físicos a considerar as partículas elementares da matéria como um processo estocástico.

Universidade dos Açores

BIBLIOGRAFIA

A Boa Nova para toda a gente - O Novo Testamento, tradução interconfessional do texto grego para o Português moderno, 17ª impressão, Lisboa: Sociedade Bíblica, 1988.

BARLEY, Nigel, "A structural approach to the proverb and maxim with special reference to the Anglo-*Saxon* corpus", *Proverbium*, 20, 1972, pp.737-50.

BAUER, Rupprecht S., CHLOSTA, Christoph & GRZYBEK, Peter, "Das Projekt "Sprichwörter-Minima im Deutschen und Kroatischen": What is worth doing - do it well!", *Muttersprache*, 4, 1995.

BLINKENBERG, A., *L' Ordre des mots en Français Moderne*, København: Levin & Munksgaard, 2 vols, (*Historisk-Filologiste Meddelser*: 17 (1) 1928, 20 (1) 1933).

CHAVES, Pedro, *Rifoneiro Português (1928)*, 2ªedição, Porto: Editorial Domingos Barreira, 1945.

FUNK, Maria Gabriela Cabral Bernardo, *A função do provérbio em Português e em Alemão - análise contrastiva de um corpus de provérbios contextualizados*, Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1993.

GRICE, H.Paul, "*Logic and conversation*", in: COLE e MORGAN (eds), *Syntax and Semantics*, 3, New York, Academic Press, 1975, pp.41-58.

KLEIBER, Georges (1984), "Pour une pragmatique de la métaphore: La métaphore, une acte de dénotation prédicative indirecte", *Recherches en pragma-sémantique*, Metz: Centre d'Analyse Syntaxique, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1984, pp.123-63.

LOPES, Ana Cristina Macário, *Texto Proverbial Português - Elementos para uma análise semântica e pragmática*, Coimbra, 1992.

LOPES, Ana Cristina Macário, "Tipos de genericidade: algumas questões", in: *Actas do IX Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Coimbra, 1993, pp. 285-96.

MIEDER, Wolfgang, "Popular view of the proverb", *Proverbium*, 2, 1985, pp.109-43.

ROCHA, Regina, "A referência nos provérbios", *Língua e Literatura*, nº 21, Departamentos de Letras, Universidade de São Paulo, 1994/5, pp.169-77.

SCHMIDT-RADEFELD, Jürgen, "Descrição semântica e funções semanfóricas do provérbio", in: José Herculano de CARVALHO e Jürgen SCHMIDT-RADEFELD (orgs), *Estudos de Linguística Portuguesa*, Coimbra: Coimbra Editora, 1984, pp. 213-35.

TILLHAGEN, Carl-Herman, "Die Sprichwörterfrequenz in einigen nordschwedischen Dörfern", *Proverbium*, 15, 1970, pp.122-4.

ANEXO A

i) Lista dos provérbios mais conhecidos entre as letras Aa-Af

A abelha procura a parelha. (21 Pessoas)
A água cava a dura pedra. (12)
A água corre para a água. (27)
A água corre sempre para o mar. (22)
A água de Janeiro, vale dinheiro. (11)
A água lava tudo. (25)
A água lava tudo menos a honra. (11)
A água lava tudo menos a má palavra. (16)
A água o dá, a água o leva. (23)
A água o dá, a água o tira. (14)
A água tudo lava menos quem se louva e as más línguas. (10)
A alma do negócio é o segredo. (26)
A amar e a rezar, ninguém se pode obrigar. (9)
A ambição cega a razão. (13)
A ambição é a causa da perdição. (10)
A beleza não se põe na mesa. (12)
A boa comida requer o bom vinho. (10)
A boa instrução vale mais que a riqueza. (12)
A boca calada faz boa sopa. (24)
A boca diz o que sente o coração. (14)
A boca que diz "sim" diz "não". (12)
A boda e a baptizado não vás sem ser convidado. (21)
A bom entendedor meia palavra basta. (28)
A bom mato vens fazer lenha. (12)
Abril chuvoso, Maio ventoso e Junho amoroso, fazem um ano formoso. (11)
Abril frio e molhado enche o celeiro e farta o gado. (9)
A brincar, a brincar, vai o macaco à banana. (14)
A burro velho, albarda nova. (11)
Acaba-se o dia, acaba-se a romaria. (10)
A cabra da minha vizinha dá mais leite que a minha. (12)
A cada qual, dá Deus o frio conforme o vestido. (12)
A cada um aquilo que é seu. (10)
A cada um, dá Deus o frio conforme a roupa. (26)
A candeia que vai adiante é que alumia. (22)
A carapuça é para quem a põe. (11)
A carne é fraca. (19)
A casar e a embarcar nada de aconselhar. (16)
A cavalo dado não olhes os dentes. (12)
A cavalo dado não se olha ao dente. (19)
A cegueira quando dá é pela vista. (12)
A cegueira quando dá é pelos olhos. (17)
A César, o que é de César. (18)
A César o que é de César, a Deus o que é de Deus. (25)
A chuva miúda é chuva de tolos. (24)
A chuva não quebra osso. (23)
A corda quebra sempre pelo mais fraco. (17)
A criança e o gatinho vão a quem lhe faz miminho. (18)
À custa do doente come toda a gente. (25)
À custa dos outros qualquer é valente. (10)
À custa dos tolos se riem os avisados. (10)
A desgraça de uns faz a felicidade de outros. (20)
À desgraça ninguém foge. (12)
Adivinhar é proibido. (25)
A escusas de mau pagador, orelhas de mercador. (12)
A esmola é de quem a faz. (11)
A excepção confirma a regra. (16)
A experiência é a mãe da ciência. (13)
A experiência é mestra da vida. (15)
À falta de herdeiros não se perdem os bens. (10)
A fé é que nos salva. (26)
A felicidade está onde cada um a põe. (9)
A ferida do cão cura-se com o pêlo do mesmo cão. (19)
A fome é boa cozinheira. (9)
A fome é inimiga da alma. (12)
A fome é má conselheira. (20)
A fome é negra. (30)
A fortuna, como a desgraça, não costuma vir só. (9)

ii) Os exemplares correspondentes de Ana Cristina Macário Lopes (1992):

A afeição cega a razão. (7)
A árvore caída, todos vão buscar lenha. (2)
A azeitona e a fortuna: às vezes, muita; às vezes, nenhuma. (3)
A barriga manda a perna. (0)
A beleza não se põe na mesa. (12)
À boca da barra, se perde o navio. (2)
A bom entendedor meia palavra basta. (28)
A cada um aquilo que é seu. (10)
A cão mordido, todos o mordem. (1)
A cavalo dado não se olha ao dente. (19)
A cem fustiga quem um castiga. (0)
A cobiça rompe o saco. (1)
À conta dos ciganos, todos furtamos. (1)
A escusas de mau pagador, orelhas de mercador. (12)
A espada e o anel, segundo a mão em que estiver. (0)
A espada vence e a palavra convence. (1)
A experiência é a mãe da ciência. (13)
A filho e amigo pão e castigo. (4)

ANEXO B

Açores devem apostar no mercado nacional

Fluxos turísticos mundiais prejudicados com guerra no Golfo

O euro-deputado Vasco Garcia defende que a Região Autónoma dos Açores "não deve investir nos próximos tempos na promoção turística" das ilhas, atendendo a que a guerra no Golfo Pérsico "vai prejudicar todos os fluxos turísticos mundiais, particularmente nas zonas de trânsito entre os EUA e a Europa".

O deputado do PSD-Açores acaba de participar, em Estrasburgo, nos trabalhos do plenário do Parlamento Europeu que versaram os reflexos na economia dos "Doze" da crise do Golfo.

Vasco Garcia considerou também que "este compasso de espera na promoção turística dos Açores (de talvez um ano) terá de ser ultrapassado".

"Até as correntes turísticas mundiais voltarem a consolidar-se, a Região deve preparar estratégias e estruturas" na área do turismo, defendeu Vasco Garcia.

O parlamentar europeu sublinharia mesmo a necessidade de "aproveitar este período de "baixa" provocada pela guerra para pôr a casa em ordem, de maneira a que, quando *depois da tempestade* vier *a bonança*, nós estejamos em condições de proporcionar aos turistas uma estada melhor.

(*Correio dos Açores*, 27 de Janeiro de 1991, p.4)

ANEXO C

[...]

A existência desta "Semana Infantil", uma ideia do Departamento, foi criada por aquele organismo por entender que "as actividades culturais têm que ser feitas para todos os níveis etários" disse-nos Ângela Almeida, considerando que, nesse sentido "as crianças estavam a perder", já que iniciativas do género, nos Açores, eram zero.

"A Câmara Municipal de Ponta Delgada é o único organismo que tem iniciativas para as crianças" salientou Ângela Almeida, lembrando ainda a descentralização da cultura até às freguesias, como por exemplo "Natal das Crianças".

"No espaço de seis meses essa é a terceira iniciativa que realizamos" disse-nos a responsável pelo Departamento de Cultura, considerando que, "não é nada mau", ainda mais, "quando se tem consciência e certeza de que, realmente, se conseguiu cobrir a população das freguesias, a nível infantil".

Ângela Almeida sente-se satisfeita com o trabalho do Departamento, mas só porque é realista.

"Se fosse utópica ou idealista, embora todos o sejamos, estaria insatisfeita", confidenciou-nos a mesma, ressalvando que "dentro das possibilidades orçamentais e humanas existentes, nós temos feito muita coisa. Conheço organigramas de outras Câmaras e comparando com a nossa, realmente ...".

Por isso, considera que "a Câmara de Ponta Delgada tem todos os motivos para se sentir orgulhosa do trabalho que tem feito" e salientou, "o Departamento tem sido criticado, positivamente, por outras Câmaras a nível de país".

"Tem sido um trabalho meritório. Há que ter esta consciência e não ter modéstia a mais, porque fica mal" considerou Ângela Almeida, acrescentando "nós passamos de uma primeira fase, que foi estudar carências a nível rural e da cidade, por zonas e idades. E um trabalho feito gradativamente, até porque "*Roma e Pavia não se fizeram num dia*".

"Não podemos ter a veleidade de chegar a uma freguesia ou mesmo à cidade e espetarmos, como primeira actividade cultural, uma exposição de um pintor que as pessoas não conseguem entender nem compreender" - salientou Ângela Almeida para frisar que "começamos com trabalhos simples" e, este ano, com a realização da "Semana de Arte" atingimos um outro nível, mais superior" [...].

(*Correio dos Açores*, 31 de Maio de 1992, Pag. 14, "Deixem-me trabalhar")

ANEXO D

"É esta a minha segunda ascensão às Furnas - que não são para se ver de uma só vez, num só passeio, numa visita só. E desta vez, em logar de subir pela via ordinária, a que de Vila Franca liga a direito com a estancia termal, passando pelo Cerrado dos Bezêrros, deslizando por entre sebes de hortenses floridas, arrancando atravez de florestas que nos lembram a América tropical e os Alpes gelados, contornando a romanesca lagoa das Furnas, que nos obriga a evocar a Suissa e a Itália, dobrámos à esquerda, a dois quartos de légua da vila, e subimos a estrada do norte.

Diz o dictado continental que todos os caminhos vão dar a Roma. Aplicando o conto à ilha de S. Miguel podemos dizer que todas as estradas vão dar às Furnas".

(COSTA, Sousa, *Ilhas das Três Formosuras*, Livraria Editora, Guimarães, Lisboa, s.d., Pag. 59.)

ANEXO E

Vice-Presidente do Parlamento
A César o que é de César

O dirigente do PS/Açores Carlos César deverá ser o nome proposto pelos socialistas para Vice-Presidente da nova Assembleia Legislativa Regional, revelou ontem fonte do partido.

A liderança do Grupo Parlamentar do PS na próxima legislatura da Assembleia Regional vai, por seu turno, ser entregue a Dionísio de Sousa, adiantou a mesma fonte.

Tanto Carlos César como Dionísio de Sousa ocuparam estes cargos durante a última legislatura do Parlamento açoriano.

Estes dois nomes, segundo o informador socialista, só serão oficializados após a reunião do Grupo Parlamentar, que está marcada para o dia 1 de Novembro, na cidade da Horta.

Após esta reunião, referiu, os socialistas pretendem dialogar com o Grupo Parlamentar do PSD para tratar de questões relativas às comissões parlamentares e à inclusão de Carlos César na Mesa do Parlamento.

O PS/Açores convocou, entretanto, para o dia 31, na Horta, uma reunião da Comissão Política Regional do partido para análise da situação política resultante das últimas legislativas e marcação do próximo Congresso regional.

O sexto congresso Regional do PS decorrerá na ilha de São Miguel, apontando-se a sua realização para finais de Janeiro de 1993.

(Jornal *Correio dos Açores*, p.16, de 24 de Outubro de 1992)

ANEXO F

ASTERIX

Cétautomatix, o ferreiro da aldeia de Asterix, pretende ensinar algo do seu ofício ao aprendiz, que o observa atentamente, dizendo:

"Estás a ver, rapaz, é preciso malhar o ferro enquanto está ...". No entanto, ao enunciar a última palavra "quente" do provérbio, recebe brutalmente com um peixe na cara. Furioso, deduz da regra proverbial uma regra geral, uma vez que exclama:

"Aliás, regra geral, é preciso malhar em tudo antes que arrefeça! ...", dirigindo-se, com o peixe na mão, ao autor da agressão, disposto a bater-lhe.

(Goscinny & Uderzo, *O grande fosso*, Lisboa: Meribérica/Liber Editores, 1996, p.11.)

ANEXO G

ASTERIX

O diálogo é travado entre um envidado de César, de nome Saugrenus, e um capitão do exército romano. Este, perante a chegada de novos menires, interroga irritado o primeiro:

"Mas onde queres chegar com todos estes menires?"

"Eu não quero chegar ... Como te disse, cheguei e venci! Mas todos estes gauleses empregam a sua força mágica a fazer menires, em vez de baterem nos nossos legionários ...", responde o enviado, continuando: "Estão vencidos pela ganância do lucro. O ouro e o luxo vão enfraquecê-los. Que achas?"

"Sim ...Talvez ...", responde o capitão, que prossegue apontando para uma gigantesca pirâmide de menires: "Mas anda ver ... Que vamos fazer com todos estes menires?"

"*Redde Caesari quae sunt Cqesaris.*" responde o enviado.

"Hã?", exclama o capitão surpreendido.

"Teres de dar a César o que é de César." traduz o enviado. Sem ter ainda compreendido o objectivo deste, o capitão exclama, furioso:

"Não me fales assim! Os teus menires ainda põem toda a gente doida!", ao que replica o enviado:

"César pagou todos estes menires. Portanto é justo que eu lhos leve. Na minha ausência continua a comprar menires, aumentando o preço. *Si vis pacem*, compra menires!".

(Goscinny & Uderzo, *Obélix e Companhia*, Lisboa: Meribérica/Liber Editores, 1996, p.33.)

MODO VERBAL E CLASSIFICAÇÃO SEMÂNTICA DOS VERBOS

EBERHARD GÄRTNER

1. INTRODUÇÃO

Não constitui nenhuma novidade o querer estabelecer uma relação entre a estrutura do significado de um lexema predicativo que admite ou exige uma proposição dependente, e o modo do verbo da mesma. Mas as gramáticas monolíngues do português só nos dão, geralmente, definições globais do significado dos modos[1]. E quando nos dão listas de verbos, estas têm em conta sobretudo o emprego afirmativo do verbo regente, de maneira que resulta uma subclassificação dos verbos, que parece nem sempre condizer com as regularidades do emprego do modo.

Esta observação levou-nos, há anos, a tratar de chegar a uma classificação que se baseasse no emprego dos modos indicativo e conjuntivo (condicional em alguns casos particulares) na oração completiva. Este estudo ainda está longe de estar terminado. Pensamos, no entanto, ter chegado a uma hipótese de classificação que a seguir apresentaremos.

2. BASES TEÓRICAS

Partimos de uma acepção do significado dos lexemas predicativos que distingue entre a *asserção*, a *pressuposição* e a *implicação*, sendo a última irrelevante para a selecção do modo. Entendemos por *asserção* a parte intensional de um significado lexical[2], ou seja, no caso do verbo *querer*, a atitude volitiva positiva de um indivíduo; no caso do verbo *impedir*, o conteúdo causativo negativo; no caso de lexemas como *verdade*, a avaliação como verdadeira da proposição dependente etc.

No caso de *pressuposição* distinguimos entre pressuposições lexicais e pressuposições pragmáticas. As *pressuposições lexicais* vêm ligadas inseparavelmente ao significado lexical do verbo, como, por exemplo, no caso do verbo *esquecer*, a avaliação (subentendida) como "real" do estado de coisas dependente designado na oração subordinada, ou, no caso de verbos volitivos como *querer*, a sua avaliação como "não real". As *pressuposições pragmáticas* são avaliações de realidade/não-realidade do estado de coisas, por parte do falante, que entram em jogo nos casos em que o falante é livre de escolher o modo.

---

[1] MENDES DE ALMEIDA (1988: 561-4), SAID ALI (1966: 166-72), BECHARA (1992: 273-9), CUNHA/CINTRA (1984: 463-7).

[2] CONRAD (1985: 42).

Ao contrário de outros autores, distinguimos entre a avaliação da proposição subordinada como designando um *facto* (a chamada *factividade*, responsável pela possibilidade de inserção na oração do lexema *o facto* e outras propriedades sintáctico--lexicais, mas não pela selecção do modo) e a avaliação como "real" ou "verdadeira", esta, sim, responsável, em muitos casos, pela selecção do modo. Dizemos "em muitos casos", porque com os lexemas factivos intervém a *avaliação qualitativa* e a *perspectiva funcional do enunciado* como factores determinantes do modo verbal.

3. CLASSES DE LEXEMAS PREDICATIVOS

Aplicando estes conceitos, chegamos à seguinte classificação:

1ª classe: atender, esquecer, esconder etc.

Esquema: (NEG) V + que-V_i

Os lexemas desta classe são *factivos* e *não-avaliativos*. Exprimem *a consideração, o esquecimento* ou *a ocultação* de um estado de coisas por um indivíduo e pressupõem a realidade do estado de coisas designado na oração subordinada, independentemente de ele ser ou não considerado, esquecido ou ocultado pelo indivíduo respectivo. Trata-se de uma pressuposição lexical, ligada inseparavelmente ao semema respectivo. Daí que a negação do lexema regente não modifique a validez da proposição dependente e o verbo da oração completiva venha sempre no indicativo.

Constituem esta classe, por exemplo, os lexemas que expressam

a) a atenção a um estado de coisas:

(1) [...] atendendo a que há problemas [...]. (Avante)
(2) [...] sem atender a que este sentido se acha alterado [...]. (Said Ali)

b) o esquecimento de um estado de coisas:

(3) Tinha-me esquecido de que ela ia dizer "chin-chin" [...]. (Sttau Monteiro)
(4) Não se deve esquecer que o português da América manteve [...] o antigo sistema sonoro português. (Chaves de Melo)

c) a ocultação de um estado de coisas:

(5) Por que [...] o senhor escondeu que era um homem rico? (Veja)
(6) Não lhe escondo que seu marido está muito comprometido. (Amado)

2ª classe: necessário, querer, fazer, pedir etc.

Esquema: (NEG) V + que-V_c

Os lexemas desta classe são *não-factivos*, isto é, pressupõem que o estado de coisas (ainda) não existe, e assertam uma atitude avaliativa de um indivíduo quanto à sua

realização. A pressuposição lexical negativa é que determina o modo conjuntivo e faz com que a negação do lexema regente não altere o modo do verbo da completiva.

Constituem esta classe os lexemas que expressam:

a) uma avaliação por parte do falante acerca da *necessidade, conveniência* ou *possibilidade* da realização do estado de coisas em questão:

(7) É necessário que eu tenha informações mais precisas. (Eça de Queirós)
(8) Não fora necessário que o Partido o chamasse [...]. (Amado)
(9) É conveniente que as mulheres tenham religião. (Eça de Queirós)
(10) Não convém que nenhum de nós abandone a base. (Pepetela)
(11) É possível que tenham falado antes. (Ramos)
(12) Não era possível que fosse sua mãe. (Amado)

b) uma *atitude volitiva* de um indivíduo frente a um estado de coisas ainda sem realizar:

(13) [...] apetecia-me que ele não fizesse nada [...]. (Le Carré)
(14) Quero que me respeitem. (Amado)
(15) Não quero que tu chores. (Amado)

c) uma actividade comunicativa de um indivíduo dirigida a outro indivíduo com o fim de levá-lo a executar a acção designada pelo verbo da completiva, ou seja, lexemas que expressam *pedido, proibição, permissão, persuasão*:

(16) Peço que você compreenda e desculpe. (Amado)
(17) Não peço que você nos apóie, [...]. (Amado)
(18) Proibi aos meninos que brincassem no pátio.
(19) Não proibi aos meninos que brincassem no pátio.
(20) E permitiram que de quando em vez ele lhes escrevesse. (Amado)
(21) Mariana [...] não permitiu também que Olga ficasse lá [...]. (Amado)
(22) Conseguiu convencer o parente de sua mulher a que se entregasse. (Oliveira Martins)
(23) Não conseguiu convencer o parente de sua mulher a que se entregasse.

d) uma *relação causativa* entre dois estados de coisas ou entre um indivíduo e um estado de coisas:

(24) Esta sua certeza fizera que ele ficasse triste (Amado).
(25) Aquelas carícias não fizeram com que o coronel a julgasse uma prostituta (Amado).
(26) Deixei que esse caso durasse demais (Amado).
(27) Não deixei que me contasse o resto (Amado).

3ª classe: verdade, certo etc.

Esquema: $V + \text{que-}V_i$
$NEG + V + \text{que-}V_c$

Os lexemas desta classe não pressupõem nada sobre a realidade/não-realidade da proposição subordinada. Esta depende directamente da parte assertiva do significado do

lexema predicativo. Quando este é afirmativo, assevera a existência do estado de coisas expresso na completiva e leva o verbo dela ao indicativo. Quando é negativo, assevera a não existência do estado de coisas e leva o verbo ao conjuntivo. Como se vê, a negação do lexema predicativo afecta directamente a interpretação da proposição dependente e o modo do seu verbo.

Comportam-se desta maneira os lexemas que asseveram a realidade/não-realidade do estado de coisas ou a segurança/insegurança do indivíduo julgante quanto à sua realidade. São lexemas monovalentes, que não permitem a designação do indivíduo julgante na oração, subentendendo-se que este seja o próprio falante:

(28) É verdade que eu pensei em minha mãe e em vocês (Amado).
(29) Não é verdade que Deus tenha descançado no sétimo dia, como rezam as escrituras. (Amado)
(30) E era certo que, se a polícia um dia adivinhasse estar ele escondido ali [...], todos os caboclos da região se juntariam [...]. (Amado)
(31) Não é certo que a palavra "ocioso" encerre aqui o conteúdo nobilitante que os clássicos atribuíram a "ócio" [...]. (Saraiva/Lopes)

O lexema *mentira*, implicitamente negativo, podendo ser parafraseado por *não (é) verdade*, cujo significado já contém, portanto, o traço [+negativo], comporta-se como os lexemas explicitamente negados:

(32) [...] era mentira que tivesse sido de todo liqüidado. (Amado)

4ª classe: achar, parecer etc.

Os lexemas desta classe admitem proposições dependentes tanto de carácter declarativo, como de carácter exortativo, às quais correspondem dois esquemas diferentes:

Esquema 1: V + que-V_i Esquema 2: (NEG) V + que-V_c
NEG + V + que-V_c

No primeiro caso, comportam-se, quanto ao modo da subordinada, como lexemas da 3ª Classe[3] (esquema 1). Sendo, porém, bivalentes, permitem a expressão do indivíduo julgante na oração (sujeito de *achar*, objecto indirecto de *parecer*):

(33) Eu acho que não vale a pena. (Guarnieri)
(34) Não acho que isso dê mesmo bons resultados. (Manchete)
(35) Parece-me que essa frase resolve todas as dificuldades. (Batalha Reis)
(36) Não me parece que possas dizer o mesmo. (Amado)

---

[3] Este comportamento dos verbos *achar* e *parecer* é diferente do de verbos como *acreditar, crer, supor* etc., o que nos leva a não classificá-los dentro do grupo tradicional dos verbos de pensamento. Aliás, a discussão desta palestra em Oxford evidenciou que no português do Brasil é aceitável o emprego do verbo *achar*, afirmativo, com indicativo, facto atestado, aliás, para o verbo *parecer* por este exemplo: i) [...] parece-me que se deva à influência africana [...] (Chaves de Melo).

No segundo caso (semema exortativo), é natural que apareça o conjuntivo (esquema 2):

(37) Achas que mande o homem a Tui? (Eça de Queirós)
(38) Que achas tu que eu faça? (Eça de Queirós)
(39) E a mim o que me parece é que nos dirijamos à autoridade. (Eça de Queirós)
(40) Sempre te parece que guarneça o vestido de azul, hem? (Eça de Querós)

5ª classe: saber/ver etc.

Esquema: V + que-V_i
NEG + V + que-$V_{i/c}$

Os verbos desta classe não pressupõem nada sobre a realidade/não-realidade do estado de coisas designado na proposição dependente, daí a negação poder afectar a sua interpretação, sem, no entanto, levar necessariamente o verbo ao conjuntivo.

Quando afirmativos, implicam a realidade do estado de coisas e levam o verbo da completiva ao indicativo:

(41) Paulo sabe que não foi feito para casar-se. (Amado)

Quando negados, o modo da completiva é determinado por uma pressuposição de tipo pragmático.

Quando o "*experienciador*" (o sujeito no caso do verbo *saber*) é idêntico ao falante e o verbo está no presente (é o caso da "origo do falante" de Bühler), o falante refere o seu próprio não-conhecimento de um estado de coisas concebido como virtual. Daí o conjuntivo em tais casos, aliás não muito frequentes:

(42) Não sabemos que exista vestígio dessa sintaxe na linguagem do Brasil. (Joaquim Ribeiro)
(43) Não vejo que tenhas razão para tanto espanto. (Sttau Monteiro)
(44) Não recordo que jamais lhe estalasse um botão da camisa. (Eça de Queirós)

Não havendo identidade do *experienciador* com o falante, este pode escolher entre o indicativo e o conjuntivo.

Escolherá o conjuntivo, quando quiser referir simplesmente

a) o seu desconhecimento do estado de coisas em época anterior:

(45) Fui amigo de Archanjo [...] mas não sabia que tivesse família. (Amado)

b) o desconhecimento de outra pessoa no momento da fala:

(46) Joaquim Ribeiro não sabe que exista vestígio dessa sintaxe na linguagem do Brasil.

c) o desconhecimento de outra pessoa em época anterior:

(47) Mas com mulher casada [Nacib] não sabia que ele [= Tonico] se metesse. (Amado)

Podemos chamar a este caso "origo do falante *referida*".

O falante escolherá o indicativo, quando quiser expressar que tem a certeza de que o estado de coisas é real, mas simplesmente não era conhecido por ele numa época passada ou por outro indivíduo no momento da fala ou em época passada:

(48) Mas juro que não sabia que ele era casado. (Amado)
(49) Ele não sabe que é seu dia hoje. (Folclore brasileiro)
(50) Ricardo [...] Não sabia que aquele sótão triste não tinha janelas para a rua. (Amado)

Neste caso diremos que há uma pressuposição pragmática do tipo *real* (p)[4], que faz com que o verbo da completiva apareça no indicativo, enquanto que a simples referência do não conhecimento do estado de coisas pelo *experienciador* deixa o verbo no conjuntivo.

Os lexemas desta classe admitem também as chamadas orações pseudo-interrogativas indirectas[5] que podem ter o verbo no conjuntivo para exprimir

a) um certo valor dubitativo como em

(51) [...] não sei sequer quem seja [... [(Batalha Reis).

b) um valor exortativo como em

(52) Até vovó que já tem quase cem anos também (es)tá se balançando sem saber prá (= para) onde vá. (Folclore brasileiro)
(53) Não sei se vos felicite. (Eça de Queirós)
(54) O gato [...] nem viu por onde fugisse. (Machado de Assis)

6ª Classe: dizer etc.

Esquema 1:		Esquema 2:	
[1]dizer:	V + que-V_i NEG + V + que-$V_{i/c}$	*[2]dizer:*	(NEG) V + que-V_c

Os lexemas desta classe são polissémicos. Têm um semema declarativo e outro exortativo, aos quais correspondem os esquemas 1 e 2 respectivamente.

O *semema declarativo* do lexema *[1]dizer*, quando afirmativo, exige o indicativo:

(55) Gonçalo dissera que tinha ido almoçar [...]. (Sttau Monteiro)

Quando negativo, o modo depende da presença de uma pressuposição pragmática.

O facto de algum conteúdo não ser comunicado, em princípio, não afecta a sua realidade. Concluímos, portanto, que neste caso não há nenhuma pressuposição pragmática e o verbo aparece no indicativo:

(56) [...] ela não podia dizer a ninguém que ele se encontrava ali [...]. (Amado)

---

[4] Leia-se "é real que p", sendo "p" a proposição dependente.

[5] É verdade que em certos casos é difícil decidir se estamos perante uma oração interrogativa indirecta ou uma oração relativa sem antecedente, como, por exemplo, no caso de (54).

Quando, no entanto, a negação afecta a realidade da proposição dependente, entra em jogo uma pressuposição negativa do tipo NEG (REAL (p))[6], podendo a paráfrase ser "não é isso que digo". Esta pressuposição pode ser explicitada mediante o conjuntivo:

(57) Não digo que ela seja mais interessante [...]. (Eça de Queirós)
(58) Você não me diz que lhe tivesse chegado às mãos o meu telegrama anterior (Eça de Queirós).
(59) E não se podia dizer que ele morresse pelo trabalho. (Lins do Rego)

O verbo *[1]dizer* distingue-se, portanto, de *saber* no seguinte:

a) *[1]Dizer* admite as duas interpretações também com a "origo do falante":

(60) Eu não digo que estajas enganado.
(61) Eu não digo (a ninguém) que estás enganado.

b) Mesmo com a pressuposição pragmática negativa, a selecção do conjuntivo não é absolutamente obrigatória, como mostram (62) - (64), em que a pressuposição negativa é evidente:

(62) Há camaradas que estudam só para subirem, isso é verdade. Mas não podes dizer que são todos. (Pepetela)
(63) Não digo que foi bem feito não, dona. (Amado)
(64) Ninguém te diz que não sofre. (da Silva)

O *semema exortativo* do lexema *[2]dizer* exige sempre o conjuntivo, seja negado ou não:

(65) Eu te disse então que tivesses paciência [...] (Amado).
(66) Eu não te disse que tivesses paciência.

7ª classe: pretender (= sustentar) etc.

Esquema: $V + \text{que-}V_{i/c/cond}$
$NEG + V + \text{que-}V_{c}$

Os verbos desta classe também não pressupõem nada sobre a realidade/não-realidade da proposição dependente, daí que a negação possa afectar a sua avaliação.

Quando afirmativos, implicam, em geral, a realidade e levam o verbo da completiva ao indicativo:

(67) Alguns autores pretendem que o galego-português era tido por mais próprio [...]. (Oliveira Marques)

No entanto, pode entrar em jogo uma pressuposição pragmática negativa, que levará o verbo ao condicional ou ao conjuntivo. Em enunciados deste tipo, o falante exprime que, a seu ver, a declaração referida de outro falante pode não referir-se a um estado de coisas

[6] Leia-se: "não é real que p".

real. A expressão normal deste distanciamento do conteúdo da proposição dependente é o condicional:

(68) Os últimos censos pretendem que teríamos mais de 60% de brancos. (Facó)

O conjuntivo aparece preferentemente em orações subordinadas, cujo verbo subordinante (*pretender*) é, por sua vez, dependente de lexemas que exprimem a pressuposição pragmática negativa (*falso, falaz*):

(69) E é falso pretender que o favorecimento das classe minoritárias, contra as classes majoritárias [...] é que é benéfico aos fins do Movimento Nacionalista. (Facó)
(70) É falaz a opinião dos que pretendem que o português se tenha deturpado [...] ao contacto de falares rudes, no meio americano. (Sílvio Elia)

A negação muda sempre a realidade da proposição dependente para a não-realidade, o que leva o verbo para o conjuntivo:

(71) Não pretendo que o caso de uma e outra língua que coabitaram com o português seja absolutamente o mesmo (Chaves de Melo).

8ª classe: acreditar etc.

Esquema: V + que-$V_{i/c}$
NEG + V + que-$V_{i/c}$

Esta classe é formada por verbos de actividade mental como *acreditar, calcular, crer, imaginar, pensar, supor,* etc.. A proposição dependente designa o resultado dum juízo, que é passível de ser avaliado quanto ao seu grau de adequação pelo próprio indivíduo julgante.

A avaliação pode ser no sentido duma "crença forte"[7], a qual leva o verbo da completiva para o indicativo:

(72) Ela acredita que as flores são a causa da alergia. (Hub Faria)
(73) O homem primitivo acreditava que no Mar habitavam monstros terríveis. (Alvaro Marques)

Também pode ser no sentido de uma "crença fraca"[8], que leva o verbo ao conjuntivo:

(74) Ela acredita que as flores sejam a causa da alergia. (Hub Faria)
(75) Eu acredito que haja homens para quem só conta o bem dos outros. (Pepetela)

Como a avaliação da maior ou menor certeza do juízo parte do indivíduo julgante, que não é necessariamente o falante - podendo no entanto sê-lo -, não podemos dizer que a escolha seja guiada por uma pressuposição pragmática. E como é possível a selecção alternativa do modo, também não pode tratar-se de pressuposição lexical, a qual, aliás,

---

[7] Cf. ZYBATOW/STEUBE (1980: 81).
[8] Cf. ZYBATOW/STEUBE (1980: 81).

excluiria que o modo fosse afectado pela negação, o que de facto ocorre, como veremos. Optamos, por isso, pela hipótese de estarmos perante lexemas polissémicos, cujo primeiro semema é uma crença forte, simbolizável por qualquer coisa como SUPOR (x (REAL (p)))[9], cujo traço REAL leva o verbo da subordinada para o indicativo, e cujo segundo semema é qualquer coisa como SUPOR (x (POSSÍVEL (p)))[10], cujo sema POSSÍVEL é responsável pelo conjuntivo na subordinada.

Não está, no entanto, excluída a possibilidade de se dar com estes lexemas uma pressuposição pragmática negativa, a qual leva o verbo ao conjuntivo.

No exemplo (76) o falante (= o autor: Jorge Amado), usando o conjuntivo, refere como errado o pensamento das pessoas que estão no cais no momento em que nos apresenta o marinheiro Guma vivo e a lutar com as águas:

(76) Guma [...] está ensopado d'água e no entanto está feliz. No cais, a estas horas pensarão que esteja morto. (Amado)

Também pode ser o próprio falante que, usando o conjuntivo, avalie como errado um pensamento dele próprio, mas anterior ao momento da fala:

(77) Eu mesmo, às vezes, acreditava que tudo voltasse às minhas mãos, que um milagre qualquer me salvasse. (Lins do Rego)

Quando negados, os verbos desta classe pedem o conjuntivo na completiva, quando se refere simplesmente que o indivíduo julgante não acha real ou verdadeiro o conteúdo da proposição dependente:

(78) O sábio não acredita que a Terra atraia a Lua. (Raposo)
(79) (Ela) Não acreditava que Lionel a traísse. (O Cruzeiro)

Pode, no entanto, entrar em jogo uma pressuposição pragmática positiva como expressão do conhecimento que o falante tem da realidade do respectivo estado de coisas, a qual leva o verbo ao indicativo:

(80) O sábio não acredita que a Terra atrai a Lua. (Raposo)
(81) A criança não queria acreditar que o espectro era o pai. (da Silva)

Como no caso dos verbos da classe *saber/ver*, a identidade referencial do sujeito da matriz com o falante, leva sempre ao conjuntivo:

(82) Não creio que seja possível. (da Silva)

Seria, aliás, uma contradição lógica alguém afirmar que não acredita na existência de um estado de coisas e, ao mesmo tempo, caracterizá-lo como existente pela selecção do indicativo.

---

[9] Leia-se: "x supõe que p é real".
[10] Leia-se: "x supõe que é possível que p".

Ao contrário dos verbos da classe *saber/ver*, isto também se dá quando se trata de um julgamento do próprio falante em época passada:

(83) Eu não acreditava que aquilo se acabasse nunca. (Lins do Rego)

9ª classe: negar, duvidar etc.

Esquema: V + que-V_c
NEG + V + que-$V_{c/i}$

Esta classe é formada por verbos como *negar, duvidar* etc., parafraseáveis por *dizer que uma coisa não é verdadeira* ou *não acreditar*, respectivamente, e cujo significado contém o sema [+negativo]. Este elemento negativo é que os leva a pedir o verbo da completiva no conjuntivo:

(84) Claudionor apenas negou que devesse. (Amado)
(85) Duvido de que tudo isto lhe vá para às mãos. (Sttau Monteiro)

O emprego negativo não altera necessariamente a avaliação da proposição e pode deixar o modo inalterado:

(86) Não nego que seja argumento que impressione [...]. (Chaves de Melo)
(87) Não duvido que seja assim. (Facó)

Existem, no entanto, casos em que aparece o indicativo:

(88) Não nego que combates, não. (Pepetela)
(89) E elas [...] não duvidam mais que ele vai dizer coisas formosas. (Amado)

Não parece estar muito claro a que factor se deve este emprego do indicativo. Poder-se-ia pensar numa pressuposição pragmática; parece-nos, no entanto, mais provável que, como no caso dos verbos da classe *acreditar*, seja a maior ou menor certeza do indivíduo designado no sujeito que decida da escolha do modo.

10ª classe: admirar, assombrar, doer etc.

Esquema: (NEG) V + que-$V_{c/i}$

Os verbos desta classe são verbos *factivos avaliativos*. O seu carácter factivo leva-nos a esperar o indicativo na completiva, coisa que na realidade poucas vezes se dá. Normalmente o que prevalece é o seu carácter avaliativo, menos apropriadamente denominado de emotivo ou afectivo. É ele que leva o verbo ao conjuntivo, através de um mecanismo psicológico que durante muito tempo ficava opaco, sobretudo para falantes de línguas não românicas. Uma das interpretações apresentadas nos últimos decénios[11] vale-se do princípio da *perspectiva funcional* da oração, formulado pela Escola de Praga. De um

[11] SCHIFKO (1967).

modo geral, neste tipo de enunciados, o estado de coisas avaliado é considerado como real, o que, no caso dos verbos psicológicos, que constituem uma subclasse desta que estamos a estudar agora, permite considerá-lo como a causa do processo psíquico sofrido pelo sujeito da oração. Ora, além de real, o estado de coisas normalmente também é considerado conhecido do interlocutor, o que o torna *temático*. Com isto, o resto do enunciado passa a ser remático. E a expressão desta tematicidade é justamente o conjuntivo da proposição dependente, uma vez que a posição inicial na oração, a qual, no caso de orações simples, junto com o carácter determinado do sintagma, costuma ser a expressão da tematicidade, no caso de orações completivas só se dá pouco frequentemente, como em:

(90) Que um homem de alta categoria espiritual tenha oposto aos bombardeios a firmeza da sua vontade indômita não assombrava. (O Cruzeiro)

Na maioria dos casos, a completiva segue o verbo regente e o conjuntivo é o único sinal da tematicidade, como em:

(91) No meio de tantas monstruosidades não admira que você tenha engendrado mais esta. (Veríssimo)

Existem, no entanto, casos - mais raros, é verdade - em que o que é conhecido e, portanto, temático não é o estado de coisas (a causa), mas sim, o seu efeito, ou seja, a avaliação. Nestes casos, o estado de coisas adquire carácter *remático*, o qual é expresso pelo indicativo, uma vez que a posição final da oração pouco se presta a isso, dada a falta de oposição funcional entre a posição inicial e a final:

(92) De estranhar é que [...] o mais que conseguiu foi partir degredado para o Brasil. (Saraiva/Lopes)

O indicativo encontra-se com particular frequência, quando a rematicidade da proposição vem sublinhada por uma construção clivada:

(93) O que me dói é que eu não estava lá [...]. (Amado)

4. CONCLUSÃO

Esperamos ter mostrado que a classificação tradicional dos lexemas predicativos segundo o modo que requerem, baseada quase exclusivamente no emprego do modo em completivas declarativas afirmativas, não é satisfatória. A consideração do efeito da negação e dos vários tipos de pressuposição leva a uma subclassificação que, embora ainda não perfeita nem definitiva, parece mais coadunável com os fatos observados na análise de textos.

BIBLIOGRAFIA

ALI, Manuel Said, *Gramática secundária da língua portuguesa*, São Paulo: Melhoramentos, 1966.

ALMEIDA, Napoleão Mendes de, *Gramática metódica da língua portuguesa*, São Paulo: Saraiva, 1988.

BECHARA, Evanildo, *Moderna gramática portuguesa*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1992.

CONRAD, Rudi, *Lexicon sprachwissenschaftlicher Termini*, Leipzig: Bibliographisches Institut, 1985.

CUNHA, Celso e CINTRA, Luís F. Lindley, *Nova gramática do português contemporâneo*, Lisboa: Edições João Sá de Costa, 1984.

FARIA, Isabel Hub, "Conjuntivo e restrição da frase mais alta", in: *BF*, 23, 1974, pp.81-190.

MATEUS, Maria Helena Mira et alii, *Gramática da língua portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1989.

MEIRELES, José António Espada Cruz, "Estruturas de complementação em português", Dissertação para licenciatura em Filologia Românica, Universidade de Lisboa, 1972.

RAPOSO, Eduardo Paiva, "Uma restrição derivacional global sobre o infinitivo em português", in: *BF*, 24, 1975, pp.75-293.

SCHIFKO, Peter, *Subjonctif und Subjuntivo. Zum Gebrauch das Konjunktivs im Französischen und Spanischen*, Wiener Romanistische Arbeiten, t. VI, Wien, 1967.

Zybatow, Gerhild e Steube, Anita, "Über Glaubensoperatoren", in: *Linguistische Arbeitsberichte*, Leipzig: Karl-Marx-Universität, 28, 1980, pp.79-91.

Universidade de Leipzig, Alemanha

MODALIDADE EPISTÉMICA E QUANTIFICAÇÃO NOMINAL

BIRGER LOHSE

1. INTRODUÇÃO

O tema desta comunicação é o contraste semântico entre o futuro do conjuntivo e o presente do conjuntivo no português actual, considerado no âmbito das noções de modalidade epistémica e quantificação nominal.

A modalidade pode-se entender como um operador, uma função, que se aplica ao conteúdo proposicional (o "*dictum*") da frase e lhe atribui um valor modal: M(*Dictum*). As expressões da modalidade epistémica do enunciado marcam o grau de certeza por parte do locutor em relação ao estado de coisas que descreve. A quantificação diz respeito à questão de saber que e quantos referentes são seleccionados pelo locutor para servirem como referência duma expressão nominal. Darei atenção principal à determinação, particularmente ao problema da interacção entre os modos verbais e a especificidade referencial.

O conjuntivo é, evidentemente, um dos marcadores modais da frase. O futuro do conjuntivo - simples e composto - marca exclusivamente a modalidade epistémica, diferentemente do presente do conjuntivo e do imperfeito do conjuntivo (e as formas compostas, o pretérito perfeito composto e o imperfeito do conjuntivo), que exprimem também a modalidade deôntica. Tanto o futuro do conjuntivo como o presente do conjuntivo se situam deicticamente no plano do presente, e a oposição semântica que os caracteriza não encontra paralelo entre as formas deste modo verbal no plano do passado.

O **Esquema 1** representa um modelo da estrutura semântica do sistema verbal português, com os vários parâmetros constitutivos. As oposições que não interessam directamente à presente comunicação são de natureza temporal e aspectual. O parâmetro de tempo deíctico, com os traços narrativo/não-narrativo (N/-N), separa as formas verbais com o ponto de referência no presente das formas com o ponto de referência no passado[1]. Os parâme tros de tempo relativo de anterioridade (A/-A) e de posterioridade (P/-P) contrastam as formas de 'futuro' e de 'perfeito', que localizam o estado de coisas descrito como anterior ou posterior em relação a um ponto de referência, com as formas verbais que localizam o estado de coisas como simultâneo ao ponto de referência. O parâme tro aspectual de homogeneidade (H/-H) refere-se ao modo de acção do estado de coisas: se este é um objecto temporal homogéneo (não-contável, 'perfectivo') ou não-homogéneo (contável, 'imperfectivo').

[1] Em LOHSE (1995) apresenta-se uma descrição mais pormenorizada dos parâmetros temporais e aspectuais. O esquema, aliás, ignora o problema de a delimitação entre o pretérito perfeito composto e o pretérito imperfeito do conjuntivo (*tenhas sido, fosses*) não ser apenas de ordem temporal, não levando em conta a relativa expansão diacrónica recente do pretérito perfeito composto, cf. STEN (1973: 286).

(1) ESTRUTURA SEMÂNTICA DO SISTEMA VERBAL PORTUGUÊS

(AS FORMAS FINITAS):

<table>
<tr><th colspan="4"></th><th>-C</th><th colspan="2">C</th><th colspan="2"></th></tr>
<tr><th colspan="4"></th><th></th><th>-D</th><th>D</th><th colspan="2"></th></tr>
<tr><td rowspan="5">-N</td><td>-P</td><td colspan="2">-A</td><td>és</td><td rowspan="2">sejas</td><td rowspan="2">fores</td><td>-A</td><td rowspan="5">-N</td></tr>
<tr><td rowspan="2">P</td><td colspan="2">-A</td><td>serás</td><td rowspan="3">tenhas sido</td><td rowspan="3">tiveres sido</td><td rowspan="3">A</td></tr>
<tr><td colspan="2">A</td><td>terás sido</td></tr>
<tr><td>-P</td><td>A</td><td>H</td><td>tens sido</td></tr>
<tr><td rowspan="5">N</td><td rowspan="2">-P</td><td rowspan="2">-A</td><td rowspan="2">-H</td><td rowspan="2">foste</td><td colspan="2" rowspan="3">fosses</td><td rowspan="3">-A</td><td rowspan="6">N</td></tr>
<tr><td>H</td><td>eras</td></tr>
<tr><td rowspan="2">P</td><td colspan="2">-A</td><td>serias</td></tr>
<tr><td colspan="2">A</td><td>terias sido</td><td colspan="2" rowspan="2">tivesses sido</td><td rowspan="2">A</td></tr>
<tr><td>-P</td><td colspan="2">A</td><td>tinhas sido</td></tr>
</table>

A = anterior
C = mundo complementar não-actual
D = 'definido'
H = estado de coisas homogéneo
(aspecto imperfectivo)
N = plano do passado
(modo de enunciação narrativo),
P = posterior.

-A = não-anterior (simultâneo)
-C = mundo actual
-D = 'indefinido'
-H = estado de coisas não-homogéneo
(aspecto perfectivo);
-N = plano do presente
(modo de enunciação experiencial);
-P = não-posterior (simultâneo)

2. PARÂMETROS MODAIS

Para caracterizar a oposição semântica global entre o modo indicativo e o modo conjuntivo, proponho o parâmetro modal de 'complementariedade de mundos', ou de 'mundo complementar', postulando o membro positivo desta oposição como o traço constitutivo e unificador do modo conjuntivo. Parece-me legítimo, como generalização dos variados usos deste modo verbal, ver a construção mental, por parte do locutor, duma situação, dum mundo, complementar à situação actual do locutor, como a qualidade particular, prototípica, do modo conjuntivo. Não é apenas quando o locutor modifica o seu enunciado epistemicamente, imaginando situações hipotéticas ou contrafactuais (*se for assim, se fosse assim*), que constrói mentalmente uma outra situação, complementar ao mundo actual em que se encontra. É também o caso, penso, quando o locutor efectua uma modalização deôntica, realizando, por exemplo, um acto ilocutório directivo do tipo *Quero que seja assim*, ou fazendo uma avaliação dum estado de coisas existente através de frases como *É bom que seja assim* ou *É mau que seja assim*, que deixam entender que o locutor deseja que um mundo possível coincida - ou não coincida - com o mundo actual.[2]

O parâmetro semântico que apresento como constitutivo da oposição entre o presente do conjuntivo e o futuro do conjuntivo, 'definido'/'não-definido' provém de Comrie e Holmback (1984), e é, tal como o parâmetro de aspecto, de carácter verbo-nominal. O propor este parâmetro implica, pelo menos, duas consequências interessantes. A primeira é que a categoria do tempo relativo de posterioridade somente tem existência no modo indicativo, sendo neutralizado no conjuntivo, onde ocorre sincretismo entre futuro e não-futuro. Assim, *Será assim* e *É assim* correspondem ambos ao presente do conjuntivo quando afectados, por exemplo, pelo operador modal *talvez*: *Talvez seja assim*. O segundo facto a notar é a exclusividade do parâmetro em questão: que o contraste entre 'definido'/'não-definido' se verifica numa única posição do sistema. Trata-se, em outras palavras, duma gramaticalização verbal bastante rara, não só dentro do sistema da língua portuguesa, mas também em confronto com outras línguas.

3. DISTRIBUIÇÃO SINTÁCTICA DO FUTURO DO CONJUNTIVO

O futuro do conjuntivo distingue-se linguisticamente por um paradoxo curioso: a distribuição sintáctica do futuro do conjuntivo é notavelmente restrita, mas o uso dos tipos de construção em que a forma ocorre é altamente frequente[3]. O futuro do conjuntivo é

---

[2] MATEUS et al. (1989: 106) oferece uma caracterização geral do contraste semântico entre o indicativo e o conjuntivo que abrange, além das modalidades epistémica e deôntica, também a alética. Não considerando esta última modalidade como directamente relevante para a semântica dos modos verbais, não a contemplo na definição que acabo de apresentar.

[3] Em BERGARECHE (1990: 425) faz-se referência ao estudo de MACEDO (1984), de que constaria que o FK, em certos "*hablas dialectales más evolucionadas*" do português brasileiro, tenha começado a retroceder. Esta afirmação não parece corresponder ao que geralmente se observa, e parece também contradizer, de certo modo, os dados apresentados em WHERRITT (1978).

inteiramente banido das orações principais, independentemente da referência temporal e do valor modal destas, como se ilustra em (1):

(1) *a.* Assim é e assim seja.
b. *Assim é e assim for.

O futuro do conjuntivo ocorre apenas em certas orações subordinadas adjectivas e adverbiais, não sendo permitido nas subordinadas substantivas. É especialmente curioso que não se aceite nas orações completivas, campo de acção por excelência do jogo modal entre o indicativo e o conjuntivo:

(2) *a.* Quero que venha a manhã.
b. *Quero que vier amanhã.

O futuro do conjuntivo confina-se a aparecer nas orações condicionais (mas não em todas), nas temporais (embora somente em algumas), nas comparativas, e também nas orações relativas restritivas[4]. Em alguns destes contextos o uso do presente do conjuntivo é excluído, em outras o presente do conjuntivo entra em oposição ao futuro do conjuntivo:

(3) *a.* *Se venha, ficarei satisfeito.
b. Se vier, ficarei satisfeito.

(4) *a.* Caso venha, ficarei satisfeito.
b. *Caso vier, ficarei satisfeito.

(5) *a.* Venha quando queira.
b. Venha quando quiser.

(6) *a.* Ficarei até que venha.
b. *Ficarei até que vier.

(7) *a.* Será como queira.
b. Será como quiser.

(8) *a.* Todo aquele que venha será bem recebido.
b. Todo aquele que vier será bem recebido.

(9) *a.* Estou disposto a dar-lhe tudo quanto queira.
b. Estou dis posto a dar-lhe tudo quan to quiser.

---

[4] As orações relativas parentéticas seguem a sintaxe das orações principais e não admitem, consequentemente, a presença do futuro do conjuntivo.

4. CONSTRUÇÕES RELATIVAS

Decidi concentrar a atenção nas orações relativas, que são constituintes de estruturas nominais em que os factores de quantificação e determinação se deixam visibilizar e manipular com bastante facilidade. A construção relativa é campo de estudo privilegiado da semântica verbal por aceitar qualquer das formas verbais finitas (excepto o imperativo), o que não é o caso em muitas outras estruturas sintácticas, nomeadamente nas orações principais, que excluem, como se notou, o uso do futuro do conjuntivo.

Segundo Comrie e Holmback (1984), as propriedades caracterizadoras do futuro do conjuntivo, em oposição ao presente do conjuntivo, são essencialmente as seguintes:

1º - O futuro do conjuntivo é um autêntico conjuntivo;
2º - O futuro do conjuntivo é de referência ao futuro;
3º - O futuro do conjuntivo é de referência mais 'definida'.

Não quero questionar os dois primeiros componentes desta caracterização, que, aliás, os factos linguísticos em geral me parecem justificar. Aceito, como um pressuposto na exposição a seguir, a conjuntividade e futuridade do futuro do conjuntivo, mas não ignoro que o *status* categorial do futuro do conjuntivo tenha sido interpretado bastante diferentemente[5]. A terceira proposta, que se me afigura, à primeira vista, como a parte talvez menos plausível da teoria exposta por Comrie e Holmback, é, obviamente, de relevância para a questão a discutir aqui.

Consideremos primeiro o caso de oposição paradigmática em que são comutáveis tanto o futuro e o presente do conjuntivo, como também o futuro e o presente do indicativo. As quatro construções em (10) e (11) serão julgadas, creio, como bem-formadas, tanto sintáctica como semanticamente.

(10) *a.* Isso depende do que você pense.
b. Isso depende do que você pensar.
c. Isso depende do que você pensa.
d. Isso depende do que você pensará.

(11) *a.* Estou disposto a dar-lhe tudo quanto queira.
b. Não importa o que disserem.
c. Não importa o que dizem.
d. Não importa o que dirão.

Penso que o contraste epistémico entre as construções com conjuntivo (*a*) e (*b*) e aquelas com indicativo (*c*) e (*d*) seria comummente formulado em termos duma graduação da certeza por parte do locutor em relação ao estado de coisas que descreve. O grau de

---

[5] PERINI (1978) define o futuro do conjuntivo como uma variante do futuro do indicativo, FERREIRA (1978) considera-o ambíguo entre o conjuntivo e o indicativo, e SCHÄFER (1995) propõe um modo especial, o "verdadeiro "condicional" " (p. 241), ao qual o futuro do conjuntivo pertenceria junto com o imperfeito do conjuntivo; este último autor analisa-o como uma forma ambígua entre este modo e o conjuntivo.

certeza seria julgado menor em (*a*) e (*b*), com o conjuntivo na oração relativa, e maior em (*c*) e (*d*), que levam o verbo no indicativo.

No caso de (*a*), as frases com o presente do conjuntivo, o locutor - segundo as hipóteses que aqui estou a apresentar para discussão - aceita a possibilidade de que a existência do referente da expressão nominal (*o que você pense*) seja quantitativamente zero: o alocutário em (10) talvez não pense mesmo nada; as pessoas que são subentendidas em (11) não dirão, talvez, palavra alguma. O locutor exprime-se como se não soubesse, como se duvidasse da possibilidade de haver uma referência neste caso. É como se construísse um mundo possível, complementar ao actual, em que o conjunto de referentes fosse vazio.

No caso de (*b*), o locutor já não admite a possibilidade da não-existência do referente, marcando com o futuro do conjuntivo que parte do princípio que o alocutário há-de pensar alguma coisa. O locutor quantifica a existência do referente como positiva, mas não sabe determiná-lo como uma possível entidade específica. O futuro do conjuntivo funciona, assim, como indicador da prospectividade: o referente existe provavelmente, mas não há certeza acerca da propriedade que se lhe possa atribuir. Em contraste com isto, marca-se com o presente do conjuntivo a potencialidade: não há certeza acerca da própria existência do referente.

Nas frases com o indicativo na oração relativa (*c*) e (*d*), o locutor pode responsabilizar-se epistemicamente por uma quantificação existencial positiva do referente, especificando, em princípio, uma determinada entidade de que se trata. O efeito adicional do futuro do indicativo, ao contrário do presente deste mesmo modo, é marcar, numa espécie de predição, a certeza do locutor acerca da existência do referente para além do momento actual. Com o futuro do indicativo, nestes contextos, constrói-se também um mundo possível, mas é acompanhado por uma 'gara ntia' epistémica subjectiva prestada pelo locutor.

5. ORAÇÕES RELATIVAS COM OPERADOR MODAL

A impressão de que a oposição semântica entre as duas formas do conjuntivo se pode relacionar com uma implicatura, no caso do presente do conjuntivo, de que o possível referente possa ser nulo, é reforçada por dados linguísticos como os seguintes em (12):

(12) *a.* Não importa o que talvez digam.

b. *Não importa o que talvez disserem.

c. *Não importa o que talvez dizem.

d. (*)Não importa o que talvez dirão.

Quando se aplica o operador epistémico *talvez* à proposição subjacente à oração relativa, observa-se que este advérbio, que se combina bem com o presente do conjuntivo, rejeita o futuro do conjuntivo, e não apenas o presente do indicativo, como era de prever. Com *talvez*, indicador de dúvida, constrói-se uma quantificação negativa hipotética, o que torna inteligível a compatibilidade com o presente do conjuntivo, e não com o futuro do

conjuntivo ou com as formas do indicativo. (O asterisco entre parênteses, reflecte o facto de o futuro do indicativo, pelo menos segundo alguns informadores, se aceitar um pouco melhor com *talvez* do que o presente do indicativo).[6]

6. CONTEXTOS EXTENSIONAIS

As construções que acabámos de considerar ((10) a (12)) constituem, no entanto, construções não muito transparentes para detectar os mecanismos significativos em causa. Os demais exemplos que aqui apresento provêm de Azevedo (1978: 29 e ss.) ou são manipulações dos exemplos dele. Todos levam o verbo superior na primeira pessoa do singular (de maneira que o locutor e o sujeito do verbo principal coincidam), e o antecedente à oração relativa é um sintagma nominal com determinante variável. Um contexto inequivocamente extensional, como o de (13), demarca uma nítida linha divisória entre os dois modos. Neste tipo de contextos, não há lugar para a graduação epistémica que vimos nas construções de (10) e (11). A única interpretação viável de (13) é que o locutor se refere a um indivíduo específico, em relação ao qual a existência e as propriedades relevantes (ser barbeiro que cobre barato) não se põem em dúvida. Estes contextos não aceitam o uso do conjuntivo, nem do presente, nem do futuro, sendo aparentemente impossível construir um mundo complementar modalizado como não-actual:

(13) *a1.* *Conheço o barbeiro que cobre barato
a2. *Conheço um barbeiro que cobre barato.
b1. *Conheço o barbeiro que cobrar barato.
b2. *Conheço um barbeiro que cobrar barato.
c1. Conheço o barbeiro que cobra barato.
c2. Conheço um barbeiro que cobra barato.
d1. Conheço o barbeiro que cobrará barato.
d2. Conheço um barbeiro que cobrará barato.

Se, no entanto, se introduzir um elemento modal nestas orações relativas, o futuro do conjuntivo, outra vez, passa por cima da linha divisória, juntando-se com as formas do indicativo, em contraste com o presente do indicativo, a única construção aceite sem reservas nos exemplos em (14):

(14) *a1.* Conheço o barbeiro que cobre barato.
a2. Conheço um barbeiro que talvez cobre barato.
b1. *Conheço o barbeiro que talvez cobrar barato.

---

[6] Estes dados parecem favorecer a ideia de aproximar o FK às formas do indicativo mais do que às outras do conjuntivo. No entanto, encontram-se outros dados linguísticos que vão contra esta hipótese. As orações condicionais introduzidas pela conjunção *se*, que, como se sabe, não aceitam o PK - ao contrário das outras conjunções condicionais (*caso, contanto que, desde que* etc.), mas apenas o futuro do conjuntivo (ou o IK). Parece que o advérbio *talvez*, depois do *se* condicional, não provoca mudança no tempo do conjuntivo: *Mas não ficarei zangado se talvez me enganar.*

b2. *Conheço um barbeiro que talvez cobrar barato.
c1. *Conheço o barbeiro que talvez cobra barato.
c2. *Conheço um barbeiro que talvez cobra barato.
d1. (*)Conheço um barbeiro que talvez cobra barato.
d2. (*)Conheço um barbeiro que talvez cobrará barato.

7. CONTEXTOS INTENSIONAIS

E se, em vez dum contexto extensional, entrarmos no terreno dos contextos intensionais, veremos como o futuro do conjuntivo se isola em relação às outras formas, que exibem um comportamento comum. Os contextos intensionais são construções de ambiguidade referencial devido ao facto de a expressão nominal permitir duas interpretações diferentes. Paralelamente aos contextos extensionais, existe a leitura segundo a qual se faz referência a um indivíduo específico, mas, além desta interpretação, os contextos intensionais também possibilitam uma leitura da expressão nominal em que o referente não é um indivíduo, mas um conceito, um conjunto de propriedades. Esta é a interpretação intensional, não-específica da expressão nominal em questão. Nas línguas românicas, como é sabido, a sintaxe modal das orações relativas reflecte esta diferença entre interpretação extensional e intensional: marca-se com o modo indicativo que a expressão nominal tenha referência específica, e com o conjuntivo quando o referente for não-específico.[7]

Consideremos, primeiro, um contexto de ambiguidade referencial em que a intensionalidade é consequência de que uma negação, como em (15), afecta a expressão nominal:

(15) *a1.* Não conheço o barbeiro que cobre barato.
a2. Não conheço um barbeiro que cobre barato.
b1. *Não conheço o barbeiro que cobrar barato.
b2. *Não conheço um barbeiro que cobrar barato.
c1. Não conheço o barbeiro que cobra barato.
c2. Não conheço um barbeiro que cobra barato.
d1. Não conheço o barbeiro que cobrará barato.
d2. Não conheço um barbeiro que cobrará barato.

---

[7] A problemática das interpretações extensionais e intensionais tem originado uma extensa literatura, particularmente a partir da abordagem em DONNELLAN (1966), que distinguiu entre "uso referencial" (leitura extensional) e "uso atributivo" (intensional). Para o português tem sido tratada, por exemplo, em AZEVEDO (1978), que usa (p. 31) o termo de "+/-determinado" pelo conceito especificidade, em MATEUS et al. (1989: 289-290), que contrapõem dois tipos de pressuposições, factuais e não-factuais, que se dizem associadas às oraçoes relativas no indicativo e no conjuntivo, respectivamente), e em CAMPOS e XAVIER (1991: 226 e ss., que empregam os termos de Donnellan, embora com "predicativo" em vez de "atributivo". Fátima Oliveira, em FARIA et al. (1996: 349 e ss.), oferece um panorama introdutório a esta área da semântica, em OLIVEIRA (1993) uma introdução sucinta à modalidade lógica e linguística.

À semelhança dos contextos com o operador modal talvez, o futuro do conjuntivo não acompanha o presente do conjuntivo nas construções de (15), mas também não se junta às formas do indicativo, que são compatíveis com este contexto. Isto não implica, evidentemente, que haja equivalência semântica entre as formas do indicativo e o presente do conjuntivo. Como em (10) e (11), revela-se um nítido contraste significativo entre os dois modos: no caso de (*a*), com o presente do conjuntivo na oração relativa, a interpretação é a intensional, a não-específica, tanto em (*a1*) como em (*a2*), sendo indicado, creio, que o locutor admite a possibilidade de que o conjunto de referentes que satisfazem a descrição seja vazio num mundo complementar imaginado. No caso de (*c*) e (*d*), com indicativo na oração relativa, a interpretação é extensional, pressupondo o locutor que existe uma certa entidade com estas propriedades, mas comunicando ao alocutário que tem conhecimento da pessoa em questão. Tal como a interpretação extensional ou intensional se efectua independentemente do valor de definido ou indefinido da expressão nominal, também a questão da aceitabilidade do presente do conjuntivo e do futuro do conjuntivo se parece resolver sem interferência decisiva deste parâmetro.

Para acabar e concluir, tanto em (15), no contexto propriamente negativo, como nos casos da negação hipotética do advérbio talvez de (12) e (14), o futuro do conjuntivo não se exclui por depender duma construção mais ou menos definida. Se, e estes são os últimos exemplos a considerar, deixarmos a modalidade deôntica influenciar também, ainda que com um valor relativamente fraco, observaremos, penso, o mesmo: em (16), as frases em (*b*), com o futuro do conjuntivo, são estranhas - ou até inaceitáveis - não devido ao grau de 'definitude', já que este grau é diferente em (*b1*) e (*b2*), mas devido ao valor modal epistémico do futuro do conjuntivo, que se incompatibiliza, por alguma razão, com o elemento modal deôntico.

(16) *a1*. Procuro o barbeiro que cobre barato.
a2. Procuro um barbeiro que cobre barato.
b1. ?Procuro o barbeiro que cobrar barato.
b2. ?Procuro um barbeiro que cobrar barato.
c1. Procuro o barbeiro que cobra barato.
c2. Procuro um barbeiro que cobra barato.
d1. Procuro o barbeiro que cobrará barato.
d2. Procuro um barbeiro que cobrará barato.

Por outro lado, ao controlar estas e várias outras frases com falantes nativos, verifiquei uma clara tendência de o futuro do conjuntivo ser melhor tolerado nas construções problemáticas quando precedido duma expressão nominal definida, e o facto inverso no caso do presente do conjuntivo, que parece preferir a companhia de elementos indefinidos. Estou bastante convencido, no entanto, de que a 'lógica' é a contrária: é o valor modal das formas em questão que tem como resultado a combinatória característica de nominal definido + futuro do conjuntivo e nominal indefinido + presente do conjuntivo.

8. CONCLUSÃO

A diferença semântica entre estas duas formas do conjuntivo é de ordem modal, do que de carácter referencial. O futuro e o presente do conjuntivo exprimem dois valores diferentes da modalidade epistémica: o futuro do conjuntivo indica o prospectivo; o presente do conjuntivo o potencial. São ambos mar cadores do hipotético, tanto em contraste com as formas do indicativo no plano do presente, como em contraste com o imperfeito do conjuntivo, que exprime o contrafactual, quando deslocado ao plano do presente. O presente do conjuntivo representa o valor positivo da oposição: o mais hipotético. O futuro do conjuntivo é o membro não-marcado da categoria. A oposição semântica entre os dois neutraliza-se no plano do passado, onde se verifica sincretismo na forma do imperfeito do conjuntivo.

Esta oposição semântica entre o futuro do conjuntivo e o presente do conjuntivo em português será, assim, um exemplo da gramaticalização do parâmetro epistémico que no indo-europeu, segundo se pode reconstruir, constituía uma das duas dimensões do contraste entre o modo conjuntivo e o modo optativo. A outra dimensão era a deôntica, entre o conjuntivo voluntativo e optativo propriamento dito, oposição esta que se fundiu, como a outra também, numa única expressão morfológica no latim, no modo conjuntivo8. Pelos desígnios inescrutáveis da diacronia linguística, esta oposição modal epistémica terá ressurgido no sistema verbal português. É um desenvolvimento bastante curioso, mas não é menos interessante que este contraste entre o futuro e o presente se tenha mantido no português, enquanto se perdeu, como se sabe, na língua vizinha, no castelhano.[9]

Universidade de Copenhague

[8] Sobre os contrastes semânticos em latim, grego e no indo-europeu, vejam-se, por exemplo, Palmer 1977 (309 e ss.) e HUMBERT (1972: 113 e ss.).

[9] Agradeço a Sílvia Schiermacher, Bo Buchholzer e Luís de Vasconcelos pela ajuda que me prestaram como informantes linguísticos.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Milton M., *O subjuntivo em português: Um estudo transformacional*, Petrópolis: Vozes, 1976.

BERGARECHE, Bruno Camús, "*El futuro de subjuntivo en español*", in: BOSQUE (ed.), 1990, 410-427.

BOSQUE, Ignacio (ed.), *Indicativo y subjuntivo*, Madrid: Taurus, 1990.

CAMPOS, Maria Henriqueta Costa e XAVIER, Maria Francisca, *Sintaxe e semântica do português*, Lisboa: Universidade Aberta, 1991.

COMRIE, Bernard & HOLMBACK, Heather, "*The future sub junctive in Portuguese*: A problem in semantic theory", *Lingua*, 63, 1984, 213-253.

DONNELLAN, Keith, "*Reference and definite descriptions*", *Philosophical Review*, 75, 1966, 281-304.

FARIA, Isabel Hub et al., *Introdução à linguística geral e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1996.

FERREIRA, Paulo Martins, "*Überlegungen zum Konjunktiv in den romanischen Sprachen (mit besonderer Berücksichtigung des Portugiesischen*", in: SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (ed.), *Portugiesische Sprach wissenschaft*, Tübingen: Narr, 1983, 159-199.

HUMBERT, Jean, *Syntaxe grecque*, 3ª ed., Paris: Klincksieck, 1972.

LOHSE, Birger, "Aspecto e tempo relativo", in: BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas (org.), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993, Lisboa, Porto & Coimbra: Lidel, 1995, 177-184.

MACEDO, A. T. de, "*Parallels between language acquisi tion and language change*", in: BRUGMANN, C. et al. (eds.), *Proceedings of the 10th Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*, Berkeley: University of California, 1984, 324-337. [Citado em BERGARECHE 1990.]

MATEUS, Maria Helena Mira et al., *Gramática da língua portuguesa*, 2ª ed., Lisboa: Caminho, 1989.

OLIVEIRA, Fátima, *Questões sobre modalidade em português*, Lisboa: Projecto JNICT - PSCH/C/LIN/212/91, Cadernos de Semântica 15, Facul dade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993.

PALMER, L.R, *The Latin language*, London: Faber and Faber, 1977.

PERINI, Mário A., "Sintaxe e semântica do futuro do subjuntivo", in: LIBERATO, Y. Goulart & PERINI, Mário A. (eds.), *Ensaios de Lingüística 1: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Centro de Extensão, 1978, 20-43.

SCHÄFER, Barbara, "O futuro do conjuntivo - um conjun tivo?", in: BRAUER-FIGUEIREDO, M. Fátima Viegas (org.), *Actas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de Setembro de 1993, Lisboa, Porto & Coimbra: Lidel, 1995, 233-242.

WHERRITT, Irene, "*Patterns of the subjunctive in Brazi lian Portuguese*", *Revista Brasileira de Lingüística*, 5, 1978, 39-61.

TENDÊNCIAS ATUAIS DA LINGÜÍSTICA APLICADA NO BRASIL: A INTERAÇÃO ENTRE PESQUISADOR E PROFESSORES SOBRE A AÇÃO DA SALA DE AULA COMO INSTRUMENTO E LOCAL PARA REFLEXÃO

MARIA CECÍLIA CAMARGO MAGALHÃES

Esta comunicação tem por objetivo discutir o quadro teórico que vem embasando a pesquisa em formação de professores que venho desenvolvendo[1], no Programa de Lingüística Aplicada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Vou, inicialmente, apresentar os objetivos e o quadro teórico que a embasa, com ênfase nos conceitos de colaboração e de reflexão considerados como centrais. A seguir, discuto as abordagens discursivas que embasam a compreensão dos dados coletados e as transformações ocorridas em consequência de revisões teóricas, que indicam as tendências atuais desta pesquisa. Um instante da interação entre esta pesquisadora e duas professoras de segundo ano de uma escola de primeiro grau da rede municipal de ensino (localizada na periferia de uma grande cidade industrial), que, juntas, refletem sobre o ensino e aprendizagem da linguagem escrita, exemplifica o processo de co-construção de sentidos/significados bem como o processo reflexivo da professora, decorrente do contexto interacional estabelecido.

O QUADRO TEÓRICO INICIAL E OBJETIVOS

A pesquisa que venho desenvolvendo com formação de professores está embasada em quadros teóricos diferenciados mas interligados pela compreensão da construção do conhecimento através de uma prática interativa auto-reflexiva e colaborativa. Por um lado, está embasada nos trabalhos desenvolvidos com formação de professores em ação (Grossman, 1992; Wideen, 1987; Gitlin, Siegel e Boru, 1988; Schon, 1987 e Kemmis, 1987 entre outros) como prática pedagógica e política uma vez que transformadora. Por outro lado, está embasada nas idéias de Vygotsky que discutem a construção social do conhecimento a partir da interação e da linguagem, inicialmente entendidas sob a ótica de neo-vigotsquianos americanos e ingleses (Bruner,1977; Cazden, 1983; Wertsch, 1985; Rogoff, 1985, Brown e Ferrara, 1985), com o objetivo de examinar o papel do pesquisador na aprendizagem do adulto professor/coordenador.

---

[1] Esta pesquisa foi conduzida com o apoio do CNPq.

O CONTEXTO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES

Assim, no contexto de formação de professores em ação, a questão que vem orientando meu interesse tem sido a compreensão de como contextos interacionais podem se tornar instrumento e local em que as inconsistências entre as práticas de sala de aula e as intenções/razões em agir sejam problematizadas, compreendidas e transformadas à luz de novas informações teóricas introduzidas durante as trocas discusivas. Tem sido foco central desse trabalho a relação entre os conhecimentos formal e prático. Na verdade, a dificuldade em relacionar os conceitos teóricos - *saber que* - e o conhecimento prático - *saber na ação, saber como agir* - salientada em inúmeras pesquisas em sala de aula, deve-se, segundo formadores de professores, ao contexto interacional, que, tradicionalmente, tem dominado nas escolas, em qualquer nível, com base na transmissão apenas de conhecimento, em que a teoria e a prática são dissociadas. Dentro deste contexto, primeiro o professor "aprende" o conteúdo e depois deve usá-lo, aplicá-lo em sua sala. O professor é visto como um aplicador de técnicas.

Qualquer modelo de formação de professores em ação em que teoria e prática estejam dissociadas não oferece ao professor experiências, que lhe possibilitem o desenvolvimento de um processo reflexivo através do qual possa relacionar a discussão teórica (conhecimento declarativo) à sua ação em sala-de-aula (conhecimentos procedimental ou prático que envolve metacognição). Desta forma, a ênfase na teoria dissociada da reflexão sobre a prática dificulta para o professor a transferência do conhecimento novo para informar as experiências, que, efetivamente, são criadas nas aulas e a compreensão dos diferentes processos cognitivos, que têm lugar durante as sessões instrucionais. Por outro lado, a ênfase na prática dissociada da teoria deixa o professor sem instrumentos para entender e refletir sobre sua ação e/ou durante sua ação (Schön, 1985).

Kemmis (1987) denomina esse processo de auto-conscientização de "reflexão crítica". Para Kemmis (p 75) falar em reflexão crítica não é "meramente falar em pensamento crítico" mas "localizar-se em um frame de ação, localizar-se na história de uma situação, participar na atividade social e posicionar-se nas questões". No contexto educacional, segundo ele, reflexão crítica significa explorar de forma auto-consciente a natureza social e histórica de nossas relações como agentes no processo educacional, bem como investigar a relação pensamento e ação. Dessa forma, o conceito de reflexão crítica refere-se ao processo de subjetivação, de tornar-se participante consciente e sujeito na construção, compreensão e transformação da ação. Tornar-se sujeito em lugar de objeto do processo sócio-histórico significa, então, conscientizar-se sobre o próprio discurso e entender as contradições do processo social e transformar a ação como resultado desse processo (Bourdieu, 1989).

A ênfase na colaboração, também central para o trabalho, que desenvolvo, está no processo de construção da prática do professor. Colaborar, seja o pesquisador, professor ou coordenador, significa agir no sentido de tornar seus processos mentais claros, explicar, demonstrar suas teorias sobre o desenvolvimento da linguagem escrita com o objetivo de criar aos outros participantes a possibilidade de questionar, expandir, explicar, recolocar o que foi colocado em negociação. Dessa forma, o conceito de colaboração envolvido em

uma proposta de construção crítica do conhecimento, como a vemos, não envolve simetria de conhecimento e/ou semelhança de idéias, sentidos/significados e valores, necessariamente. Também não implica que todos os participantes tenham a mesma "agenda", mas as mesmas possibilidades de apresentarem e negociarem suas representações e valores na compreensão da realidade e de entenderem as interpretações dos envolvidos. Também não significa que, em todas as situações, professor e pesquisador dividam igualmente o "poder" nas decisões. Na verdade, este é um aspecto que necessita ser enfatizado e mantido sob constante vigilância pelo pesquisador, principalmente nas pesquisas em que o pesquisador é coordenador ou professor e, portanto, ocupa um lugar marcado institucionalmente. Em resumo, a pesquisa colaborativa pressupõe que todos os participantes se tornem pesquisadores de sua própria ação (pesquisa-ação) o que significa trabalhar, como discutido por Wong (1995), contra representações estabelecidas pela cultura da instituição escola quanto a ações que implícita e explicitamente são mantidos por professores e alunos, e no caso desta pesquisa, entre pesquisadores e professores/coordenadores.

A importância desse processo co-construtivo entre professores e pesquisador na pesquisa em sala de aula é salientada por Gitlin et al (1989: 15). Para esses pesquisadores "é impossível que o pesquisador entenda os participantes sem um diálogo, que objetive o entendimento mútuo, que objetive levar a todos os envolvidos a ver o mundo de forma diferente e a agir dentro dessa nova visão". É necessário que todas as interpretações sejam colocados para que suas diferenças e semelhanças sejam discutidas. Em outras palavras, é necessário que o processo monológico de pesquisa se transforme em dialógico para que possamos entender que as distorções que muitas vezes percebemos entre intenções e ações são, na verdade, motivadas por sentidos diferentes atribuídos a um mesmo conceito pelos participantes da interação.

Segundo Smyth (1992:295) com base na discussão de Freire (1972), para que esse processo tenha lugar na escola é necessário que os professores se envolvam em diferentes ações que estão ligadas a certos tipos de perguntas como:

1. Descrever - o que eu faço?
2. Informar - o que isso significa?
3. Confirmar - como eu cheguei a agir assim?
4. Reconstruir - como posso agir diferentemente?

O que estou propondo é mudar a cultura das pesquisas de sala de aula para que novos padrões interacionais e novas perspectivas sobre o que significa ensinar e aprender na sala de aula de línguas tenham lugar. Na verdade, os conceitos de reflexão e de colaboração, que percebo crescentemente esvaziados pelo senso comum, envolvem uma visão de co-autoria, de co-construção em que não haja imposição de poder entre os participantes, mas que os conceitos do que é ensinar e aprender, as intenções e razões, que embasam as escolhas feitas, quer quanto ao conteúdo, como quanto às tarefas (Doyle, 1987) enfatizadas, sejam tematizadas e questionadas pelos participantes da interação.

Resultados de pesquisa em formação de educadores em ação, como os de Wildman e Niles (1987), Magalhães (1990, 1994a, 1994b), Gomez, A.P. (1992), revelam que esse

processo auto-reflexivo não acontece freqüentemente nas escolas. Segundo esses investigadores, para o professor, a compreensão crítica, o questionamento e a transformação das representações e valores que formatam sua ação não é tarefa fácil por muitas razões, que vão do isolamento do professor na Escola, da falta de conhecimento sobre teoria e/ou sobre como relacionar teoria e prática à complexidade, que caracteriza a sala de aula, onde inúmeras variáveis convivem simultaneamente e dificultam uma ação reflexiva. Na verdade, tenho observado que, mesmo que a Escola propicie aos professores tempo para discussão (e.g., horas atividades,(re)planejamento), a reflexão sistemática raramente tem lugar. Como discutido por Zeichner e Liston (1987) e Goodman (1988), geralmente, o diálogo entre professores assume um caráter utilitário, com a descrição de atividades, julgamentos de valores sobre a produção dos alunos, descrição de decisões tomadas para solucionar dificuldades embasadas em sentidos e valores tradicionalmente transmitidos pela escola (senso comum).

O pesquisador na sala de aula pode contribuir para que processos reflexivos tenham lugar ao selecionar métodos de coleta e de análise de dados que possibilitem que investigador e professores ajam como coparticipantes ativos e sujeitos no ato de construção e de transformação do conhecimento. Isto é, métodos que permitam que todos os participantes negociem suas "agendas" na construção do conhecimento, enquanto refletem durante e sobre ações diárias cuja compreensão está muitas vezes distorcida ou escondida pelo senso comum (Fairclough, 1989).

A PESQUISA SÓCIO-HISTÓRICA

O quadro teórico dado pela pesquisa sócio histórica (Vygotsky) que discute a construção social do conhecimento a partir da interação e da linguagem, inicialmente entendidas sob a ótica de neo-vigotskianos americanos e ingleses, (Bruner,1977; Cazden, 1983; Wertsch, 1985; Rogoff, 1985, 1994, Góes, 1994) embasava a compreensão da construção social do conhecimento a partir da interação e da linguagem. As pesquisas desenvolvidas enfatizavam os conceitos vigotskianos de *ZPD*, *internalização* e o conceito de *andaime*, como pensado por Bruner (1977) e desenvolvido por Cazden (1983), para dar conta da análise dos funcionamentos inter e intramentais na apropriação do conteúdo teórico e/ou prático enfatizado. Era nosso objetivo a compreensão do papel do "outro" (pesquisador, coordenador ou professor) na aprendizagem dos participantes da interação.

A compreensão do discurso, quer da sala de aula como das entrevistas e das discussões entre pesquisador e professores e/ou coordenadores, estava embasada em tradições etnográficas, principalmente no *interacionismo simbólico*. Desenvolvido por Blumer e seus colegas, o interacionismo simbólico entende que o comportamento humano está embasado em sentidos significados que as coisas tem para as pessoas. Esses significados são apreendidos através das interações sociais e são compartilhados pelo grupo. O foco está nos processos pelos quais são desenvolvidos e usados para guiar as ações. A interação é o objeto de maior preocupação. Além disso, as experiências do pesquisador são vistas como importante fonte de dados.

Assim, era objetivo da análise descrever as práticas discursivas quer da sala de aula como das discussões entre os participantes da pesquisa, com o objetivo em entender como os participantes da interação interpretavam e construíam conceitos sobre Ensino/ Aprendizagem, sobre eventos da sala de aula de línguas, e o papel do outro e da linguagem na aprendizagem do adulto. A cuidadosa análise da interação objetivava a compreensão do processo construtivo, isto é do funcionamento intermental em um determinado contexto institucional e do funcionamento intramental resultante.

O REPENSAR DO QUADRO TEÓRICO

Embora estivesse embasada em uma literatura, que enfatizava o efeito do contexto de produção, das relações de poder, de ideologias na construção crítica do conhecimento, a análise discursiva, com base no interacionismo simbólico apenas, descrevia as práticas discursivas e os padrões interacionais e não possibilitava a compreensão do contexto interacional como formatado pelo contexto de produção, por relações de poder e ideologias, bem como as conexões entre os processos inter e intra psicológicos e os ambientes culturais, históricos e institucionais, o que nos levou a uma revisão no arcabouço teórico. A teoria do agir comunicativo proposta por Habermas propiciou, em um plano filosófico, um frame teórico para a compreensão da linguagem como um meio através de que e em que se construiria uma intercompreensão pelos envolvidos na interacão. No "agir comunicativo", voltado ao entendimento como discutido por Habermas, o discurso é entendido como argumentação entre iguais em que os participantes tematizam pretensões de validade e tentam resgatá-las através de argumentos que contém "razões". O argumento é, assim, entendido como manifestação que é criticável e que pode ser revista quando inconsistências são apontadas, o que criaria aos participantes da interação uma oportunidade de repensar suas ações.

Para Habermas, a atribuição de sentido a uma ação implica três categorias de fatores que embasam a compreensão da ação, que são definidos como três tipos de ações - teleológica, regrada por normas e dramatúrgica - que estariam relacionadas a três tipos de mundos formais - objetivo, social e subjetivo - que suportam as formas de agir, as quais, por sua vez, os constituem.

Assim, a *ação teleológica* é definida como um sistema de comportamentos embasados numa visão da situação e dirigidos para produzir efeito no mundo. O agente escolhe os meios mais adequados para atingir a um fim almejado em uma determinada situação. Na ação teleológica estão em jogo as relações entre o agente e o mundo objetivo. Ao agir teleologicamente o agente reinvindica *pressuposições de verdade e de eficácia*.

Na *ação regrada por normas* o agente se relaciona com o mundo objetivo, mas principalmente com o mundo social em que a ação se desenvolve, produzindo um padrão de convenções (valores, crenças, regras). No agir regrado por normas o agente pressupõe a aceitação comum de regras do mundo social, que permitem que *reivindicações de conformidade* possam ser avaliadas.

O *agir dramatúrgico* é definido como aspectos do mundo subjetivo do agente que transparecem em sua ação diante de um público. O agente se relaciona com seu próprio mundo subjetivo definido como um conjunto de experiência vividas a que ele, agente, tem acesso privilegiado. *A ação dramatúrgica* pressupõe o reconhecimento do mundo subjetivo de cada participante, através dos quais *reivindicações de autenticidade* possam ser avaliadas.

As pretensões de validade expostas pelo agente nessas três formas de ação podem ser atribuídas e avaliadas por um observador externo. Ao agir, o agente exibe essas três formas de pretensão de validade, atribuindo-as aos mundos em si mesmos, mas não de forma reflexiva, percebendo-as em suas próprias ações. O conceito de reflexão é introduzido com o conceito do *agir comunicativo*, com o qual Habermas possibilita ao agente perceber as pretensões de validade em relação à sua própria ação. No agir comunicativo está pressuposta uma relação entre iguais que confrontam suas pretensões de validade com o objetivo de chegarem a um acordo baseado em convicções comuns, sem imposição de poder que um agir estratégico (teleológico), apenas, traz uma vez que tem embutido uma imposição de poder.

O conceito do agir comunicativo parece suportar pesquisas, como a que desenvolvo, que propõe estabelecer contextos interacionais, em que todos os participantes tenham poder para confrontar e justificar pretensões de validade quanto a conceitos teóricos que embasam as práticas de sala de aula que, dessa forma, podem ser problematizadas, compreendidas e transformadas.

A necessidade de se entender a construção da intercompreensão entre os participantes da interação e de uma prática auto-reflexiva, de modo que não se enfatize cada participante isoladamente, levou-me a uma rediscussão dos conceitos enfatizados para a compreensão do processo de aprendizagem de adultos (professores, coordenadores, pesquisador)- *ZPD*, *processo de internalização* e *andaime*. Na verdade, a discussão de como diferentes funcionamentos intermentais propiciavam diferentes funcionamentos intramentais levou vários pesquisadores a criticarem o conceito de andaime, que, até pela característica concreta induzida pela metáfora usada, não dava conta da reversibilidade das ações envolvidas e reduzia a complexidade do processo de internalização, uma vez que o foco estava na ação do professor e na do aluno em lugar de enfocar a construção social. Por exemplo, Góes (1994:126) salienta que uma proposta de análise da interação para dar conta do processo de internalização, como proposto por Vygotsky, tem que enfatizar os dois lados de uma mesma moeda. Segundo Góes, as ações dos outros, isto é, a realidade social, não estabelecem diretamente, mas somente delimitam a construção do conhecimento e a constituição do sujeito. Há, também, a contribuição do sujeito que circula através de um espectro de possibilidades e de limites configurados pela realidade social. Nesta abordagem o foco estaria não na ação do professor em construir andaimes, mas na construção colaborativa entre os participantes da interação.

Wertsch e Smolka (1993) discutem o contexto interacional da sala de aula com base na dialogia e na polifonia de Bakhtin e na discussão de Lotman sobre o dualismo funcional dos textos, segundo a qual estes desempenhariam duas funções básicas: comunicar significados adequadamente e criar novos significados. Com o predomínio da função

unívoca a ênfase está na transmissão precisa de informações, enquanto com o predomínio da função dialógica a ênfase está em tomar a enunciação do outro como "estratégia de pensamento ou como o início de uma negociação capaz de criar novos significados" (Wertsch e Smolka,1993: 138).

A compreensão do discurso do pesquisador e do professor dentro deste quadro possibilitou a compreensão de se a ação comunicativa do pesquisador (modos de participação) propicia que o professor repensasse o trabalho com a linguagem escrita em sua sala ou apenas transmitia informações a serem aplicadas posteriormente. Em outras palavras, se as ações intermentais estavam possibilitando uma reorganização das ações intramentais do professor quanto ao trabalho com a linguagem escrita em sua sala.

Um instante retirado de uma discussão entre J e C (esta pesquisadora) sobre um vídeo de uma aula de J com produção (a segunda aula de J filmada e a primeira discutida) exemplifica o processo reflexivo de J resultante da interação. Para contextualizarmos a situação de produção do texto abaixo, é necessário salientarmos que J era participante voluntária no projeto e professora iniciante no magistério bem como na Escola. Também, a aula videogravada havia sido previamente assistida pelos participantes individualmente.

J26: - É eu tava tentando fazer isso assim (trabalhar com os alunos a estrutura da narrativa) ... quando eles chegam na classe eles querem contar alguma coisa, né? Eles chegam contando coisas...é só coisa acontecendo, né? "Então o Pluft , né. ...", "Então eu faço ... . "Eu não estou entendendo nada do que você está falando." Então eu estava tentando fazer isso verbalmente, sabe? Eu achei que estava tão difícil ... agora, na minha cabeça eu queria aproveitar isso que você estava falando (trabalhar com os alunos a estrutura da narrativa), quando eles estão querendo contar as coisas mesmo, sabe?

C27: - Mas veja, se você não trabalha isso (como estruturar o pensamento na leitura e produção de narrativas) eles nunca vão aprender, J, você tá percebendo, a gente sempre fala "eles não conseguem".

J27: - Eu ... assim ... é difícil. Eu não tô trabalhando mais porque é difícil.

C28: - Eles não têm essas estruturas, eles não sabem organizar o pensamento deles dessa forma. É difícil, agora, se você não fizer nada porque é difícil, porque eles não conseguem, não adianta também. Então, na verdade, o que se tem que fazer é, em tudo o que fizer mostrar como se pensa ... [...].

J28: - Então, na minha aula cês acham, que...assim...que o processo foi pouco ... é principalmente a coisa da estrutura do texto, que eu acho assim.

Este momento foi escolhido uma vez que ele nos parece revelar o funcionamento intramental de J como resultado das relações dialógicas, que foram estabelecidas entre C e J, que permitiram a construção de novos sentidos quanto à compreensão das ações da sala de aula e dos interesses a que estavam efetivamente servindo. Relacionada às quatro formas de ações descritas por Smyth (1992) como propiciadoras de reflexão, a enunciação de J em (J26) parece revelar que a professora *descreve* uma situação que lhe era problemática e com a qual não sabia lidar, e a *reconstrói* com base nas enunciações de C que lhe permitem construir novos significados sobre como relacionar o conhecimento teórico ao prático, isto é *informar* sua ação e *confrontar* os novos conhecimentos com as

ações da sala de aula. Os trechos da enunciação de J que parecem mais claramente suportar esta conclusão são:

> ... Eu achei que estava tão difícil ... agora, na minha cabeça eu queria aproveitar isso que você estava falando (trabalhar com os alunos a estrutura da narrativa), quando eles estão querendo contar as coisas mesmo, sabe?

e

> J28: Então, na minha aula cês (C e E) acham, que ... assim ... que o processo foi pouco ... é principalmente a coisa da estrutura do texto, que eu acho assim.

Embora, nesse intante J não tenha claramente refletido criticamente sobre os interesses a que servem as ações da sala de aula, este tipo de reflexão, considerado em nossa pesquisa como crucialmente importante, como enfatizado por C em (C27 e C28), este parece subjazer à enunciação de J.

Além disso, o trecho escolhido revela novos papéis discursivos, isto é, papéis que, usualmente, não são estabelecidos entre participantes de interações em cursos de formação de professores ou em pesquisas de sala de aula. De fato, os modos de participação (Góes, 1993) que organizaram as ações de J e C, possibilitaram a J apoiar-se nas enunciações de C para descrever, entender, questionar suas ações e iniciar trocas para clarificar e discutir questões teóricas e práticas que lhe eram problemáticas, como explicitado no excerto acima. Também as enunciações de C foram construídas com base na respostas dadas por J que revelavam seu mundo subjetivo: suas representações, dúvidas e problemas quanto ao ensino e aprendizagem da linguagem escrita. Dessa forma, o jogo de negociações entre professora e pesquisadora sobre as ações da sala de aula de produção escrita transformou-se em instrumento (com base no trabalho de Vygotsky) que mediatizou a compreensão crítica de J sobre os sentidos efetivamente construídos e possibilitou que transformações ocorressem.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

BIBLIOGRAFIA

CAZDEN, C.B., "*Classroom Discourse*", in M. C, Wittrock (Ed.), *Handbook of Research on Teaching* New York: Macmillan Publishing Company, 1986.

FAIRCLOUGH, N., *Language and power*, London: Longman, 1989.

GITLIN, A.; SIEGEL, M.; & BORU, K., "*Purpose and method: Rethinking the use of ethnography by the educational left*", *Paper presented at the annual meeting of American Educational Research Association*, New Orleans, Lousiania, 1988.

GOES, M.C.R., "*The modes of participation of others in the functioning of the subject*", in N. Mercer & C. Coll (Eds.), *Teaching, Learning and Interaction*, Madrid: Infancia y Aprendizaje, 1994.

GOMEZ, A.P., "Formar professores como proficionais reflexivos", in A. Nóvoa (Ed.), *Os professores e sua formação*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

HABERMAS J. "*On systematically distorted communication*", in: E. Bredo e W. Feinberg (Eds.), *Knowledge and values in social and Educational reseach*, Philadelphia: Temple University Press, 1982.

HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid: Taurus, 1981.

KEMMIS, S., "*Critical Reflexion*", in: M.F. Wideen e I. Andrews (Eds.), *Staff Development for School Improvement*, New York: The Elmer Press, 1987.

----- *Knowledge and values in social and educational research*. Philadelphia: Temple University Press.

MAGALHÃES, M.C.C., "*An understanding of classrooms interactions for literacy development*", in: N.Mercer & C. Coll (Eds.), *Teaching, Learning and Interaction*. Madrid: Infancia y Aprendizaje, 1994.

MAGALHÃES, M.C.C., "*Teacher and researcher dialogical interactions: learning and promoting literacy development*", in: A. Alvarez & P.del Rio (Eds.), *Education as social construction*. Madrid: Infancia y Aprendizaje, 1994.

MAGALHÃES, M.C.C., (1990). "*A study of teacher/researcher collaboration on reading instruction for Chapter One students*", Doctoral Dissertation, Virginia Polytechnic Institute & State University, 1990.

ROGOFF, B., "*Adult assistence of children's learning*", in: T.E. Raphael (Ed.), *The contexts of school-based literacy*, New York: Random House, 1986.

ROGOFF, B., "*Adult assistance of children's learning*", in: Taffy E. Raphael (Ed.), *The contexts of school-based literacy*, New York: Random House, 1984.

SCHÖN, D., *Educating the reflective practicioner*. San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

SCHÖN, D., "Formar professores como profissionais reflexivos", in: A. Nóvoa (Ed.), *Os professores e sua formação*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, San Francisco: Jossey-Bass, 1987.

SMYTH, J., "*Teacher's work and the politics of reflection*", in: *American Educational Research Journal*, 29, 2, 1992, pp.267-300.

VYGOTSKY, L.S., "Interação entre aprendizado e desenvolvimento", in: M. Cole et al., (Org.), *Mind in society*, Cambridge: Harvard University Press, 1978, (1ª ed., 1930).

WERTSCH, J., *Vygotsky and the social formation of mind*, Cambridge: Harvard University Press, 1985.

WERTSCH, J. & SMOLKA, A.L.B., "Continuando o Diálogo: Vygotsky, Bakthin e Lotman", in: H. Daniels (Org.), *Vygotsky in Foco: Pressupostos e Desdobramentos*, Campinas: Papirus Editora, 1994, pp.121-50.

PRESENÇA DA LÍNGUA INGLESA NO LÉXICO CRIOULO DE CABO VERDE

CELESTE PINTO COSTA MARTINS

NOTA INTRODUTÓRIA

Para o presente estudo, torna-se necessário fazer a análise do tema sob duas perspectivas: uma de natureza histórico-social e cultural e outra de natureza linguística.

Assim, iremos acompanhar no tempo e no espaço os caboverdeanos em contacto com os americanos nos Estados Unidos e em Cabo Verde e os primeiros contactos com os ingleses naquele arquipélago, para analisar e sentir as relações e permutas entre estes dois povos, relações essas não só de carácter comercial mas também de natureza sócio-cultural e linguística.

Antes porém, torna-se nacessário dar informação sobre a *terra* no que respeita à sua descoberta, formação e localização, produções, actividades e clima, e introduzir depois alguns dados sobre o *povo* e finalmente o *falar*.

Não se pode falar da história económica de Cabo Verde sem se fazer referência às Ilhas Britânicas e aos Estados Unidos. O cultivo de terra primitivo, a diminuta actividade industrial, o não aproveitamento da localização geográfica, a falta de aceleração do ritmo de passagem da economia de subsistência à economia de mercado, a não melhoria e o fraco desenvolvimento de infra-estruturas de transportes, comunicações e energia levam este povo a emigrar.

Parte para a Europa, África e Américas. Presentemente a população do núcleo de caboverdianos e seus descendentes radicados nos Estados Unidos, por exemplo, é sensivelmente igual à população das ilhas.

Para o presente estudo merece-nos especial referência a emigração para este país, devido às consequências que daí advieram. Além disso, Cabo Verde tem muita importância para a história economica dos Estados Unidos. Convém recordar, que estas ilhas foram ponto de paragem de 28.000 escravos capturados em África, com destino ao Novo Mundo.

I-A. A TERRA

1 - SITUAÇÃO GEOGRÁFICA

O arquipélago situa-se no Oceano Atlântico a 500Km da costa ocidental africana, entre os paralelos 17° 12' e 14° 48' de latitude Norte e os meridianos 22° 44' e 25° 22' de longitude Oeste de Greenwich.

2 - FORMAÇÃO

Dez ilhas e oito ilhéus divididos em dois grupos: Barlavento e Sotavento numa superfície de 4.033 Km2.

3 - SITUAÇÃO DAS ILHAS DO MUNDO

Estão situadas no cruzamento das grandes linhas de navegação entre a Europa, África, América, mares do Pacífico, Índico e Austrália, e foram outrora ponto de escala quase obrigatório para os barcos se abastecerem de fresco.

4 - DESCOBERTA (CONTEXTO HISTÓRICO)

É opinião unânime de que o arquipélago foi descoberto por António da Noli em 1460/62 e Diogo Gomes em 1465 durante a vida dos Infantes D.Henrique e D. Fernando.

Tornam-se independentes a 5 de Maio de 1975.

5 - CLIMA, PRODUÇÕES E RECURSOS NATURAIS

O arquipélago situa-se numa zona de climas áridos com duas estações: uma das secas e outa das chuvas, consequentemente com solo regado por chuvas pouco frequentes.

Produz milho, feijão, batata e outros.

O mar é rico em peixe. O sal e a pecuária foram anteriormente grande fonte de riqueza. Igualmente o cultivo do algodão, urzela, anil, carrapato e purgueira contribuíram para um enriquecimento do arquipélago e de trocas comerciais que se estabeleceram com outros países.

B. O POVO

As ilhas não eram habitadas e foram colonizadas em épocas bem distintas.

Ao longo dos anos, surge o mestiço e, de ilha para ilha há diferenças de composição antropológica com manifestações culturais e maneira de estar na vida muito próprias, resultado de 500 anos de evolução.

C. O FALAR

A linguagem dos habitantes de Cabo Verde é o crioulo, português da metrópole simplificado em toda a sua estrutura, porém é em língua portuguesa que se comunica com o resto do mundo. O caboverdeano conhece-a suficientemente e o bilinguismo é uma realidade.

Assim como as suas ilhas se distribuem em dois grupos, pode dizer-se que há duas variedades do mesmo crioulo: a de Barlavento e a de Sotavento. Há porém uma certa unidade dentro da diversidade.

II. PRESENÇA ANGLO-AMERICANA EM CABO VERDE

1. OS INGLESES EM CABO VERDE

Piratas ingleses como Francis Drake fizeram várias incursões em Cabo Verde sendo a primeira em Novembro de 1585. Em relações pacíficas entram pela primeira vez em

contacto com o arquipélago em 1685. Bacalhoeiros ingleses faziam paragens nestas ilhas para salga do pescado e para se abastecerem. Em 1786 os ingleses monopolizavam o comércio do sal em Cabo Verde (Maio e Sal) protegidos pela Royal Navy. A ilha de Maio foi o centro de sal mais importante até 1850. À proximidade marítima desta ilha chamava-se "The English Road".

Os panos para aquisição de escravos na Costa da Guiné também foram elo de ligação, sendo os ingleses os maiores compradores. O Porto Grande na ilha de S. Vicente, pelas boas condições naturais de segurança e boa situação estratégica, atrai os ingleses que estabelecem companhias carvoeiras em Cabo Verde desde 1850. Entre 1875 e 1889 aportaram 22.052 barcos. Sempre activos e hábeis, mais uma vez escolhem esta ilha para laçamento dos seus cabos submarinos. Até 1889 expande-se prosperamente o comércio do carvão na ilha de S. Vicente.

Fazem-se obras e emprega-se cada vez mais pessoal. Apesar de explorarem a mão-de-obra barata, podemos dizer que lançaram as bases para o desenvolvimento económico e urbano de S. Vicente. As obras eram financiadas pelo imposto do carvão. Mais uma vez, durante a Segunda Guerra Mundial, navios de guerra e outros entram às dezenas diariamente no Porto Grande.

Do convívio com os britânicos, os caboverdeanos deixam-se influenciar pela sua maneira de viver e de estar. Todo o comércio é feito à base de libras. As companhias inglesas pedem infra-estruturas que não são aceites. A tentativa do governo português de remediar o mal chegaria demasiado tarde. Este facto veio fazer declinar a frequência dos barcos e incrementar assim a concorrência das Canárias, Casablanca e Dakar.

Pela documentação apresentada constataremos que desde o século XVII o caboverdeano contacta directa ou indirectamente com falantes de língua inglesa e daí, a meu ver, as inevitáveis consequências linguísticas no crioulo de Cabo Verde.

2. Os americanos em Cabo Verde

Analisando o problema sob o ponto de vista cronológico, como se teria processado o primeiro contacto com o povo caboverdeano com o americano?

Sabemos que os ingleses que tinham o monopólio do sal em Cabo Verde iam vendê-lo aos Estados Unidos. Menos de um século mais tarde, os americanos resolveram ir buscá-lo directamente ao arquipélago. As ilhas do Sal, Maio e Boavista eram salineiras por excelência.

Por volta de 1800 os americanos já extraíam mais sal do que os ingleses. O sal não era pago e em troca deste produto o caboverdeano recebia leite, sabão, madeira, louças, vestuário e o tabaco que era muito apreciado. O gado também fez parte deste comércio.

A seca neste arquipélago era boa notícia para os comerciantes americanos. Os animais dizimavam tudo, eram abatidos e depois vendidos por um preço muito baixo. Durante a seca de 1792/93 foram levadas 30.000 cabeças de gado para os Estados Unidos. Em Boston as peles eram vendidas pelo triplo do que eram compradas.

A cultura, a preparação do algodão, a tecelagem e os panos para aquisição de escravos foram também um elo de ligação. O comércio dos panos era monopolizado pelos

portugueses. O comércio ilegal, porém, assumiu tais proporções que os americanos, desconhecendo o domínio português, chegavam a insultar os oficiais da Fazenda.

No ano de 1778, entraram no porto da Praia 74 navios americanos.

Com a pesca da baleia no Atlântico e devido á abundância deste cetáceo no arquipélago, baleeiros americanos começaram a pescar a baleia e a reabastecer-se nos seus portos.

Por volta de 1779, Aniceto Ferreira diz-nos que, em três meses, os americanos chegaram a pescar 90 baleias derretendo parte delas em S. Vicente. Aportam também às ilhas do Fogo e da Brava. Caboverdeanos ajudam em trabalhos de recolha, salga e seca da baleia, a bordo e em terra. Por serem dóceis e não exigirem grande remuneração passaram a ser recrutados para a pesca deste cetáceo noutros mares. Muitos foram excelentes arpoadores e timoneiros. Com a escassez da baleia muitos caboverdeanos começam a ficar em terra nos Estados Unidos. Eram conhecidos pelos "bravas", pois eram essencialmente provenientes do Fogo e da Brava.

Em 1842, mais uma vez estas ilhas, devido à sua localização e clima, atraem os americanos, agora fazendo parte do " Africa Squadron" anti-esclavagista comandado por Mathew Perry, que estabelece os seus quartéis generais em Cabo Verde. Por toda a parte se encontravam americanos e os seus barcos abundavam.

A ajuda dada pelos americanos em período de crise existiu sempre. No período de 1830/33, apesar da assistência dada à população, 30.000 pessoas morreram. Onze barcos carregados de víveres chegaram a vir a pedido de um cônsul americano residente na ilha de Santiago. Produtos americanos concorrem com produtos portugueses apesar de leis proibitivas.

3. Os caboverdeanos rumo aos Estados Unidos

Segundo Leo Pap, os caboverdeanos começam a fixar-se nos Estados Unidos por volta de 1870/80 e concentram-se em três áreas bem distintas:

- Sudoeste de New England.
- Área à volta da Baía de S. Fancisco, vales de San Joaquin, Sacramento, Costa do Pacífico e à volta de San Diego e Los Angeles.
- As ilhas Hawaii (local internacional de paragem na rota de S. Francisco). Muitos ficaram nas plantações de açúcar de Oahu e Mauí.

A partir de 1889 a emigração atinge as outras ilhas de Cabo Verde.

Nos Estados Unidos trabalhavam em barcos, fábricas de fiação, enredavam camarão na Flórida e no Golfo do México, trabalhavam na polícia costeira e nos pesqueiros e barcos na linha de Fall River: Por volta de 1848/49 também tomam parte no famoso "Gold Rush". Dedicam-se também à agricultura e por volta de 1911, 75% dedicava-se à cultura de *cranberry* em Cape Cod. A assimilação e participação destes na cultura e civilização americanas é evidente.

III. PRESENÇA DA LÍNGUA INGLESA NO LÉXICO CRIOULO DE CABO VERDE

Os lexemas que nos parecem apoiar-se na língua inglesa não se encontram nem dicionários de língua inglesa nem portuguesa. Embora tenham atingido quase todos os níveis de vocabulário, estão repartidos por cinco campos semânticos:

Cinema
Navegação
Alimentação
Vestuário
Desporto

Estes anglo-americanismos adaptaram-se ao sistema morfológico e fonológico crioulo e não são sentidos como tal tendo sido completamente absorvidos.

Dado o tipo de contactos que os caboverdeanos mantiveram com os falantes de língua inglesa quer na América, quer em Cabo Verde, não é de estranhar que tenham sido estes campos semânticos aqueles em que a apropriação de vocábulos de origem inglesa mais se tenha feito sentir.

De facto, no aspecto da navegação sabemos que, por um lado, os baleeiros americanos começaram desde muito cedo a contratar pessoal caboverdeano para os seus barcos; por outro lado, sabemos também que os ingleses se estabeleceram num porto de mar e que toda a sua actividade ligada à mão-de-obra caboverdeana estava relacionada com a navegação.

Os trabalhos a bordo e em terra eram feitos por caboverdeanos.

Como exemplo de vocábulos pertencentes a este campo semântico,apresento /dek/, "coberta", "convés", sem dúvida proveniente de *deck*.

No que diz respeito à alimentação, encontram-se palavras como /beka/ e /suera/, originadas, respectivamente, de *bacon* e *sweater*.

No campo do desporto, sabemos que muitos países adoptaram durante bastante tempo a terminologia inglesa; porém esses vocábulos acabaram por se nacionalizar, sendo depois substituídos pelos correspondentes nacionais.

O crioulo comportou-se diferentemente.

O caboverdeano aprendeu várias modalidades desportivas com os ingleses e adoptou a terminologia desportiva efectiva, tal como as outras línguas, mas manteve toda essa terminologia que continua a existir, fazendo parte integrante do seu léxico e deixando de ser sentida como anglicismo.

O vocabulário de origem anglo-americana que existe no crioulo não está igualmente espalhado por todas as ilhas e não é conhecido, portanto, da mesma maneira por todos os caboverdeanos.

Há vocábulos que só são conhecidos dos habitantes de S.Vicente, outros que existem apenas nas outras ilhas, nomedeadamente em S.Nicolau, Fogo e Brava, além do vocabulário comum a todas as ilhas, incluindo S.Vicente.

Esta diferente distribuição dos anglo-americanismos existentes no vocabulário crioulo leva-nos a concluir que os vocábulos que só existem em S.Vicente entraram no crioulo directamente da língua inglesa da Grã-Bretanha, com a qual os mindelenses (habitantes da cidade do Mindelo, S.Vicente) estavam em contacto estreito.

É curioso registar que os caboverdeanos das outras ilhas, mesmo das mais próximas, desconhecem totalmente esses vocábulos. Com efeito, os anglicismos existentes no vocabulário das outras ilhas e que não existem em S.Vicente, parece terem origem no inglês dos Estados Unidos aprendido no contacto directo dos emigrantes com a vida americana.

Por outro lado, S.Vicente foi a ilha menos afectada pela emigração, em parte atalhada pela fixação de ingleses, que veio oferecer possibilidade de trabalho. Mesmo assim, a influência do cinema americano em S.Vicente deixou marcas no vocabulário desta ilha.

As crianças brincam /stikaut/, "aos polícias e ladrões", do inglês *stick out.*

1. FONÉTICA

A. CONSONANTISMO

A articulação do sistema consonântico do crioulo de Cabo Verde no que respeita à apropriação dos americanismos não diferiu muito da articulação das consoantes da língua inglesa.

Com a excepção de algumas modificações a seguir citadas, essa articulação revela-se idêntica.

[b]	A consoante bi-labial mantém-se.
[v]	Este som inglês não existe no crioulo; foi substituído pela oclusiva, bi-labial sonora (b); Ex: [abakot] - sobretudo, do inglês *overcoat.*
[d] e [t]	As oclusivas sonoras e surdas ingleses [d] e [t] perdem o seu carácter alveolar. Em crioulo são fonemas dentais. Na pronúncia americana das palavras inglesas os sons [t] e [d] oclusivas surda e sonora passam a oclusivas brandas aspiradas ou aspirantes alveolares. É um som semelhante ao [r] apical português. Este som permanece no crioulo através da apropriação do vocábulo americano. Ex: [aramobil]- automóvel, do inglês *automobile.*
[f]	Este som é igual ao som da letra f, embora no inglês passa a corresponder a f, gh ou ph. Ex: [naf] - bastante, do inglês *enough.*
[g]	A oclusiva velar [g] mantém-se antes de a, e, i, o, u.
[k]	A oclusiva velar surda mantém-se.
[l]	O som [l] mantém-se igual.
[m] e [n]	O [m] e o [n] passam a nasalar a vogal anterior.
[r]	A vibrante simples de carácter alveolar só existe na Brava.

A fricativa surda linguo-dental passa a oclusiva pré-palatal [t]

A africada palatal surda sonora mantêm-se.

Os grupos *dr*, *sp* e *st* mantêm-se.

A consoante alveolar fricativa surda também se mantém.
O som nasal velar em fim de sílaba com vogal anterior de apoio mantém-se.
O som línguo-dental desaparece e passa a oclusiva pré palatal dental.
A aspiração é apresentada por uma consoante fricada surda.
As terminações anglo-americanas *er, or, ar, ure* passam a vogal neutra *a*.

B. VOCALISMO

O sistema vocálico também sofreu alterações. De um modo geral há um fechamento de timbre das vogais inglesa na sua adopção pelo criolo. O [i] postónico transforma-se em [ĩ] por influência da consoante nasal vizinha (característica em todo o arquipélago).
As semi-vogais e os ditongos centralizados mantêm-se.
O ditongo decrescente [ei] está representado por uma vogal central aberta.
O ditongo [ou] passa para vogal central neutra, de um modo geral, ou mantém-se.

2. MORFOLOGIA

A. AS PARTICULARIDADES MORFOLÓGICAS MAIS SALIENTES

Substantivos:	Em regra os substantivos em crioulo não têm flexão de número. A forma portuguesa do singular serve para ambos os números. Assim, os anglicismos adaptam-se a essa característica.
Adjectivos:	Os adjectivos, em crioulo, não têm flexão de número. Assim, estes anglicismos não se alteram. Ex: [nais] - do inglês *nice*.
Verbos:	Os verbos que foram integrados reduziram-seà forma única do infinitivo com a apócope do *r*, tal como é próprio da lei fonética do crioulo. Os anglo-americanismos adaptam-se à primeira conjugação portuguesa com a queda do *r* final e o acento desloca-se para a última sílaba. Ex: [fi'ga] - do *figure* inglês.
Advérbios:	Afirmação - [chua] do inglês *sure*. Modo - [streit] do inglês *straight*.
Preposições:	[bak] -do inglês *back*.

B. NO ASPECTO LEXICAL

As palavras importadas conservaram, de uma maneira geral o sentido e a forma: Ex: [draiva] -taco de golfe do inglês *driver*.

Outras palavras mantiveram a forma e o sentido: Ex: [aramobil] - do inglês *automobile*.

C. EVOLUÇÃO SEMÂNTICA

Casos houve, no entanto, em que os significantes mantiveram o mesmo significado e ao mesmo tempo adquirindo outro sentido.Há diversos casos de polissemia [draiva] (que também se diz de alguém que tem os pés do formato de um taco de golfe. Ex: *Pé de draiva.*

D. ESTRUTURAS MORFO-SINTÁCTICAS

Segue-se um decalque estrutural que pantenteia a influência da sintaxe anglo-americana na fraseologia caboverdeana.

Ex: Mandar para trás (devolver) - *to give back*, to send back;
Ir de bek (recuar) - do inglês *to go back.*

V. GLOSSÁRIO (ALGUNS VOCÁBULOS)

A - O UNIVERSO

I. O tempo	Os fenómenos atmosféricos	[sno]	Geada, novoeiro, tempo frio. Parece-nos apoiar na palavra inglesa *snow*. É uma geada acompanhada de frio, que cai em determinadas zonas, queimando as plantas. Talvez o branco da geada fizesse lambrar aos emigrantes a neve já sua conhecida. A., S.N.
II. As plantas	As árvores	[pintchepanhe]	Tipo especial de madeira importada. Parece-nos derivar do Inglês *pitch-pine* espécie de pinheiro cuja madeira é utilizada para a produção de pez e terebentina. Esta palavra está generalizada por todas as ilhas.
III. Os animais	1. As aves	[tchikins]	Galinha. Parece indúbitavel ver na origem desta palavra inglesa *chicken*. S.V.
	2. Peixes	[blekfish]	Cachalote, pescada preta do Inglês *blackfish*. S.N.

B. O HOMEM

I. O homem ser físico	A. O corpo humano	[beksaid]	Nádegas. Parece-nos apoiar no inglês *backside*, Nádegas, traseiro. S.V.
		[eks]	Testículos. Parece-nos apoiar no inglês *eggs*. S.V. (Pejorativo).
	B. Alimentação	[beka]	Toucinho fumado. Do inglês *bacon*. S.V.
		[bekipoda]	Fermento. Parece-nos derivar do inglês *baking powder*. S.V.

	[djam]	Marmelada. Do inglês *jam*. S.V.
	[donet]	Rosca de massa frita passada por calda de açucar ou simplesmente polvilhada com. açucar e canela. Do inglês *doughnut*. S.V. A receita desta rosca foi transmitida pelos ingleses
	[drops]	Rebuçado. Parece-nos derivar do inglês *drops*. Generalizado em todas as ilhas.
	[kande]	Rebuçados. Parece-nos derivar do inglês *Candy*. Br.
	[milki]	Leite. Parece-nos derivar do inglês *milk*. Br. e F.
	[shuga]	Açucar. Parece-nos derivar do inglês *sugar*. Br. e F.
	[tonk]	Água tónica. Parece-nos apoiar no inglês *tonic*. S.V.
	[shuinga]	Pastilha elástica. Parece-nos apoiar no inglês *chewing gum*. S.V.
	[tofe]	Caramelo. Parece-nos derivar do inglês *toffee* S.V.
C. Vestuário de homem e mulher	[abakot]	Sobretudo. Parece-nos derivar do inglês *overcoat*. S.N., S.A., F., Br. familiares enviavam esta peça de vestuário.
	[abarolz]	Calças de traballho. Parece-nos derivar do inglês *overalls*. S.N., F e Br.
	[dongri]	Tecido grosseiro de um modo geral usado para calças. Parece-nos derivar do inglês *dungaree*. S.V.
	[frok]	Camisola. Parece-nos derivar do inglês *frock*. S.N., S.V., F e Br.
	[plova]	Camisola de lã com decote em barco sem mangas. Parece-nos derivar do inglês *pullover*. S. V
	[sanglet]	Camisola interior sem mangas. Parece-nos derivar do inglês *singlet*. S.V.
	[shuz]	Sapatos. Parece-nos derivar do inglês *shoes*.
	[suera]	Camisola de lã. Parece-nos derivar do inglês *sweater*. S.N.
	[strapu]	Cinto. Parece-nos derivar do inglês *strap*. F. e Br.
	[trauzaz]	Calças compridas. Parece-nos derivar do inglês *trousers*. Br.

	D. Mobiliário	[sefre]-	Guarda-comida. Parece-nos apoiar no inglês *safe*. S.
		[spring]	Colchão de molas. Parece-nos apoiar no inglês *spring*. S.V.
	E. Habitação	[kitchin]	Cozinha. Parece-nos apoiar no inglês *kitchen*. Br.
	F. Sistema de iluminação	[laiti]	Lâmpada de pilhas. Parece-nos apoiar no inglês *flashlight*. Br.
		[chaslait]	Lanterna de mão. Parece-nos derivar do inglês *searchlight*. S.V.
	G. O transporte	[lugre]	Navio vela com 2 mastros. Parece-nos apoiar no inglês *lugger*. S.V.
		[tanka]	Petroleiro. Parece-nos apoiar no inglês *tanker*. S.V.
		[aramobil]	Automóvel. Parece-nos apoiar no inglês *automobile*. F. e Br.
		[bridj]	Ponte de comando. Parece-nos apoiar no inglês *bridge*. S.V.
		[gangoei]	Passadiço. Parece-nos apoiar no inglês *gangway*. S.V.
		[standbai]	De prevenção. Parece-nos derivar do inglês *stand by*. S.V.
		[shobra]	Pá. Parece-nos apoiar no inglês *shovel*. F.
II. O homem no trabalho		[bizniz]	Negócio, assunto. Parece-nos apoiar no inglês *business*. S.V
		[bos]	Patrão, chefe. Parece-nos apoiar no inglês *boss*. S.V.
		[djop]	Trabalho. Parece-nos apoiar no inglês *job*. S.V.
		[peiof]	Salário, despedimento, desenlace de uma situação. Do inglês *pay off*, "pagamento de salários", "desfecho de uma situação". Em S. Vicente, quando alguém era despedido ou mandado embora por qualquer razão, dizia-se que lhe tinham dado "pay-off".
		[tchif]	Chefe. Parece-nos derivar do inglês *chief*.
		[shipshandla]	Fornecedor de navios. Parece-nos derivar do inglês *shipshandler*. S.V.
III. O homem ser social	a) Relações humanas	[boi]	Rapaz. Parece-nos apoiar no inglês *boy*.
		[bodi]	Amigo camarada. Parece-nos derivar do inglês *buddy*. S.V.

	[broda]	Amigo, companheiro. Parece-nos derivar do inglês *brother*.
	[frends]	Amigo. Parece-nos derivar do inglês *friend*.
	[guela]	Rapariga. Parece-nos do inglês *girl*.
	[rendzop]	Mãos ao ar. Parece-nos apoiar-se no inglês *hands up*!
	[sikat]	Namorada. Parece-nos derivar do inglês *sweetheart*. S.N.
b) Festas e fogos	[dansol]	Lugar onde se dança, sala de baile. Parece-nos derivar do inglês *dance hall*. F.
	[left]	Beata, ponta de cigarro. Parece-nos apoiar-se num tempo do verbo *to leave, left, left*.
	[pikap]	Baile com gira discos. Parece-nos apoiar no inglês *pick up*. S.V.
	[som]	Canção. Parece-nos derivar do inglês *song*. Br.
	[tchansa]	Possibilidade, oportunidade. Parece-nos derivar do inglês *chance*, "oportunidade".
	[tralia]	Parte de filmes exibidos como anúncio do filme a ser projectado. Pensamos que se pode ver a origem na palavra inglesa *trailer*. S.V.
c) Desporto	[bek]	Defesa logo a seguir ao guarda - redes. Parece-nos estar na origem desta palavra o inglês *back*. S.V.
	[bombrei]	Marcação, limite. Termo usado no cricket. Parece-nos apoiar no inglês *boundary*. S.V.
	[brose]	Club de golf (*wood nº 2*). Parece-nos apoiar no inglês *brossie*. S.V.
	[derbi]	(Clube desportivo) *Derby*. Parece-nos apoiar no inglês *Derby*. S.V.
	[djamp]	Salto. Parece-nos tomado do inglês *jump*. S.V.
	[draiva]	Taco de golfe, que actualmente se designa por *wood nº 1* em todos os países de língua germânica. Parece-nos apoiar no inglês *driver*. S.V.
	[grin]	Recinto, normalmente cercado, no centro do qual está o buraco *hole* onde se mete a bola. Parece-nos apoiar no inglês *green*. S.V.

	[kadi]	Rapaz que leva o saco dos tacos (*clubs*). Pensamos ver na origem desta palavra a inglesa *caddie* ou *caddy*.
	[kipra]	Guarda redes. Parece-nos derivar do inglês *keeper*. S.V.
	[kona]	Bola de canto. Parece-nos apoiar no inglês *corner* S.V.
	[laina]	Juiz de linha. Parece-nos derivar do Inglês *liner*.
	[tim]	Grupo, equipa. Parece-nos apoiar no inglês *team*. S.V.
	[chute]	Pontapé, dar um pontapé. Parece-nos apoiar do inglês *to shoot*. S.V.
	[turants]	Dois pontos, duas voltas, duas corridas. Muito usados no jogo do cricket. Parece-nos derivado do inglês *two runs*. S.V.
d) Designações étnico--sociais	[djapa]	Japonês. Parece-nos derivar do inglês *Japan*.
	[djermani]	Alemão. Parece-nos apoiar no inglês *Germany*. S.V.
	[tchaina]	Chinês. Este termo parece-nos derivar do inglês *China*. S.V.
	[nhenki]	Americano. Parece-nos apoiar na palavra *Yanquee*. S.V.

C. A ALMA E O INTELECTO

Qualidades e defeitos físicos	[draiva]	Diz-se de alguém que tem os pés semelhantes a um taco de golfe. Parece-nos apoiar no inglês *driver*. S.V.
	[dju]	Avarento. Parece-nos apoiar no inglês *jew*. S.V.
	[grin]	inexperiente. Parece-nos derivar do inglês *green*. S.V.
	[lofa]	Azelha. Parece-nos apoiar no inglês *loafer*. S.V.
	[fain]	Bonito, sinónimo de *fine*.
	[mais]	Parece-nos derivar do inglês *nice*. S.V.
	[rafnaraf]	meio bêbado. Parece-nos derivar do inglês *half half*. S.V.
	[slop]	Sujo. Parece-nos derivar do inglês *slop*. S.V.
	[strong]	Forte. Parece-nos derivar do inglês *strong*. S.V.
	[taksi]	Prostituta. Parece-nos derivar do inglês *Taxi*. S.V.
	[tchipi]	Avarento. Parece-nos derivar do inglês *cheap*. S.V.
	[trublod]	Agitado, desorientado. Parece-nos apoiar no inglês *troubled*. S.V.
	[figa]	Pensar, imaginar. Parece-nos derivar do inglês *figure*. F. e Br.

D. ONOMÁSTICA

a) Antropomínia. Formas familiares e correntes de nomes próprios de homem e mulher.	[alex]	Diminutivo de Alexandre. Penso que se pode ver na origem na palavra inglesa *Alex*. S.V.
	[bati]	Albertina. Do inglês *Betty* S.V., F. e Br.
	[djak]	Joaquim. Do inglês *Jack*. S.V., F. e Br.
	[djini]	Diminuitivo de Eugénia. Parece-nos apoiar do inglês *Jenny*. S.V.
	[djodj]	Jorge. Parece-nos apoiar no inglês *George*. S.N.
	[meri]	Maria. Do inglês *Mary*. S.V., F. e Br.
	[niklaz]	Anacleto, Nicolau. Do inglês *Nicholas*.
	[spense]	apelido. Parece-nos apoiar do inglês *Spencer*. S.V.
	[tchale]	Carlos. Do inglês *Charlie*. S.V.
b) Toponímia	[providensa]	Providence. Do inglês *Providence*. Generalizado em ilhas.
	[nhokas]	Newcastle. Parece-nos apoiar no inglês *Newcastle*. S.V.
	[niubetfet]	New Bedford. Do inglês *New Bedford*. S.V.
	[morbe]	Morbey. Parece-nos apoiar no inglês *Morbey*. S.V. Local que ficou com o nome de uma familia inglesa que residiu aí muito tempo.
	[kore]	Cory, nome de um local que abrangia a área de Cory Brothers'. Parece-nos apoiar no inglês *Cory*.
	[kardif]	Cardiff. Do inglês *Cardiff*, por vezes assume a forma "Kerdif". S.V.

E. VÁRIA

[blanket]	Cobertor. Parece-nos apoiar no inglês *blanket*.
[blof]	Mentira, simulação. Parece-nos apoiar no inglês *bluff*. S.V.
[boikot]	Boicotar. Parece-nos apoiar no inglês *boycott*. S.V.
[meni]	Muitas. Parece-nos apoiar no inglês *Many*. S.V.

F. FRASEOLOGIA

[rariop]	Despacha-te, depressa. Parece-nos apoiar no inglês *hurry up*. Br.
[alou]	Olá. Parece-nos apoiar no inglês *hello*. S.V.
[baibai]	Adeus. Parece-nos apoiar no inglês *bye-bye*. S.V.
[bikuait]	Cala-te. Parece-nos apoiar no inglês *be quiet*. Br.
[bladi nigra]	Negro maldito. Parece-nos apoiar no inglês *bloody negro*. Br.
[gudbai]	Adeus. Parece-nos apoiar no inglês *good bye*. S.V., Br.e F.
[gud nait]	Boa noite. Parece-nos apoiar no inglês *good- night*. S.V., F.e Br.
[fulop]	Glutão. Parece-nos derivar do inglês *full up*. S.V.
[gadem]	Vai para o diabo. Parece-nos apoiar no inglês *Goddam*. S.V.
[gueraut]	Rua! Parece-nos apoiar no inglês *get out*. S.V.
[godarela]	Vai para o inferno. Parece-nos derivar do inglês *Go to hell*. S.V.
[lukaut]	Cuidado! Parece-nos derivar do inglês *look out*. S.V.
[meni tenks]	Obrigado. Parece-nos derivar do inglês *many thanks*. S.V.
[Oie]	Sim.parece-nos derivar do inglês *oh yeah*. Br. e F
[pliz]	Por favor. Parece-nos derivar do inglês *please*. S.V.
[raidoei]	Imediatamente. Pensa-se poder ver a origem na palavra inglesa *right away*. S.V.
[reitrunf]	A direito, numa limha recta. Parece-nos apoiar no inglês *right through*. S.V.
[sanabagana]	Filho da puta. Parece-nos derivar do inglês *son of a gun*. S.V.
[charap]	Cala-te! Parece-nos derivar do inglês *shut up*. S.V.
[sore]	Perdão. Parece-nos derivar do inglês *sorry*. S.V.
[chkuzmi]	Perdão.Parece-nos derivar do inglês *Excuse me*. S.V.
[stikamop]	Mãos ao ar. Parece-nos apoiar no inglês *Stick them up*. S.V.
[takidizi]	Calma. Parece-nos derivar do inglês *take it easy*. S.V.
[uotsmadra]	É frequente perguntar-se a outrém quando está preocupado - uots madra? Parece-nos apoiar no inglês *What's the matter?* S.V.

ABREVIATURAS

Br. - Brava
F. - Fogo
M. - Mindelense (S. Vicente)
S.A. - Santo Antão
S.N. - São Nicolau
S.V. - S.Vicente

BIBLIOGRAFIA

ALVAR, Manuel, *Los nuevos Atlas linguísticos de la Romania*, Granada, 1960.

AMARAL, Ilídio de, *Santiago de cabo Verde*, Junta de Investigações do Ultramar, 1964.

BANNICK, Christian John, *Portuguese immigration to the United States, its Distribution and status.*, Dissertação de Licenciatura da Universidade da Califórnia, Berkeley, S. Francisco, 1971.

BANNICK, John C., *Cranberry. Para a história dos portugueses na América*, Comunicação ao I Congresso das Comunidades Portuguesas S.G.L., 1964.

BLAKE, John William, *Europeans in West Africa 1450-1560*, Hakluyt, Ser. 2, 86-7, Londres, 1942.

BOLÉO, Manuel de Paiva, Inquérito linguístico, Coimbra, 1948.

BRIDGES, Horatio, *Journal of an African Cruiser, Comprising sketches of the Canaries, the Cape Verde, Liberia, Madeira, Sierra Leone and other places of interest of the west coast of Africa*, Reimpresso em 1968.

BULLEN, Frank T., *Cruise of "The Cachalot"*, Londres, 1988.

Carverdeans in America: our story, compilado e editado por Raymond Almeida e Patricia Myhan (et al), Tchuba: The American Committee for Cape Verde Irc., baseado em manuscritos não publicados de Michael K.H. Plotzer e Deidre Meintel Machado.

CARREIRA, António, *Panaria cabo Verdiano Guineense*, Junta de investigações do Ultramar, Lisboa, 1969.

CARVALHO, José G. Herculano de, "Le vocalisme atone des parles créoles du Cape Vert", *Sep. das Actas do IX Congresso Internacional de Linguística românica*, I, III "Boletim de filologia", T. XX, 1961 fases I-2, Lisboa, 1962.

CARVALHO, José G. Herculano de, "Sincronia e diacronia nos sistemas vocálicos do crioulo caboverdeano", *Separata de A. André Martinet: estruturalismo e história*, T. III, Miscelânia homenagem a André Martinet, ed. Diego Catalán, Universidad de La Laguna, 1957-62.

CHIPPENDALE, Harry A., *Sail and whales*, Boston, 1912.

COSTA, Joaquim, "Colónias Portuguesas nas Ilhas Hawaii e América do Norte", in: *Boletim da S.G.L.*, 30ª Série, nº 6, Lisboa, 1912.

CRUZ, Francisco Xavier, *Razão da Amizade Caboverdeana pela Inglaterra*, Rio, 1950.

DUNCAN, Thomas Bentley, *Atlantic Islands: Madeira, the Azores and the Capeverdes in seventeenth century commerce and navigation*, Chicago University, 1972.

FIGUEIREDO, A. Lopes, *O Carvão na Economia de Cabo Verde*, Cx. 86 A.H.U.

HALL, Robert A., *Pidgin and Creoule languages*, Ithaca, 1966.

HALLIG, R. e WARTBURG, W. V., *Begrifssystem als Grundlage für die Lexicographie*, Berlin: Academie-Verlag, 1963.

HARRISSON, Robert, "Famine and Poverty: the Cape Verde islands", in: *Africa Today*, X, Março 1963.

JENSEN, John B., *Phonological Interference: A Story of the English Pronunciation of Portuguese Immigrants Children in Fall River, Massachussets*, Dissertação de Licenciatura, Universidade de Harvard, 1970.

LACERDA, João Cesário de, *Relatório do Governo Geral de Cabo Verde*, Lisboa, 1901.

PAP, Leo, *Portuguese American Speech*, New York, 1949.

Register of the British Consulate, na posse de Mrs. Miller's nephews, S.Vicente, Cabo Verde.

RIBEIRO, Orlando, "As Ilhas de Cabo Verde no princípio do séc. XIX", in: Revista *Garcia da Orta*, vol. 4 nº 4, Lisboa, 1956.

SANTOS, José António Medina dos, *A comunidade caboverdeana de Scituate no Estado de Massachussets na América do Norte*, Lisboa, 1964.

SAPON, Stanley, "Contribuicion metodológica a la encuesta dialectial", in: *Actas IX Congresso Internacional de Linguística Românica*, realizadas em Lisboa, 1959.

SCHUCHARD, H., "Beitrage zur kentnis des kreolischen Romanisch, I. Allgemeineres uber das Negerportugiesiche", in: *Zeitschrift fur Romanische Philologie do Dr. Grobur*, XII, 1888.

VIEIRA, Nelson H., *A cultura portuguesa em Nova Bedford*, Lisboa: S.G.L., 1964.

Wartburg, Walther von, Problémes et méthodes de la linguistique, Paris, 1946.

Esc. Sec. de Vergílio Ferreira - Lisboa

CONSIDERAÇÕES SOBRE A FLUTUAÇÃO NO EMPREGO DO SUBJUNTIVO NO PORTUGUÊS DO BRASIL E SEU IMPACTO NO ENSINO DE ALUNOS DE PORTUGUÊS COMO SEGUNDA LÍNGUA

HELENA MARTINS E VANISE MEDEIROS

1. INTRODUÇÃO

O foco deste trabalho é o ensino do subjuntivo no português do Brasil, em nível avançado, para o aluno estrangeiro adulto em situação de aprendizado de segunda língua. Pretendemos demonstrar especificamente a importância de se elucidar, para este tipo de público, a tensão existente entre a flutuação e a regularidade no uso do subjuntivo.

Os livros didáticos de português para estrangeiros concentram-se, via de regra, em aspectos regulares do emprego do subjuntivo. Se essa estratégia tem-se provado bastante satisfatória em níveis iniciais e intermediários, tal já não é o caso quando se trata de alunos com um conhecimento mais sofisticado e assentado das estruturas da língua. No caso desses alunos, ao maior domínio do sistema lingüístico parece corresponder uma maior capacidade de perceber e registrar, no uso cotidiano da linguagem, situações em que os parâmetros por eles adquiridos para o uso do subjuntivo parecem não se aplicar ou aplicar-se de forma nebulosa. Essa assimetria entre as regras internalizadas e treinadas pelo aluno nos níveis iniciais e intermediários e as múltiplas novas possibilidades de emprego que ele passa a ser capaz de detectar em um nível avançado gera uma insegurança no uso do subjuntivo, capaz, inclusive, de promover um retrocesso no emprego desse modo verbal (é freqüente o aluno de nível avançado, quando confrontado com material oral ou escrito em que o subjuntivo aparece em situações não descritas e/ou trabalhadas, dizer, frustrado, coisas do tipo "eu achava que sabia usar o subjuntivo ...").

Nossa hipótese é que evidenciar para o aluno adulto de nível avançado a tensão entre a regularidade e a flutuação no uso do subjuntivo é um caminho possível para reverter esse estado de coisas indesejável. Um pré-requisito para a implementação dessa estratégia é, naturalmente, uma caracterização abrangente e exaustiva da situação de regularidade e de flutuação do uso do subjuntivo no português. Infelizmente, não dispomos ainda de uma tal caracterização - nem os livros de Português para Estrangeiros, nem os inúmeros trabalhos em Lingüística Descritiva sobre o tópico apresentam um tratamento realmente satisfatório da questão. Foge ao propósito deste trabalho, obviamente, suprir essa grande lacuna, muito embora a equipe de Português para Estrangeiros da PUC-Rio venha desenvolvendo pesquisas com esse objetivo. Alguns resultados desses esforços far-se-ão presentes na discussão que se segue, ainda que não venham a ser focalizados diretamente.

Na discussão do tema proposto, seguiremos as seguintes etapas: primeiro, enfocaremos *o subjuntivo que o aluno não esperava ouvir ou ler em situações concretas de uso da língua*; em seguida, mostraremos e analisaremos *problemas típicos de emprego de subjuntivo na produção oral e/ou escrita de alunos adultos de nível avançado*; demonstraremos, então, que uma separação clara e didática entre casos de flutuação e casos de regularidade é um passo importante para a superação da insegurança no emprego do subjuntivo que parece ser característica do aluno adulto de nível avançado. Sustentaremos, ainda, que orientar o aluno no sentido de ater-se aos usos regulares contribui para uma proficiência mais sólida no uso da língua portuguesa.

2. O SUBJUNTIVO QUE O ALUNO NÃO ESPERAVA OUVIR OU LER EM SITUAÇÕES CONCRETAS DE USO DA LÍNGUA

O uso do subjuntivo em situações cotidianas de comunicação ultrapassa e, por vezes até mesmo contraria, os casos comumente elencados nos livros e manuais de Português para Estrangeiros. Uma ressalva se faz necessária entretanto, antes de iniciarmos a análise desses casos: ao afirmarmos que os manuais de Português para Estrangeiros concentram-se nas regularidades, isso não quer dizer que se omitam integralmente em relação a casos de flutuação. Não é incomum encontrarmos menção à flutuação entre o subjuntivo e o indicativo em alguns casos isolados (como "acredito que é/acredito que seja"); "É certo que ele vem/é certo que ele venha"), em que o que está em jogo é uma sutil modulação numa escala de certeza. No que se segue, entretanto, iremos nos concentrar nos casos de flutuação não abordados nos livros-texto.

Entre os usos bastante corriqueiros do subjuntivo que não são contemplados nos manuais de Português para Estrangeiros, podemos citar os seguintes, que podem ser acompanhados na coluna esquerda do anexo:

a) "Quer que eles *pensam* bem antes de sair para o estádio com a camisa do seu clube?" (JB 18/8/95 - Transcrição de uma fala da mãe de um torcedor agredido durante uma partida de futebol).
   Indagação natural do aluno de nível avançado ao encontrar tal enunciado: "Mas a estrutura *quer que* não obriga o subjuntivo?".
b) "Talvez ele *gostaria* de ir com você" (Frase de estudante brasileiro ouvida na PUC-Rio).
   Indagação natural do aluno: "Mas o advérbio *talvez* não pede o subjuntivo?".
c) "Se você encontrar algum turista com roupas esquisitas [...], não conclua logo que *seja* um estrangeiro - pode ser apenas um californiano" (JB 22/07/96 Artur Xexéo Correspondente do jornal nos Jogos Olímpicos de Atlanta).
   Indagação natural do aluno: "Mas os verbos que indicam *conclusão* demandam subjuntivo? (Não seria "Não conclua que ele é estrangeiro ..."?)".
d) "Não é possível que você não *tivesse visto* o carro do seu lado!" (Frase registrada em uma situação de trânsito no Rio).

Indagação natural do aluno: "Mas por que não é *tenha visto*? Aprendi que, com presente na oração principal, só posso ter na subordinada presente (veja), perfeito (tenha visto) ou futuro do subjuntivo (vir) - nunca imperfeito do subjuntivo".

e) "Embora não *tenha emagrecido*, ela fez regime" (Frase registrada durante uma aula em curso de especialização na PUC-Rio).
Indagação natural do aluno: "Mas por que não é *tivesse emagrecido*? Passado na principal não implica imperfeito (emagrecesse) ou mais que perfeito (tivesse emagrecido) do subjuntivo na subordinada?".

f) "A professora propôs que uma cópia do boletim *seja* encaminhada ao CNPq".
Indagação natural do aluno: "Mas por que não é *fosse encaminhada*? Nesse caso, passado na oração principal (propôs) não obriga imperfeito do subjuntivo (fosse) na subordinada?".

Todos esses exemplos evidenciam, portanto, que o cenário com que o aprendiz do subjuntivo se defronta no uso cotidiano da língua portuguesa apresenta inúmeras discrepâncias em relação às situações normalmente vistas e treinadas em sala de aula. É bem verdade que as indagações do aluno podem não ter – e provavelmente não têm – o formato metalingüístico com que foram apresentadas nos exemplos (esse formato foi escolhido por mera questão de clareza expositiva). Seja qual for, entretanto, o modo pelo qual o aluno internalizou as regularidades, é razoável supor que esses casos lhe sejam fonte de confusão, pelos motivos que passamos a expor.

Há fatores interferentes no uso do subjuntivo que concorrem, de variadas maneiras, para uma flexibilização dos parâmetros que norteiam o uso desse modo verbal na língua. Nos dois primeiros casos, tem-se indicativo quando a expectativa era de uso do subjuntivo. No caso a), estamos diante de uma flutuação motivada por uma *variação dialetal*. De fato, o presente do subjuntivo é por vezes substituído pelo indicativo em dialetos sociais menos escolarizados no Brasil. O caso b), por sua vez, é um exemplo típico de um afrouxamento da obrigatoriedade do subjuntivo em situações de *registro coloquial distenso*. No caso c), tem-se o inverso em relação aos casos precedentes: usa-se o subjuntivo quando a expectativa era de se usar o indicativo. Trata-se de um caso bem mais complexo: aponta para *fatores menos transparentes* (amiúde obscuros até mesmo para os lingüistas), que contribuem para a aceitabilidade excepcional do subjuntivo (será pelo fato de que há a negação de um verbo de conclusão, abrindo para o terreno do hipotético? Será pelo fato de que o subjuntivo tem uma força modal que neste caso corresponderia a uma necessidade de atenuação da afirmação do autor?, etc.). Nos demais casos, d), e) e f), o que ocorre é uma quebra de expectativa quanto ao tempo específico do subjuntivo que é empregado - *violam-se os princípios de correlacão* entre o tempo da oração principal e o tempo da oração subordinada com o subjuntivo. Novamente estamos diante de *casos pouco transparentes*, que parecem requerer uma análise individualizada, que leve em conta os tempos verbais e os verbos específicos utilizados, os fatores pragmáticos e prosódicos relevantes, etc.

O que fica claro em todos esses casos é que fogem à percepção do aluno os fatores excepcionais (registro, variação dialetal, etc.) que possibilitam a flexibilização dos prin-

cípios reguladores do uso do subjuntivo. Saliente-se, uma vez mais, que, em alguns casos, esses usos configuram objeto de investigação lingüística ainda bastante inconclusiva.

Passemos então ao exame de problemas tipicamente produzidos por alunos de nível avançado no emprego de subjuntivo, para que, em seguida, possamos cotejá-los com os casos que acabamos de registrar.

3. PROBLEMAS TÍPICOS DE EMPREGO DE SUBJUNTIVO NA PRODUÇÃO ORAL E/OU ESCRITA DE ALUNOS ADULTOS DE NÍVEL AVANÇADO

Ao relatarmos agora as construções problemáticas produzidas por alunos de nível avançado, é importante frisar que não queremos, com isso, sugerir que problemas semelhantes não possam ocorrer em outros níveis de aprendizado. Com efeito, algumas das inadequações detectadas são bastante básicas e configuram justamente o retrocesso a que nos referíamos anteriormente. O ponto que estamos querendo destacar é que há uma razoável possibilidade de que tais problemas estejam, pelo menos em parte, relacionados à constatação, mais própria do aluno de nível avançado, de que aquilo que ele aprendeu não corresponde de forma consistente à realidade dos usos.

Vejamos, então, alguns exemplos de enunciados produzidos por alunos de nível avançado (no anexo, esses exemplos estão na coluna da direita):

g) "Você quer que eu *vou* lá para você?".
h) "Talvez algumas latas de lixo *seria* uma boa ideia, e também multas para as pessoas que jogam lixo".
i) "É verdade que o Rio seja uma cidade muito linda com praias brancas, mares azuis ...".
j) "Não era bom que as crianças *vejam* essas cenas chocantes".
k) "Se eu *tiver* o poder de mudar essa situação, eu começava com a taxação dos ricos".
l) "Espero que ele *fizesse* o trabalho logo".
m) "Logo que *lessem* as cartas, eles nos telefonaram".

Os exemplos de g) a m), da coluna da direita, produzidos por alunos estrangeiros, apresentam, como podemos observar, um estreito paralelo com os exemplos de a) a f), da coluna da esquerda, produzidos por brasileiros. A exposição dos estrangeiros aos casos de flutuação do subjuntivo nos enunciados produzidos pelos brasileiros acarreta problemas de ordens distintas, que passamos a citar:

1) pode contribuir para desarticular ou abalar um conhecimento de regularidades já internalizado; (cf. enunciados de a) a g)).
2) pode levar o aluno a produzir, em um determinado dialeto social, enunciados que só são aceitáveis em outro dialeto social; com isso, ele pode estar *inadvertidamente* sinalizando seu pertencimento a um determinado dialeto; (cf. g)).

3) pode levar o aluno a produzir, em um determinado registro, enunciados que só são aceitáveis em um outro registro; novamente, ele pode estar provocando determinados efeitos comunicativos de forma *inadvertida*; (cf. h)).
4) pode levar o aluno, incapaz de dominar os múltiplos fatores intervenientes na flexibilização dos princípios regulares, a produzir enunciados inaceitáveis em qualquer registro e/ou dialeto (cf. enunciados de i) a m)). Embora essas construções sejam paralelas às construções exemplificadas em c) a f), no sentido de que, em todos os casos, há violação de princípios gerais de emprego do subjuntivo, o fato é que os enunciados de c) a f) são excepcionais, mas aceitáveis, ao passo que os de i) a m) são inaceitáveis. Acrescente-se a isso o fato de que uma construção excepcional ou desviante, quando proferida por um falante nativo tem muito melhores condições de aceitabilidade, do que a mesma construção, quando proferida por um estrangeiro, que normalmente soma a esse desvio problemas de pronúncia, entonação, fluência, outros problemas gramaticais, etc.

4. CONCLUSÃO

Admitindo-se, a partir da análise acima, que o aluno adulto de nível avançado tem sua proficiência no emprego do subjuntivo, de alguma forma, prejudicada pela percepção mais aguçada das discrepâncias entre os princípios regulares que adquire em sala de aula e o uso efetivo do subjuntivo em situações de comunicação, o problema que se coloca é o seguinte: qual é a melhor maneira de lidar com o problema?

Dois caminhos se apresentam ao professor:

1) não sinalizar para o aluno os casos de flutuação e reforçar o treinamento exclusivo das situações de regularidade inequívoca;
2) mostrar para o aluno os casos de flutuação, reforçando, contudo, a necessidade de que ele venha a se ater aos princípos regulares gerais do emprego desse modo verbal.

Sustentamos a hipótese de que o segundo caminho é mais profícuo, pelas seguintes razões:

a) põe o aluno em contato com a língua "real" e não com uma língua "higienizada" que ele só ouve em sala de aula;
b) permite, a partir do esclarecimento didático da distinção entre casos de regularidade e casos de flutuação, uma melhor apreensão do próprio sistema de regularidades;

c) demarca, para o aluno, regiões em que ele pode transitar com segurança no emprego do subjuntivo, em oposição a regiões em que ele terá poucos subsídios para utilizá-lo adequadamente;
d) permite uma melhor compreensão dos fenômenos lingüísticos aos quais o aluno se vê exposto, uma expectativa que, embora não seja unânime, tampouco é incomum entre alunos adultos interessados em aprender a língua.

Em conclusão, esperamos ter demonstrado a relevância de se tratarem os casos de flutuação no uso do subjuntivo no ensino de português como segunda língua para alunos adultos de nível avançado.

PUC-Rio/UFRJ – PUC-Rio

ANEXO

Considerações sobre a flutuação no emprego do subjuntivo no português do Brasil e seu impacto no ensino de alunos de português como segunda língua

Helena Martins (PUC-Rio/UFRJ) e Vanise Medeiros (PUC-Rio)

O subjuntivo que o aluno não esperava ouvir ou ler em situações concretas de uso da língua	**Problemas típicos de emprego de subjuntivo na produção oral e/ou escrita de alunos adultos de nível avançado**
a) "Quer que eles *pensam* bem antes de sair para o estádio com a camisa do seu clube?" (JB 18/8/95 - Transcrição de uma fala da mãe de um torcedor agredido durante uma partida de futebol).	g) "Você quer que eu *vou* lá para você?".
b) "Talvez ele *gostaria* de ir com você" (Frase de estudante brasileiro ouvida na PUC-Rio).	h) "Talvez algumas latas de lixo *seria* uma boa ideia, e também multas para as pessoas que jogam lixo".
c) "Se você encontrar algum turista com roupas esquisitas [...], não conclua logo que *seja* um estrangeiro - pode ser apenas um californiano" (JB 22/07/96 Artur Xexéo Correspondente do jornal nos Jogos Olímpicos de Atlanta).	i) "É verdade que o Rio *seja* uma cidade muito linda com praias brancas, mares azuis ...".
d) "Não é possível que você não *tivesse visto* o carro do seu lado!" (Frase registrada em uma situação de trânsito no Rio).	j) "Não era bom que as crianças *vejam* essas cenas chocantes".
e) "Embora não *tenha emagrecido*, ela fez regime" (Frase registrada durante uma aula em curso de especialização na PUC-Rio).	k) "Se eu *tiver* o poder de mudar essa situação, eu começava com a taxação dos ricos".
f) "A professora propôs que uma cópia do boletim *seja* encaminhada ao CNPq".	l) "Espero que ele *fizesse* o trabalho logo".
	m) "Logo que *lessem* as cartas, eles nos telefonaram".

O DICIONARISTA BRASILEIRO FRANCISCO FERNANDES

LÊDA TEREZINHA MARTINS

No Brasil, todos aqueles que por um ou outro motivo necessitam de redigir um bom texto, com certeza, contam com o auxílio de um dos dicionários de Francisco Fernandes: *Dicionário de verbos e regimes*, *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos*, *Dicionário de sinônimos e antônimos*, dentre outros. Sua obra é bastante conhecida, mas do homem pouco se sabe: Francisco Fernandes é, para a maioria das pessoas, um dicionário.

Em novembro de 1991, a Universidade Federal de Santa Maria - RS, através de seu Departamento de Letras Vernáculas, foi procurada pela Sra. Umilda Fernandes, nora do dicionarista. Em nome da Sra Alice Fernandes, viúva e herdeira, ofereceu à referida Instituição o acervo deixado pelo filólogo. Com a intenção de preservar sua memória e o material que diz respeito ao trabalho por ele realizado, pediu que fossem organizados os dados relativos a sua biografia e os originais ainda existentes da pesquisa para a organização dos dicionários, os arquivos fotográfico, iconográfico e jornalístico que lhe pertenceram, bem como os documentos pessoais de Francisco Fernandes.

Como professora do Departamento, tive acesso a esse material e interessei-me na organização do acervo do dicionarista, com o intuito de preservá-lo para a memória nacional e para possibilitar a pesquisa lingüística e histórica de todos os dados concernentes à vida e à obra de Francisco Fernandes.

Acompanhada pela Sra. Umilda Fernandes, entrei em contato com a viúva do dicionarista, em Porto Alegre, RS. Apesar do interesse demonstrado pela organização desse acervo, dona Alice, por questões de afetividade, relutou um pouco em me entregar nesse primeiro momento, o material disponível. Foram necessárias várias visitas para ir conseguindo os documentos, na sua totalidade. Dessas visitas, resultou a doação dos seguintes itens:

- originais de prêmios e honrarias recebidos pelo dicionarista;
- originais de fotografias pessoais;
- originais de fotografias do dicionarista com autoridades e figuras públicas relacionadas a suas atividades;
- originais de correspondência recebida por Francisco Fernandes e familiares;
- originais de correspondências expedidas por ele;
- documentos pessoais;
- contratos de trabalho;
- folhetos de propaganda da obra;
- originais de notícias de jornal sobre Francisco Fernandes e sua obra, publicados em jornais brasileiros e estrangeiros;

- cópias xerográficas de notícias de jornal sobre o dicionarista, publicadas em jornais brasileiros;
- originais de páginas de revistas nacionais contendo notícias sobre Francisco Fernandes;
- cópias xerográficas de páginas de revistas nacionais contendo notícias sobre Francisco Fernandes.
- coleções encadernadas de jornais, contendo artigos publicados pelo autor:
  (*O Imparcial,* de Arcos (MG) (1915);
  (*O Eco,* de Arcos (MG) (1919);
  (*Gazeta de Formiga,* de Formiga (MG) (1936).

Realizei também uma viagem a São Paulo (SP), para estabelecimento de contato com a Editora Roberto Marinho, sucessora e adquirente dos direitos da Editora Globo, com a finalidade de obter e reunir as diversas edições dos dicionários organizados por Francisco Fernandes. Infelizmente, por falta de espaço físico, a editora não conservou uma cópia de cada edição desses dicionários. Conseguimos alguns exemplares através de doações de familiares e de amigos do autor.

Tendo em vista o péssimo estado de conservação dos documentos, nosso primeiro passo foi o trabalho de restauração dos mesmos, iniciando-se pelo processo de descupinização, principalmente do material encadernado. A seguir, passamos à catalogação, classificação e fichamento.

Os documentos, depois de restaurados e classificados, passaram pelos seguintes procedimentos:

a) Quanto aos prêmios e honrarias: catalogados e enquadrados, para melhor conservação.
b) Quanto às fotografias: a única fotografia pessoal de Francisco Fernandes foi enquadrada; as demais fotos foram colocadas em envelopes de papel manteiga e arquivadas em pastas especialmente confeccionadas para esse fim, em papel cartolina.
c) Quanto aos originais de correspondência recebida: todo texto epistolar foi atualizado ortograficamente e digitado, a fim de facilitar a leitura. Cada carta foi colocada numa pasta de cartolina, sendo que o original foi colocado dentro de envelope de papel manteiga e o texto atualizado e digitado foi colocado na mesma pasta, ao lado do original, para facilitar a leitura e evitar que os originais fossem manuseados.
d) Quanto à correspondência expedida por Francisco Fernandes, foi utilizado o mesmo procedimento.
e) Quanto às notícias em jornais e revistas: foram também colocadas em pastas individuais, acondicionadas em envelopes de papel manteiga e com a cópia atualizada ortograficamente e digitada, ao lado.
f) Quanto aos artigos publicados por Francisco Fernandes: nas coleções encadernadas de jornal, foram todos atualizados ortograficamente, digitados e encadernados.

Por meio de entrevistas com a viúva de Francisco Fernandes, com seu filho José Fernandes, com sua nora, e principalmente através das notícias publicadas sobre o dicionarista, pudemos reconstituir sua biografia e tomar conhecimento da difícil trajetória percorrida por esse estudioso.

Nascido a 07 de agosto de 1900, em Arcos, município de Formiga (MG), filho do marceneiro Alexandrino Fernandes e de Galdina Fernandes, Francisco Fernandes passou sua infância e adolescência nessa cidadezinha do interior mineiro.

Foi aí que iniciou seus estudos, chegando a cursar até o quarto ano primário. Por falta de recursos, deixou a escola e passou a trabalhar, como marceneiro, com seu pai. A impossibilidade de freqüentar o ensino regular não lhe tirou o gosto pela leitura e o desejo de aprender. Como autodidata prosseguiu seus estudos, desenvolvendo, na leitura dos clássicos, o interesse por assuntos relacionados à língua portuguesa.

Em 1915, Francisco Fernandes decidiu fundar, em Arcos, um jornal. Impossibilitado de adquirir uma tipografia, resolveu, ele mesmo, confeccionar, com ponta de canivete, tipos de borracha, com os quais passou a imprimir o jornal *O Imparcial*. As dificuldades de divulgação e circulação do jornal também foram resolvidas por seu empreendedor que tomou para si a tarefa de entregar os exemplares de casa em casa. Apesar de todos esses problemas, o periódico conseguiu se manter por três meses consecutivos, em edições semanais.

Em 1917, o jovem Francisco Fernandes, então com 17 anos de idade, ganhou de seu pai tipos de madeira, o que lhe permitiu dar continuidade a seu trabalho como jornalista. Fundou, então, o jornal *O Eco* que, durante dois anos, circulou semanalmente em sua cidade natal. Nessa empresa, atuou não só como diretor, mas também como redator. Foi nesse jornal que começou a escrever suas primeiras crônicas, sob o pseudônimo *João Cansado*.

Aos 23 anos de idade, casou-se com Alice Andrade. Deixando Arcos, transferiu-se para Formiga, onde, inicialmente, trabalhou como marceneiro. Mais tarde, tendo sido aprovado em concurso, passou a atuar no Banco Hipotecário de Minas Gerais, como bancário. Concomitantemente, exerceu a função de redator-chefe do jornal *Gazeta de Formiga*, onde continuou a publicar suas crônicas, ainda sob o pseudônimo de João Cansado.

Suas atividades como bancário e suas responsabilidades junto ao jornal não o impediram de continuar, por conta própria, seus estudos, principalmente no que diz respeito aos assuntos relativos à língua portuguesa.

Tal interesse motivou-o, em 1933, a dedicar-se também ao ensino de Língua Portuguesa a pequenos grupos constituídos por colegas de trabalho e outras pessoas interessadas. Bancário, jornalista e professor, continuou seus estudos de forma autodidata.

Tanto em suas pesquisas individuais quanto em suas atividades de magistério, percebeu que as dificuldades de uso correto da língua portuguesa residiam, principalmente, no que diz respeito à regência de verbos. Acreditava que esses problemas seriam sanados mediante a leitura dos clássicos e a orientação de seus exemplos.

Durante suas horas de leitura passou a fazer uma série de anotações, destacando verbos e suas diferentes regências. Esse material passou a ser utilizado nas aulas que

ministrava. Os apontamentos eram comentados com os alunos e empregados ora para explicar as regras fornecidas pelos gramáticos, ora para mostrar outras possibilidades de uso, consagradas pelos grandes escritores da língua portuguesa. Em 1937, seus comentários gramaticais foram publicados, durante dez semanas consecutivas, no jornal *Gazeta de Formiga*, sob o título de *Língua Portuguesa.*

Suas notas avolumaram-se e os amigos o aconselharam a publicá-las em forma de livro. Francisco Fernandes entusiasmou-se com a idéia e durante anos trabalhou diariamente, cerca de 4 a 6 horas por noite, organizando-as em forma de verbetes. Conseguiu coligir e catalogar cerca de 10000 verbos, ilustrando seus usos com exemplos colhidos de autores representativos.

Após esse exaustivo trabalho, que durou aproximadamente 6 anos, deparou-se com nova dificuldade: a publicação da obra. Sem desanimar, procurou, em Belo Horizonte, Aires da Mata Machado que, após ler o trabalho, escreveu uma carta de apresentação para o livreiro Roberto Costa, enfatizando a importância da obra e a necessidade de sua publicação. Francisco Fernandes procurou, então, a pessoa indicada, que o encaminhou a diferentes editores.

Apesar da apresentação de Aires da Mata, Francisco Fernandes não conseguiu, nem no Rio de Janeiro nem em São Paulo, um editor que publicasse sua obra. Não se abateu com as primeiras dificuldades surgidas, reconhecendo que:

> Qualquer livro de tamanho normal, se o autor é desconhecido, encontra as clássicas portas fechadas: imagine-se, pois, um dicionário, com perto de 600 páginas, duas colunas e tipo miúdo! ...

Amigos que acompanharam de perto seu esforço e sua dedicação, souberam valorizar seu trabalho. Resolveram, eles mesmos, editar o dicionário. Quotizaram-se e conseguiram juntar 25 contos de réis para a publicação da obra. Francisco Fernandes aceitou a colaboração mediante contrato de empréstimo em que se comprometia a devolver o dinheiro emprestado, bem como a oferecer a cada um dos prestamistas, um exemplar de sua obra.

Com o capital necessário, entregou à Editora Civilização Brasileira S.A, de São Paulo, os originais de seu *Dicionário de verbos e regimes*, para publicação.

Em 1940, saiu a 1ª edição, que teve da crítica especializada, os mais altos elogios. Essa edição esgotou-se em 8 meses, surpreendendo os próprios livreiros. Logo depois saiu a 2ª edição, revisada e ampliada pelo autor. O sucesso se repetiu e, antes do tempo fixado pelo contrato da editora, já se fazia necessária uma terceira edição.

A Editora Globo, em Porto Alegre, uma das maiores expressões da indústria editorial da América do Sul, não perdeu a oportunidade: não só tomou para si a tarefa da 3ª edição, como também ofereceu ao autor um cargo de responsabilidade na sua seção de dicionários. Francisco Fernandes aceitou a oferta e transferiu-se, com sua família, para o Rio Grande do Sul.

Em 1942, seu *Dicionário de verbos e regimes* recebeu o *Prêmio Francisco Alves*, da Academia Brasileira de Letras que, com isso, consagrou, definitivamente, o valor da obra.

Em 1945, trabalhando para a Editora Globo no Departamento de Enciclopédias e Dicionários, publicou o *Dicionário de sinônimos e antônimos* que consigna perto de 30000 verbetes. Nessa época, o autor já trabalhava na organização de um dicionário moderno, de vastas proporções, destinado a satisfazer a qualquer classe de consulente e não somente a um público especializado: o *Dicionário brasileiro contemporâneo*, editado em 1947.

Em 1946, Francisco Fernandes passou a atuar como colaborador da cadeira de Português, no Curso de Letras Anglo-Germânicas da Universidade de Porto Alegre (hoje UFRGS), onde lecionou até 1950.

No início de 1950, completando seu trabalho de dicionarizar as regências, publicou, também pela Editora Globo, o *Dicionário de regimes de substantivos e adjetivos*, em que registra 1859 substantivos e 2105 adjetivos, com cerca de 9000 regimes, todos eles abonados por expressões dos melhores escritores de língua portuguesa, não só clássicos como também contemporâneos.

Em 1950, a Livraria do Globo encomendou-lhe a elaboração de um dicionário de grande porte. O autor, a princípio, pensou em fazer o *Grande dicionário vernáculo* prevendo, para ele, cerca de 5000 páginas. Depois de várias consultas a amigos e especialistas, concluiu que seria mais interessante a elaboração de um dicionário etimológico, ou de um dicionário analógico, dada a inexistência de uma obra de tal importância, em língua portuguesa.

Decidiu, finalmente, pela elaboração de um dicionário analógico, e passou a trabalhar nessa obra com alto critério técnico-científico. Devido à grande experiência acumulada em todos esses anos de contínuos êxitos em publicação de dicionários, chegou a declarar que essa seria a obra mais completa no gênero, em língua portuguesa. Previa seu lançamento no comércio somente por volta de 1960, uma vez que o trabalho de elaboração, composição e revisão de um dicionário de tal porte seria forçosamente moroso.

Infelizmente, essa obra nunca foi terminada. Um incêndio nas oficinas da Editora Globo consumiu todos os originais, sem possibilidade de recuperação. Restou somente o primeiro esboço manuscrito, do registro de vocábulos iniciados pela letra *A*.

Ainda que acostumado a enfrentar dificuldades sem desanimar, Francisco Fernandes foi profundamente afetado por esse imprevisto. Continuou a trabalhar na Editora Globo mas, com a saúde abalada, não pôde recomeçar o trabalho destruído pelo fogo.

Faleceu em 25 de Agosto de 1965, em Porto Alegre, deixando sua vida como exemplo de força de vontade, de modéstia, de amor ao trabalho, e sua obra como um grande legado à cultura brasileira.

Fundação Universidade do Rio Grande

ATRIBUIÇÃO DE ACENTO EM PORTUGUÊS ARCAICO

GLADIS MASSINI-CAGLIARI

1. ACENTUAÇÃO EM PORTUGUÊS ARCAICO: A VISÃO DOS ESTUDOS TRADICIONAIS

Pouco se sabe a respeito da prosódia do português arcaico (de agora em diante, PA). Até mesmo em trabalhos mais recentes sobre este período da língua portuguesa, não é possível encontrar tais informações. Pode-se contar apenas com algumas citações a respeito da localização do acento principal das palavras e outras poucas sobre o ritmo predominante em PA.

Em relação à localização do acento nas palavras, nem todos os estudiosos estão de acordo. Enquanto que, para Nunes (1973), o acento só pode recair sobre as duas últimas sílabas da palavra, Teyssier (1987: 24) pensa que "em galego-português, o acento tônico podia recair na última sílaba (*perdi*), na penúltima (*perde*) e, muito raramente, na antepenúltima (*alvíssara*)."

Porém, o mais comum é encontrar afirmações a respeito da permanência do acento tônico na mesma sílaba em que ocorria no latim - o que não quer automaticamente dizer que esta sílaba, no PA, ocupe a mesma posição na palavra que ocupava em latim. Sobre este assunto, Vasconcellos (1959: 29) afirma:

> Em regra o acento latino conservou-se em português na mesma sílaba: *calente-* > *caente* > *quente*; *mácula* > *mac'la* > *malha*. As aparentes exceções, que há, provêm geralmente de analogia: *amávamos* < *amabámus*, por causa de *amava*, *amavas*, que tem o acento na segunda sílaba; mas o galego mantém ainda o acento primitivo, pois diz *-abámos*.

O estranho em relação a esta alteração na colocação do acento nas duas primeiras pessoas do plural nos tempos verbais indicados é que ela vai no sentido contrário a uma tendência apontada por muitos estudiosos na acentuação do PA: a de evitar proparoxítonos. Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 61) atribui, como causa desta tendência, o caráter "esquisito" das palavras proparoxítonas (ou esdrúxulas) em relação às outras palavras (oxítonas e paroxítonas) do português.

Mas a questão das palavras proparoxítonas, em relação ao período arcaico, não se resolve tão simplesmente com a admissão de uma mera "tendência" da língua a evitá-las. Existem sérias dúvidas a respeito da sua existência no PA.

Na opinião de Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 62), no PA, podiam ser encontradas palavras proparoxítonas, mas poucas. Entretanto, Nunes (1973, vol. I: 361), na análise que faz da linguagem das cantigas de amigo, só encontra oxítonas e paroxítonas.

Também Vasconcellos (1959: 172) acentua a segunda pessoa do plural do verbo falar no imperfeito como FALABÁDES, no PA. Se for realmente esta a acentuação dessas

formas verbais[1], a mudança de acento, à qual se referem Nunes (1969: 36) e Bueno (1955: 157), causada por analogia, tem que ter sido implementada somente depois do período trovadoresco da língua arcaica.

Em relação ao ritmo do PA, só existem observações de Michaëlis de Vasconcelos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*. Observa esta autora - Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 63 e 399) - que a grande maioria dos versos do *Cancioneiro* são agudos, isto é, terminados por palavras oxítonas. Ora, tal fato poderia sugerir um ritmo predominantemente *iâmbico* para o PA, se fosse tomado como indício a estrutura prosódica destas palavras predominantes em final de verso, isoladamente de outras possíveis evidências a este respeito. Entretanto, Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 63) adverte que:

> ... Isso não corresponde de maneira alguma ao organismo verdadeiro do idioma. É devido apenas à falta de experiência, à estética rudimentar dos trovadores que, restringindo-se a um pequenino vocabulário selecionado de sabor áulico, repetem *ad infinitum* os mesmos consoantes fáceis *á, é, i, ai, ei, eu, ou, iu; ar, er, ir* (verbos e substantivos verbais); *am em im om; al el; az ez;* e se cingem na técnica aos modelos franceses e provençais:
>
> Onde se afastam dêles, nos géneros populares, portanto, nas lindas cantigas de amigo, nas bailadas - no típico cantar paralelístico [...] temos logo rimas graves. E também em cantares de escárnio e mal dizer.

A este respeito, Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 401) faz também outra advertência:

> ... Na poesia artística dos trovadores a cantiga de mestria contrastava e se distinguia propositadamente do estilo popular. O povo gostava e gosta do ritmo trocaico - descendente - de marcha ou de dança saltada.
>
> Por isso o poeta da corte preferia o ritmo jâmbico, ascendente. O povo gostava de rimas graves (inteiras) sem desprezar as agudas. O áulicos preferiam as agudas. O povo gostava de estribilhos, entoados ao ar livre pelo coro. Os áulicos evitavam-no por isso, nos géneros mais cultos, pelo menos. Na cantiga popular, cada verso era uma proposição: e muita vez uma sentença. Na canção aristocrática, todos são ligados e concatenados cuidadosamente.

2. O MODELO MÉTRICO

Como aqui os dados das cantigas de amigo serão tomadas a partir da perspectiva fonológica da teoria métrica, faz-se necessária uma apresentação sucinta das propostas deste modelo. Para tal, é mais interessante fazer referência ao seu último desenvolvimento (Hayes, 1991).

Como na proposta de Halle & Vergnaud (1987), Hayes esboça um modelo paramétrico, ou seja, de princípios (universais) e parâmetros (um sistema de regras no qual são feitas, por cada língua, escolhas dentre as opções de uma lista finita e limitada). Para

---

[1] Pode ser um argumento a favor da não-existência de proparoxítonos no período trovadoresco da língua o fato, já citado anteriormente, de o galego manter a acentuação *-abámos* (cf. VASCONCELLOS, 1959: 29).

Hayes (1991: 32), o ponto central da teoria é descobrir que espécies de **pés** existem e qual o seu papel na descrição do ritmo lingüístico. Propõe, desta forma, apenas três tipos de pés limitados, dentre os quais cada língua pode fazer a sua opção:[2]

a. Troqueu Silábico:	(x .) σ σ			
b. Troqueu Moraico:	(x .) ∪ ∪	ou	(x) —	
c. Iambo:	(. x) ∪ σ	ou	(x) —	Hayes (1991: 61).[3]

Na teoria de Hayes, ao escolher o tipo de pé, a língua já estará automaticamente fazendo uma opção quanto à importância da *quantidade silábica* na constituição desses pés: se escolher o troqueu silábico, não haverá diferenças entre sílabas leves e pesadas para a constituição dos pés; ao contrário, se a escolha paramétrica recair sobre o troqueu moraico ou o iambo, os pesos silábicos deverão ser considerados, como mostra o esquema acima. Além disso, a língua deverá escolher a direção da construção dos pés: se da direita para a esquerda ou se da esquerda para a direita.

Há uma série de outras escolhas paramétricas que também devem ser feitas pelas línguas em relação ao ritmo. Entre estas escolhas, figura a existência ou não de pés degenerados e a extrametricidade de certos elementos. Num momento posterior à construção dos pés, devem ser aplicadas as regras que geram a proeminência principal de palavras, dos constituintes maiores do enunciado e do próprio enunciado. A opção das línguas restringe-se a duas regras, segundo Hayes: Regra Final à Direita (*End Rule Right*) e Regra Final à Esquerda (*End Rule Left*), que assinalam, respectivamente, a proeminência principal dentro de um constituinte determinado na sílaba "cabeça-de-pé" localizada mais na extremidade direita ou na extremidade esquerda deste constituinte. Estas relações de proeminência são expressas por Hayes através de grades parentetizadas, como mostram os esquemas abaixo (elaborados para troqueus silábicos, construídos da direita para a esquerda):

Regra Final à Direita:

			x)
	x)	(	x)
... x)	(x .)	(x .)	(x .)
... σ	σ σ	σ σ	σ σ

Regra Final à Esquerda:

(x			)
(x	)	(x	)
... x)	(x .)	(x .)	(x .)
... σ	σ σ	σ σ	σ

[2] Existem, também, na teoria de HAYES (1991), os pés ilimitados, que não serão aqui tratados por não ser o caso do português. A este respeito, ver HAYES (1991: 254), HALLE & VERGNAUD (1987: 121), GOLDSMITH (1990: 182) e MASSINI-CAGLIARI (1995: 83).

[3] Na representação de Hayes, **x** representa o tempo forte (ou mais proeminente) do pé e o ponto, o tempo fraco (ou menos proeminente). Os símbolos ∪, — e σ representam, respectivamente, "sílaba leve", "sílaba pesada" e "sílaba sem especificação de quantidade".

3. UNIDADE RÍTMICA EM PORTUGUÊS ARCAICO: TROQUEU MORAICO OU IAMBO?

Em Massini-Cagliari (1995: 10-14), mostra-se que a única maneira de se estudar historicamente fenômenos como acentuação e ritmo é através de textos poéticos metrificados, porque é somente a estrutura métrica dos versos que pode fornecer pistas a respeito da estrutura prosódica (aí incluída a estrutura métrica) de palavras de uma época da língua que se conhece apenas através de textos escritos. Neste sentido, o estudo da estruturação rítmica dos versos (número de sílabas poéticas, posição do acento) faz-se imprescindível, porque pode fornecer pistas da localização do acento em palavras já em desuso e em vocábulos desconhecidos.

Para tal, foi escolhido como corpus o conjunto das *cantigas de amigo* contidas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (de agora em diante, CBN), conforme edição fac-similada de 1982. A estrutura métrica de cada cantiga do corpus (num total de 503) foi analisada da seguinte maneira:

1. Foram consultadas, além da versão de Nunes (1973) (base para a análise aqui desenvolvida, porque reúne o conjunto de todas as cantigas de amigo galego-portuguesas conhecidas), algumas outras edições, que contêm apenas um grupo reduzido de cantigas, entre elas Pimpão (1942), Azevedo Filho (1974), Lapa (1960), Bernárdez (1952), Vieira (1987), Cunha (1956), Spina (1991).[4]
2. Como nem sempre a disposição do texto das cantigas do CBN em versos corresponde à estrutura original da cantiga (é a rima o principal fator que mostra quando isto acontece), fez-se necessário comparar as edições citadas acima entre si e com o original do CBN, a fim de decidir qual a melhor divisão em versos para cada cantiga. A partir desta comparação, escolheu-se sempre a versão mais próxima da lição do CBN.
3. Com base no texto original (CBN), foram contadas as sílabas poéticas de cada verso, conforme os procedimentos descritos no Capítulo 1 - item 2.2 - de Massini-Cagliari (1995), com base em Michaëlis de Vasconcelos (1912-13: 395-399), Nunes (1973, vol I: 418-419), Lapa (1981: 230-231), Cunha (1961: 91-92), Teyssier (1987: 28-29), Silva Neto (1986: 412), Vasconcellos (1959: 101) e Bueno (1955: 75).
4. Estabeleceu-se a estrutura métrica das cantigas, através da observação da quantidade de sílabas poéticas de cada verso e da pauta acentual da última palavra de cada verso (oxítona/ monossílabo ou paroxítona).

Abaixo, apresenta-se como exemplo dos procedimentos descritos acima a análise da cantiga CBN 563, de D. Dinis, na versão de Nunes (1973, vol. II: 14).[5]

---

[4] Foi também levada em consideração a crítica que faz LAPA (1965) à edição de NUNES (1973 (1926/1929)).

[5] O algarismo entre parênteses, no final de cada verso, corresponde à quantidade de sílabas poéticas do verso. A barra inclinada marca a divisão do verso em sílabas poéticas. Já o asterisco depois do parêntese chama a atenção para o fato de que o verso em questão (sempre grave) tem uma sílaba poética a menos do

(1)

Pe/sar/ mi/ fez/ meu/ a/mi/go,	(7)*
a/mi/ga,/ mais/ sei/ eu/ que/ non/	(8)
cui/dou/ el/ no/ seu/ co/ra/çon/	(8)
de/ mi/ pe/sar,/ ca/ vos/ di/go	(7)*
que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer./	(8)
Non/ cui/dou/ que/ mi/ pe/sa/sse	(7)*
do/ que/ fez,/ ca/ sei/ eu/ mui/ ben/	(8)
que/ do/ que/ foi/ non/ fô/ra/ ren,/	(8)
po/ren/ sei,/ se/ en/ cui/da/sse,	(7)*
que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer./	(8)
Fe/ze/-o/ por/ en/co/ber/ta,	(7)*
ca/ sei/ que/ se/ fo/ra/ ma/tar,/	(8)
an/te/ que/ a/ mi/ fa/zer/ pe/sar,/	(9)
e/ por/ es/to/ sõ/o/ cer/ta	(7)*
que/ an/t'el/ que/ri/a/ mo/rrer/	(8)
ca/ mi/ sol/ un/ pe/sar/ fa/zer./	(8)
Ca/ de/ mo/rrer/ ou/ de/ vi/ver/	(8)
sa/b'el/ ca/ x'é/ no/ meu/ po/der./	(8)

quantidade de sílabas por verso: 7/8(/9)
pauta acentual da última palavra de cada verso: paroxítona/oxítona
alternância de versos graves e agudos

Da análise de todas as cantigas do corpus, pôde-se constatar que elas se subdividem em três tipos básicos: cantigas formadas apenas por versos agudos, cantigas formadas apenas por versos graves e cantigas em que os versos graves alternam com os agudos - como no exemplo em (1). Ao grupo de cantigas formadas apenas por versos agudos denominou-se "caso I". O "caso II", por sua vez, agrupa as cantigas compostas apenas por versos graves. Já as cantigas em que ocorre uma alternância entre versos graves e agudos foram rotuladas como "caso III".

Da quantificação dos dados obtidos a partir da análise da estrutura métrica das cantigas, foi possível constatar, como aliás já mostrava Michaëlis de Vasconcelos, que as cantigas compostas apenas por versos agudos predominam no corpus. É o que mostra a tabela 1.

---

que os outros versos (agudos) da cantiga, pelo sistema de contagem de sílabas poéticas que o português utiliza atualmente. Como será visto a seguir, na época das cantigas, também esta sílaba átona final de verso fazia parte da sua estrutura rítmica, porque todas as sílabas deveriam ser contadas. Isto faz com que todos os versos desta cantiga de D. Dinis tenham a mesma quantidade de sílabas poéticas. Este fenômeno ficou conhecido na literatura especializada como *lei de Mussafia*.

Tabela 1. Classificação das cantigas quanto à pauta acentual da última palavra dos versos.

caso I: versos agudos	219	(43.54%)
caso II: versos graves	95	(18.89%)
caso III: versos graves/agudos	189	(37.57%)
TOTAL	503	(100%)

Da análise efetuada, observa-se, também, que as cantigas do caso III podem ser agrupadas em três subtipos, rotulados como casos IIIa, IIIb e IIIc. No caso IIIa, todas as sílabas, inclusive as átonas de final de verso, fazem parte da estrutura métrica do verso. Em outras palavras, neste grupo de cantigas, um verso agudo de *n* sílabas corresponde a um verso grave de *n-1* sílabas (pelo sistema de contagem atual). Por outro lado, nas cantigas do subtipo IIIb, as sílabas poéticas são contadas à moda atual, e, portanto, as sílabas átonas de final de verso são desconsideradas, não pertencendo à estrutura métrica do verso. Sob o rótulo "caso IIIc" figuram as cantigas em que ocorre uma alternância entre versos graves e agudos, mas em relação às quais é impossível saber se o trovador considera ou não as sílabas átonas finais como parte integrante da estrutura dos versos. Em (2), (3) e (4), são apresentados exemplos de cantigas que seguem o padrão destes três subtipos:

(2) CBN 1261 - Lourenço, jogral

Ũa moça namorada	(7)*
dizia un cantar d'amor	(8)
e diss'ela: "Nostro Senhor,	(8)
oj'eu foss'aventurada	(7)*
que oiss'o meu amigo	(7)*
com'eu este cantar digo".	(7)*
A moça ben pareçia	(7)*
e en sa voz manselinha	(7)*
cantou e diss'a meninha:	(7)*
"Prouguess'a Santa Maria	(7)*
que oiss'o meu amigo	(7)*
com'eu este cantar digo".	(7)*
Cantava mui de coraçon	(8)
e mui fremosa estava	(7)*
e disse, quando cantava:	(7)*
"Peç'eu a Deus por pediçon	(8)
que oiss'o meu amigo	(7)*
com'eu este cantar digo".	(7)*

(3) CBN 678 - D. João Soares Coelho

Per boa fé, mui fremosa, sanhuda	(10)
sej'eu e trist'e coitada por en,	(10)
por meu amigu'e meu lum'e meu ben,	(10)
que ei perdud'e el mi [á] perduda,	(10)
por que se foi sen meu grado d'aqui.	(10)

Cuidou-s'el que mi fazia mui forte	(10)
pesar de s'ir, porque lhi non falei,	(10)
pero ben sabe Deus ca non ousei,	(10)
mais seria-lh'oje melhor a morte,	(10)
por que se foi sen meu grado d'aqui.	(10)
Tan crua mente lh'o cuid'a vedar	(10)
que ben mil vezes no seu coraçon	(10)
rogu'el a Deus que lhi dê meu perdon	(10)
ou sa morte, se lh'eu non perdoar,	(10)
por que se foi sen meu grado d'aqui.	(10)

(4) CBN 632 - Fernan Rodriguez de Calheiros

Madre, passou per aqui un cavaleiro	(11)
e leixou-me namorad' e com marteiro:	(11)
ai, madre, os seus amores ei;	(9)
se me los ei,	(4)
ca mi-os busquei,	(4)
outros me lhe dei;	(5)
ai, madre, os seus amores ei.	(9)
Madre, passou per aqui un filho d'algo	(11)
e leixou-m'assi penada, com'eu ando:	(11)
ai, madre, os seus amores ei;	(9)
se me los ei,	(4)
ca mi-os busquei,	(4)
outros me lhe dei;	(5)
ai, madre, os seus amores ei.	(9)
Madre, passou per aqui quen non passasse	(11)
e leixou-m'assi penada, mais leixasse:	(11)
ai, madre, os seus amores ei;	(9)
se me los ei,	(4)
ca mi-os busquei,	(4)
outros me lhe dei;	(5)
ai, madre, os seus amores ei.	(9)

Para procurar pistas em busca dos parâmetros do ritmo do PA (e do seu pé básico), o caminho é deixar de lado, por ora, as cantigas dos casos I, II e IIIc e investigar as cantigas agrupadas nos casos IIIa, em que os trovadores consideram as sílabas átonas de final de verso como parte integrante da estrutura métrica dos versos, e IIIb, em que os trovadores as desconsideram, pois, como será visto adiante, é o fato de estas duas estratégias poderem co-existir que fornece indícios do pé básico do PA.

A partir do confronto destes dois procedimentos de metrificação, duas primeiras hipóteses (excludentes entre si) podem ser formuladas:

1. Uma mudança lingüística está em curso e a população, naquela época, é mista: uma parcela possui uma determinado conjunto de valores para os parâmetros do ritmo e outra parcela apresenta diferenças em relação ao valor de algum(ns)

parâmetro(s). É esta diferenciação que faz com que haja duas maneiras de se fazer poesia (duas línguas diferentes - duas poesias diferentes).

2. A população como um todo optou, quanto ao ritmo, pelos mesmos valores paramétricos; o que está sendo inovada é a maneira de poetar (alguns trovam como os latinos, mais preocupados com o isossilabismo dos versos - e, por isso, contam todas as sílabas, inclusive as átonas finais -, outros preocupam-se com a quantidade de acentos por verso - e, alguns deles, também com a sua posição). Mas o mais comum era unir estas duas tendências, unindo a preocupação com o isossilabismo com a tendência a fazer com que os versos possuam todos a mesma quantidade de acentos (e, se possível, na mesma posição) - como se fez posteriormente.[6]

Estas duas hipóteses serão exploradas a seguir.

Quanto à hipótese de ser a população mista em relação às escolhas paramétricas responsáveis pela obtenção do pé básico, dois argumentos podem ser levantados: um aparentemente a favor (mas não totalmente) e outro contra.

As preferências métricas dos trovadores podem se constituir em um argumento a favor de se considerar que co-existem dois tipos de pés básicos em PA, uma vez que, através de uma análise dos metros preferidos pelos trovadores, pode-se isolar o grupo de cantigas do caso IIIb (cantigas que não consideram as átonas de final de verso) das outras categorias.

Colocando-se lado a lado as preferências métricas das cantigas que se encaixam nos vários casos, pode-se perceber que os casos I, II e IIIa formam um bloco único, oposto às cantigas do caso IIIb. Como se pode ver na tabela 2, as medidas preferidas, quando as cantigas são constituídas apenas de versos agudos, são o decassílabo (73.06%) e o octossílabo (15.53%). Como este (caso I) é o tipo majoritário de cantigas no corpus, os resultados apresentados pela tabela 2 permitem dizer que os decassílabos e octossílabos são as medidas preferidas dos trovadores, de maneira geral. No caso IIIa, a alternância se dá justamente entre estes dois tipos de verso e os correspondentes graves - com uma sílaba a menos. Ora, quando esta átona final é contada, significa que estes versos são ou decassílabos ou octossílabos, como os preferidos do caso I. Já que se pode considerar que as átonas finais estão sendo contadas nas cantigas do caso IIIa, por que não considerar o mesmo em relação ao caso II ? Ora, no caso II (versos graves), as preferências recaem sobre os versos setessílabos e eneassílabos; acrescentando-se a esta conta uma sílaba átona final, obtemos como resultado versos de 10 e 8 sílabas, como no caso I. Por este motivo, as

---

[6] De um outro ponto de vista, pode-se dizer, como MICHAËLIS DE VASCONCELOS, que, enquanto alguns autores seguiam mais de perto o modelo francês (em cujos versos a proeminência principal era localizada na sílaba final, pela própria natureza da língua) - os que davam preferência aos versos agudos -, outros - os que preferiam os graves - cultivavam também gêneros mais "populares". No entanto, na proposta de MICHAËLIS DE VASCONCELOS, o isossilabismo dos versos não tem uma importância tão crucial como para a formulada aqui como segunda hipótese. Porém, como intuição de que eram duas maneiras diferentes de poetar, não deve ser descartada a sua explicação.

cantigas desses três casos podem ser consideradas um bloco único: possuem as mesmas preferências métricas.

Tabela 2. Preferências métricas relativas a todos os casos - em ordem decrescente.

	CASOS				
	I	**II**	**IIIa**	**IIIb**	**IIIc2**
M P	10 (73.06%)	7 (34.73%)	9-10 (48.84%)	7/10 (3.75%)	7 (20.51%)
E R	8 (15.53%)	9 (15.79%)	7-8 (39.54%)	6 (10.42%)	11 (17.95%)
D E	11 (4.11%)	13/6 (8.42%)	6-7/11-12 (2.33%)	9/11 (4.17%)	10/13 (17.95%)
I F	6 (1.82%)	15 (7.37%)	8-9/10-11 (1.16%)	8/13/15 (2.08%)	8/15/16 (7.69%)
D E	7 (1.37%)	10 (6.32%)	14-15 (1.16%)		9 (5.13%)
A R	12/13 (0.92%)	11 (4.21%)			5/6/12 (2.56%)
I		5 (3.16%)			
D					
A					

Entretanto, em relação ao caso IIIb (cantigas em que há uma alternância entre versos graves e agudos, mas em que o trovador não considera as átonas de final de verso - os dois tipos de verso possuem a mesma medida), a situação é diferente. As preferências recaem sobre o decassílabo (grave ou agudo) e o setessílabo (grave ou agudo) - os mesmos versos preferidos por poetas posteriores ao período do PA.[7]

A análise dos tipos de verso preferidos pelas cantigas que se encaixam nos diversos casos mostra, como já foi dito anteriormente, que, por um lado, podem ser agrupadas as cantigas pertencentes aos casos I, II e IIIa e, por outro, as cantigas do caso IIIb. Tal fato pode ser um argumento favorável a considerar a população mista quanto às escolhas dos valores dos parâmetros do ritmo e conseqüente escolha do pé básico. Como o comportamento dos trovadores de um grupo é contrário ao dos trovadores do outro grupo em relação às átonas de final de verso (uns as consideram parte integrante do verso e outros, não), pode-se levantar a hipótese de que, para cada um desses grupos, a imagem do pé básico é especular à do outro. Assim, pode ser dito que o primeiro grupo (casos I, II e IIIa) considera o *troqueu moraico* como pé básico, uma vez que as átonas de final de verso são consideradas como parte integrante do último pé do verso, mesmo que a parte menos proeminente, enquanto que o segundo grupo (caso IIIb) considera o *iambo*, desconsiderando as sílabas átonas de final de verso, uma vez que estas não fazem parte do último pé do verso.[8]

---

[7] Em relação ao caso III c 2 (quando a alternância entre versos graves e agudos existe, mas não é possível saber se o trovador leva ou não em consideração as átonas finais, porque o número de sílabas e a pauta acentual da última palavra do(s) verso(s) do refrão são diferentes dos do resto da cantiga), é natural que a situação apresente-se complicada, porque, como é impossível saber se as átonas estão ou não sendo contadas, é provável que estejam misturados dados análogos tanto aos casos I, II e III a como ao caso III b.

[8] Tanto em um como no outro caso, os pés são constituídos da direita para a esquerda, já que é inegável que é a borda direita do verso que define a sua estrutura, tanto no nível da construção dos pés, como no nível da aplicação da Regra Final.

Ora, esta afirmação leva à hipótese de que deve estar havendo uma mudança lingüística, em curso, na época em que as cantigas foram compostas. Neste sentido, a inovação (pé iâmbico) está sendo introduzida por uma parcela minoritária da população (uma vez que o pé latino básico é o troqueu moraico)[9]; entretanto, esta mudança iniciada retrocede posteriormente (já que o pé básico do Português do Brasil, de agora em diante PB, é, assim como o latino, trocaico-moraico - cf. Massini-Cagliari, 1995).

Pode-se especular a respeito do início desta suposta mudança. Foneticamente, a atualização de uma seqüência ... s w (forte/fraco), no fim de palavra, tanto pode corresponder a um pé trocaico como a um pé iâmbico seguido de um elemento extramétrico - ver (5). Como em PA a vogal de "marca de classe" nunca é acentuada, pode ter sido interpretada como extramétrica - o que leva à escolha do iambo como pé básico. Decorre, daí, uma reanálise, introduzida quando da aquisição da linguagem (cf. Lightfoot, 1991).

(5)	troqueu:	iambo:
	(x .)	(. x)
	a mi go	a mi g<o>
	w s w	w s w

No entanto, esta não é a única hipótese que pode ser formulada a partir da constatação da existência desses dois grupos opostos de cantigas no corpus. Há, também, uma segunda hipótese a ser formulada e, a partir dela, a teoria da população mista fica descartada.

Como foi dito anteriormente, o fato de o grupo de cantigas agrupadas sob o rótulo IIIb trovar de maneira diferente pode ser devido não só a diferentes escolhas paramétricas quanto ao ritmo (quando a *língua* é diferente), mas também a uma nova maneira de se fazer poesia (a língua e as escolhas dos valores dos parâmetros, neste caso, são as mesmas para todos os trovadores). A partir daí, pode-se dizer que o pé básico de ambos os grupos de cantigas é o troqueu moraico, assim como são os mesmos, para os dois grupos, os valores dos demais parâmetros rítmicos. Neste caso, a diferença no modo de trovar dos dois grupos consiste em diferentes escolhas para o nível prosódico de segmentação, para delimitar o verso. O primeiro grupo (majoritário) elege o nível prosódico mais baixo, o do *pé*, e é por isto que as sílabas átonas de final de verso fazem parte da estrutura poética, porque todos os elementos (sílabas) do pé devem ser contados. O outro grupo, por outro lado, escolheu um nível acima em relação ao nível escolhido pelo grupo majoritário como lugar em que ocorre o estabelecimento dos limites do verso: as sílabas poéticas só devem ser contadas até a última tônica, ou seja, até a última sílaba que tiver uma projeção (x) no nível superior ao dos pés (o da palavra fonológica - ω).[10]

---

[9] A este respeito, ver HAYES (1991), HALLE & VERGNAUD (1987) e MASSINI-CAGLIARI (1995).

[10] Exemplo retirado da cantiga CBN 534, de D. Dinis.

(6) (x) (x .) (x) (x) (x) (x .) → nível de delimitação do verso (Σ)
σ σ σ σ σ σ σ σ → nível de segmentação e contagem (σ)
Hũ pa pa gay mui fre mo so

(x) (x) (x) (x) → nível de delimitação do verso (ω)
(x) (x .) (x) (x) (x) (x .)
σ σ σ σ σ σ σ σ → nível de segmentação e contagem (σ)
Hũ pa pa gay mui fre mo so

O principal ponto de contato entre estas duas maneiras de trovar, que podem ser chamadas uma de conservadora e a outra de inovadora, consiste em considerar, de uma maneira ou de outra, o isossilabismo dos versos. O segundo grupo (e parte do primeiro, o que reforça a hipótese da população não-mista) dá uma maior atenção à quantidade e à posição dos acentos nos versos.

Um outro argumento favorável à hipótese de que apenas a maneira de trovar desses dois grupos é diferente e não as escolhas paramétricas quanto ao ritmo consiste na constatação de que a maneira de versificar do grupo IIIb é a mesma usada posteriormente (Gil Vicente, Camões, etc. até os poetas de hoje em dia, que compõem versos metrificados), ao passo que o pé básico da língua não mudou - continua a ser, desde o latim até os dias de hoje, o troqueu moraico.

Há também outros argumentos contrários à hipótese da população mista e favoráveis à hipótese do troqueu moraico como pé básico único do PA, que envolvem a correlação entre as cantigas e seus autores.

Como o período do corpus cobre mais ou menos 150 anos, é de se supor que, se uma mudança lingüística estiver em curso, deve haver uma alteração no percentual de ocorrência das formas inovadoras com o passar do tempo: ele deve aumentar - principalmente quando se sabe que ela realmente foi implementada (hoje faz-se poesia como os trovadores deste grupo minoritário). Porém, como se pode ver através da tabela 3, isto não acontece. Pelo contrário, o período mais avançado no tempo (fim do século XIII/início do século XIV) é o que tem a menor concentração de cantigas deste tipo.

Tabela 3. Distribuição no tempo dos trovadores que não consideram as átonas finais como participantes da estrutura rítmica do verso.

ÉPOCA	TROVADORES
1ª metade do século XIII	7 (23.34%)
meados do século XIII	6 (20%)
2ª metade do século XIII	10 (33.33%)
fim do séc. XIII/início do séc. XIV	3 (10%)
?	4 (13.33%)
TOTAL	30 (100%)

Sendo assim, é este mais um argumento desfavorável à hipótese da população mista, uma vez que, iniciada uma reanálise, se ela se implantar realmente, a ocorrência das

formas inovadoras deve ir crescendo gradualmente até que não existam mais ocorrências da forma anterior.

Mas o principal e definitivo argumento contra a hipótese da população mista é o fato de a maioria desses trovadores, que não contavam as átonas de final de verso em suas composições, também compor versos à outra maneira, ou seja, considerando-as como parte integrante do verso. É o que mostra a tabela 4.

Tabela 4. Procedimentos versificatórios dos trovadores autores das cantigas do caso IIIb.

Trovadores que utilizam apenas a estratégia de desconsiderar as sílabas átonas de final de verso	8 (26.67%)
Trovadores que utilizam as duas estratégias (considerar e desconsiderar as átonas de final de verso)	22 (73.33%)
TOTAL	30 (100%)

Ora, não é possível que um mesmo falante da língua tenha dois valores diferentes relativos ao mesmo parâmetro. É impossível "ligar" um valor paramétrico e "desligar" outro, de acordo com a situação. Sendo assim, a única conclusão possível é que a população dos falantes de PA possui como único pé básico o *troqueu moraico* e que há duas maneiras co-ocorrentes de se utilizar esta língua para compor versos, talvez causadas, como afirma Michaëlis de Vasconcelos, pela convivência de trovadores com um grau maior de influência dos modelos provençais com outros que sofrem uma influência menor destes modelos, de trovadores munidos de um espírito "elitizador" da poesia com outros mais "popularizantes".

4. ACENTUAÇÃO EM PORTUGUÊS ARCAICO: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE

Como já foi visto anteriormente, pode-se considerar o troqueu moraico como o pé básico do PA, sendo que a construção dos pés deve se dar da direita para a esquerda. Concomitantemente a esta constatação, quatro valores paramétricos são obtidos:

1. Quantidade de sílabas por pé: binário;
2. Dominância: esquerda;
3. Sensibilidade à quantidade silábica: sim;
4. Direcionalidade: da direita para a esquerda.

Porém, para se chegar ao valor dos demais parâmetros, deve-se estudar mais detidamente as palavras do PA e sua estrutura métrica. Para tal, recorreu-se a um método análogo ao de Halle & Keyser (1971), que estudaram a evolução da acentuação do inglês através de textos poéticos, correspondentes a três momentos da língua: *Old English, Late Middle English* e *Early Modern English*. Apenas para a última fase da sua análise, dispunham de dicionários de rimas e observações de tratadistas sobre a posição do acento

nas palavras da época; para as outras duas fases, tiveram que procurar, nos limites dos próprios versos, dispositivos que indicassem qual (ou quais) palavra(s) possuía(m) o(s) acento(s) principal(is) do verso. Em relação aos poemas da primeira fase (*Old English*), as palavras foram focalizadas de acordo com a seguinte estratégia - Halle & Keyser (1971: 87):

> *... Poets of the time adhered to the following metrical convention: each line of the poetry had to contain at least two alliterating 'staves', that is, at least two words in wich the syllable bearing primary stress begins with the same consonant or with zero consonants. Thus, this type of verse affords evidence for the location of primary stress in a word when the word in question is attested in stave position"*

Já para o segundo período, Halle & Keyser escolheram os poemas de Chaucer, cuja estrutura (*"iambic pentameter"*) fornece evidências da localização dos acentos nos versos (e, conseqüentemente, no interior das palavras).

Assim como em Halle & Keyser (1971), faz-se necessário adotar uma estratégia, a partir da própria estrutura dos versos, que aponte qual palavra recebe o acento principal. Em muitos dos versos, apenas a última palavra (ou a sílaba proeminente da última palavra) recebe o acento, isto é, constitui o único acento do verso. Em outros, várias palavras recebem acento. No entanto, o último acento do verso é sempre mais forte do que os outros. Isto tudo pode ser observado a partir dos exemplos em (7):[11]

(7) CBN 1282[12]:

Quantas sabedes amar amigo	(9)	4 - 9
treydes comig'a lo mar de Vigo:	(9)	4 - 9
E banhar-nos-emos nas ondas	(8)	5 - 8

CBN 565[13]:

Bon dia vi amigo	(6)	4-6
pois seu mandad'ei migo,	(6)	4-6
louçana	(2)	2

Portanto, a estratégia aqui adotada consiste em focalizar as palavras que aparecem no fim de cada verso, pois são, com certeza, portadoras do acento principal do verso (ou, em outras palavras, de uma proeminência nos níveis superiores ao do pé). De posse da informação de que estas palavras são portadoras do acento principal, basta olhar para a estrutura métrica do poema, pois ela fornece, através da observação da quantidade de sílabas poéticas por verso e da estratégia de versificação do trovador (contar ou não as átonas finais), a posição da tônica.

Desta maneira, todas as palavras encontradas nesta posição privilegiada para análise foram listadas e divididas em duas categorias: nomes e outros itens lexicais de

[11] O algarismo entre parênteses indica a quantidade de sílabas no verso e o(s) algarismo(s) que o segue(m) indica(m) a posição do(s) acento(s).

[12] Na versão de Cunha (1956: 67).

[13] Na versão de PIMPÃO (1942: 62).

estrutura similar (não-verbos), por um lado, e verbos, por outro - para que se possa ver se, a exemplo do que ocorre em PB (segundo Massini-Cagliari, 1995), a extrametricidade atua diferentemente em não-verbos e verbos. Cada uma dessas palavras foi também classificada quanto à sua pauta acentual: monossilábicas, oxítonas e paroxítonas. A distribuição dessas categorias no universo de todas as palavras do corpus é mostrada na tabela 5.

Tabela 5. Palavras em posição final de verso.

PAUTA ACENTUAL	NOMES	VERBOS	SUBTOTAL
monossílabos	51 (3.97%)	41 (3.19%)	92 (7.16%)
oxítonos	92 (7.17%)	372 (28.97%)	464 (36.14%)
paroxítonos	300 (23.36%)	428 (33.34%)	728 (56.7%)
SUBTOTAL	443 (34.5%)	841 (65.5%)	1284 (100%)

A partir desta tabela, pode-se constatar que a grande maioria das palavras do corpus é paroxítona - o que vem a confirmar a hipótese do troqueu moraico como pé básico único do PA, já que a pauta paroxítona é o padrão trocaico canônico. Além disso, verifica-se que predominam os verbos (são maioria, em relação a todas as outras classes de palavra).

Já havia sido dito anteriormente que o PA é sensível à quantidade silábica na construção dos pés. Em outros termos, o que isto quer dizer é que qualquer sílaba longa (ou pesada) posicionada na penúltima ou última posição silábica da palavra atrai o acento principal. É o que pode ser visto nos exemplos abaixo:[14]

(8) a. sagrádo vs. sagraçón
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —

b. uírgo vs. uirgéu
— ∪ — —

Como mostra a tabela 5, o corpus é constituído apenas de monossílabos, oxítonos e paroxítonos. Este fato vem a confirmar a afirmação de Nunes (1973) de que não existem proparoxítonos no conjunto de cantigas de amigo galego-portuguesas e equivale a dizer que existe uma janela de duas sílabas para o acento em PA: a última ou a penúltima. Tal constatação comprova que os pés são construídos não-iterativamente e que a Regra Final (RF), em PA, se aplica à direita:

(9) (x) (x) RF
(x .) (x)
na mo ra da a mor
∪ ∪ ∪ ∪ ∪ —

[14] Os exemplos em (8) provam que, em relação à escolha do valor do parâmetro que rege que sílabas são consideradas leves ou pesadas, o PA escolheu contar os elementos da rima como um todo e não só do núcleo.

Como mostra a tabela 6, os paroxítonos terminados em V (vogal aberta), seguida ou não do morfema de número plural (-*s*), são o tipo canônico dos não-verbos em PA.

Tabela 6. Nomes e outros itens lexicais de estrutura similar: pauta acentual.

Terminação	MONOSSÍLABOS	OXÍTONOS	PAROXÍTONOS	SUBTOTAL
-V(S)	10 (2.26%)	6 (1.35%)	274 (61.85%)	290 (65.46%)
-VR	3 (0.68%)	42 (9.48%)	-----	45 (10.16%)
-VS	9 (2.03%)	5 (1.13%)	-----	14 (3.16%)
-VL	8 (1.8%)	12 (2.72%)	-----	20 (4.52%)
- $\tilde{v}$ /-VN	12 (2.71%)	25 (5.64%)	-----	37 (8.35%)
ditongo decrescente	8 (1.81%)	2 (0.45%)	-----	10 (2.26%)
ditongo decrescente + S (-VVS)	1 (0.22%)	-----	-----	1 (0.22%)
ditongo crescente	-----	-----	14 (3.16%)	14 (3.16%)
- $\tilde{v}$v (hiato)	-----	-----	4 (0.9%)	4 (0.9%)
-VV (hiato: vogais iguais)	-----	-----	2 (0.45%)	2 (0.45%)
-E (epentético) + $S_{pl.}$ (plural de formas oxítonas)	-----	-----	5 (1.13%)	5 (1.13%)
-E paragógico	-----	-----	1 (0.23%)	1 (0.23%)
SUBTOTAL	51 (11.51%)	92 (20.77%)	300 (67.72%)	443 (100%)

No entanto, as escolhas paramétricas efetuadas, explicitadas anteriormente, não explicam apenas o padrão canônico das palavras em PA, mas todos os outros padrões encontrados, como as palavras oxítonas terminadas em consoante, em nasal ou em ditongo decrescente, além das paroxítonas terminadas em hiato, como se vê através dos exemplos abaixo.

(10)

```
                (x   )          (   x  )        (     x  )
        (x  .)  (x)                x  .)              (x  .)
        lu me   for te          coy ta do       so  y da de
        ∪ ∪     — ∪             —  ∪ ∪          ∪ ∪ ∪ ∪

        (    x)     (    x)     (      x)       (    x)
           (x)         (x)         (x)             (x)
        pra zer     pas tor     por tu gal      mor tal
         ∪ —        — —         — ∪ —           — —

        (    x)       (    x)   (    x)
           (x)           (x)       (x)          (x  .)
        en ton      co ra çon   san deu         do o
        — —         ∪ ∪ —       —  —            ∪ ∪

        (    x   )   (x   )
           (x)       (x)
        ue  rã  o    bõ as
        ∪ — ∪        — ∪
```

Comparem-se, agora, os seguintes casos:

(11)	a.	assaz/ asʃaz	b.	amigas	camisas
		solaz		coitadas	delgadas
		frances		namoradas	brauos
		juyz		loucanas	ledas

Note-se que ambas as colunas de (11) possuem palavras terminadas em fricativas (travando a última sílaba). Porém, enquanto nas palavras da primeira coluna esta fricativa faz parte do radical, em (11b) corresponde à desinência de número (plural), que, como se vê, não transforma a sílaba à qual se liga em pesada e, portanto, não faz com que esta atraia o acento. Para que isto seja possível, é necessário que a desinência de número seja ligada à palavra, no nível lexical, em um momento posterior à atribuição do acento - como exemplificado em (12):

(12)	[amig] [a] [s]	forma de base
	amiga	afixação
	(x .)	construção dos pés
	(x)	RF
	+s	pluralização

Portanto, a estrutura métrica das palavras em (11b) corresponde ao padrão das paroxítonas (canônicas), enquanto que as palavras em (11a) seguem o padrão das outras palavras do léxico terminadas em sílaba travada.

O principal problema para a presente proposta de análise, em relação aos não-verbos, consiste em explicar (e descrever) o padrão métrico das seguintes palavras:

(13)	assy/ asʃi/ aʃʃy/ aʃʃi/ asʃy	aly
	aqui/ aquj/ aq̃/ aq́	ala
	daqui/daquy/daquj/daq́	aca

Como a última sílaba destas palavras atrai o acento, é automática a conclusão de que ela é pesada (possui duas posições preenchidas na rima). O problema consiste em buscar uma explicação para este fenômeno. A explicação usada por Bisol (1992a,b) para o padrão acentual das oxítonas terminadas em vogal do PB atual (postular uma consoante abstrata, que emerge nas derivações) não serve, porque as palavras em questão não são nomes e não dão origem a um paradigma derivacional em que possa ser buscada tal consoante.

Observe-se, entretanto, que existem, no PA, formas monossilábicas que co-ocorrem (isto é, estão em variação) com a maioria das palavras da lista acima:

(14)	qui	~	aqui
	la	~	ala
	ca	~	aca

As duas únicas palavras da lista que não possuem um correspondente monossilábico presente no corpus são *assy* e *aly*. No entanto, ocorrem os monossílabos ʃy (advérbio), ʃy (conjunção) e ʃy (pronome). Não existe, no corpus, um monossílabo *ly*.

Mesmo assim, a explicação mais provável para o padrão acentual das palavras em (13) consiste em considerá-las compostas da preposição *a* com as formas monossilábicas dos advérbios. Tal explicação faz com que a estrutura métrica das palavras em questão corresponda a (15), abaixo, uma vez que a regra de acentuação dos compostos em PA é idêntica à do PB - Regra Final à Direita (o componente mais à direita recebe o acento principal).

(15) (x) Regra de acento dos compostos
(x) (x)
a # qui

No entanto, não se pode saber ao certo, através da ortografia do CBN, nem se estas palavras constituem realmente *palavras* (compostas, no caso). Pode ocorrer até mesmo que elas constituam duas palavras (uma locução adverbial), uma vez que é muito comum, no CBN, duas ou mais palavras estarem escritas sem espaços delimitando-as.[15]

Também em relação aos verbos, como mostra a tabela 7, não foram encontrados proparoxítonos - apenas monossílabos, oxítonos e paroxítonos.

Tabela 7. Verbos: pauta acentual.[16]

Modo/Tempo/Pessoa	MONOSSÍLABOS	OXÍTONOS	PAROXÍTONOS	Subtotal
Indicativo				
Presente				
1ps	5 (0.59%)	5 (0.59%)	24 (2.85%)	34 (4.03%)
3ps	14 (1.66%)	-----	29 (3.45%)	43 (5.11%)
1pp	-----	-----	6 (0.71%)	6 (0.71%)
2pp	-----	-----	46 (5.47%)	46 (5.47%)
3pp	3 (0.36%)	1 (0.12%)	1 (0.12%)	5 (0.6%)
Pretérito Perfeito				
1ps	7 (0.83%)	54 (6.42%)	-----	61 (7.25%)
3ps	4 (0.48%)	64 (7.61%)	4 (0.48%)	72 (8.57%)
1pp	-----	-----	5 (0.59%)	5 (0.59%)
2pp	-----	-----	25 (2.97%)	25 (2.97%)
Pretérito Mais-que-Perfeito				
1/3ps	-----	-----	7 (0.83%)	7 (0.83%)
Pretérito Imperfeito				
1/3ps	-----	-----	53 (6.3%)	53 (6.3%)
3pp	-----	-----	9 (1.07%)	9 (1.07%)

[15] Das palavras em questão, apenas *aqui* também aparece escrita separadamente: *a quy, a quj*.

[16] Na tabela 7, "ps" significa "pessoa do singular", enquanto que "pp", "pessoa do plural". O algarismo que precede estas formas indica o número da pessoa (primeira, segunda ou terceira).

Futuro do Presente				
1ps	-----	37 (4.4%)	-----	37 (4.4%)
3ps	-----	28 (3.33%)	-----	28 (3.33%)
1pp	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
2pp	-----	-----	4 (0.48%)	4 (0.48%)
3pp	-----	14 (1.66%)	-----	14 (1.66%)
Futuro do Pretérito				
1/3ps	-----	-----	26 (3.09%)	26 (3.09%)
Subjuntivo				
Presente				
1/3ps	2 (0.24%)	-----	27 (3.21%)	29 (3.45%)
1pp	-----	-----	2 (0.24%)	2 (0.24%)
2pp	-----	-----	13 (1.55%)	13 (1.55%)
3pp	1 (0.12%)	-----	-----	1 (0.12%)
Pretérito Imperfeito				
1/3ps	-----	-----	44 (5.23%)	44 (5.23%)
Futuro				
1/3ps	3 (0.36%)	12 (1.43%)	-----	15 (1.79%)
2pp	-----	-----	10 (1.19%)	10 (1.99%)
Imperativo				
Afirmativo				
2ps	-----	-----	8 (0.95%)	8 (0.95%)
1pp	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
2pp	-----	-----	2 (1.43%)	2 (1.43%)
Negativo				
2pp	-----	-----	12 (1.43%)	12 (1.43%)
Formas Nominais				
Infinitivo Pessoal				
2ps	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
2pp	-----	-----	1 (0.12%)	1 (0.12%)
Infinitivo Impessoal	2 (0.24%)	157 (18.67%)	4 (0.47%)	163 (19.38%)
Gerúndio	-----	-----	27 (3.21%)	27 (3.21%)
Particípio	-----	-----	36 (4.28%)	36 (4.28%)
Subtotal	41 (4.88%)	372 (44.23%)	428 (50.89%)	841 (100%)

Para que possa ser descrita a estrutura métrica de todas as formas verbais em todos os tempos e modos que figuram no corpus, faz-se necessário recorrer à noção de *extrametricidade*. A seguinte regra de extrametricidade faz com que possam ser derivadas automaticamente, a partir dos valores paramétricos explicitados anteriormente, todas as formas verbais encontradas no corpus.

(16) Marque como extramétrica a coda final que porte elemento com status de flexão, ou seja, {N, S}.[17]

[17] Note-se que, nas desinências número-pessoais das 1ª e 2ª pessoas do plural, *-mos* e *-des/-tes*, somente o *-s* final é extramétrico, porque somente ele pertence à coda.

Admitindo-se a regra de extrametricidade em (16) e as escolhas paramétricas explicitadas anteriormente, todas as formas verbais do PA podem ser explicadas, como mostram os exemplos abaixo.[18]

(17)

(x)	(x)	(x)	(x)
(x .)	(x .)	(x)	(x)
di go	de se io	a uen	par don
∪ ∪	∪ ∪ ∪	∪ —	— —
(x)	(x)	(x)	
(x .)	(x .)	(x)	
fa ze mo<s>	fa ze de<s>	de man da<m>	
∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪	∪ — ∪	
(x)		(x)	(x)
(x .)	(x .)	(x .)	(x .)
cuy da ra	ui ra	can ta ua	cã ta ua<n>
— ∪ ∪	∪ ∪	— ∪ ∪	— ∪ ∪
(x)	(x)		(x)
(x .)	(x .)	(x .)	(x .)
cuy da ri a	se ri a	ui sse	a ma sse
— ∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪	∪ ∪	∪ ∪ ∪
	(x)	(x)	(x)
(x .)	(x)	(x .)	(x .)
di ga	as con da	a ia mo<s>	sa bha de<s>
∪ ∪	— — ∪	∪ ∪ ∪	∪ ∪ ∪
(x)	(x)	(x)	(x)
(x)	(x)	(x .)	(x .)
prou guer	fa lar de<s>	bay le mo<s>	pre gũ te de<s>
— —	∪ — ∪	— ∪ ∪	∪ — ∪ ∪

[18] As únicas exceções ao padrão canônico encontradas no corpus, nas formas do Presente, pertencem ao paradigma do verbo "estar": *esta / e* ʃ ta, e ʃ tam. Pode ser dito que o padrão oxítono de acentuação é devido ao fato de a primeira vogal deste verbo ser epentética - e , portanto, não poder receber acento. Neste caso, considera-se que o radical, no PA, ainda é o mesmo do latim ST-. Entretanto, esta explicação tem o incômodo de complicar a descrição dos padrões silábicos do PA, já que, em nenhuma outra palavra, pode ser encontrada a seqüência /st/ no "*onset*". Este é, porém, um problema falso, uma vez que, no léxico, estas seqüências podem ocorrer, na forma de base, e depois serem resolvidas (através de uma epêntese, como acontece neste caso, por exemplo) no decorrer da derivação:

[st] [a]	forma de base
sta	afixação NP
stá	acento
está	epêntese

```
( x)        ( x)        (x  )        ( x  )
  (x)         (x)       (x .)          (x)
ue er       man dar     fo re<s>     mã dar de<s>
∪—          — —         ∪∪           — —∪

( x )       ( x )       (x  )        ( x )
  (x)         (x)       (x)            (x .)
di zen do   cuy dan do  mor to       so fru do
∪ —∪        — —∪        —∪           ∪ ∪∪

            ( x)        ( x  )       ( x  )
(x .)         (x)         (x .)        (x)
di sse      na mo rou   par ti mo<s>  po de∫ te<s>
∪∪          ∪ ∪ —       —∪∪          ∪ — ∪

( x )       ( x )
  (x .)       (x .)
ou ue sse de<s>  mos tra sse de<s>
—∪ ∪∪       — ∪ ∪∪
```

Porém, as formas da primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito, nas segunda e terceira conjugações - opostas à primeira, em que não há problemas, pois a sílaba acentuada encerra um ditongo decrescente -, fogem ao padrão da acentuação nas demais formas verbais.

(18)

2ª e 3ª conjugações:	**1ª conjugação**
defendi/defendj	cuydei/cuydey
dormi/dormj	folguei
perdi/pdi	mandey
uiuj	roguei/roguey

Pode-se dizer que as formas das segunda e terceira conjugações, assim como as da primeira, possuem, num primeiro momento da derivação, VT. O que acontece é que a VT e a vogal do morfema NP, por serem da mesma natureza ([+ alta]) fundem-se - processo descrito em (19). Desta maneira, restam dois tempos no "tier" prosódico ligados a uma mesma vogal. Por este motivo, a sílaba resultante é pesada, atraindo o acento.

(19)

```
                x     x                 x x
                |     |                 V
dorm      +     i  +  i      →      dorm i
                VT    NP
```

No entanto, esta solução também tem um inconveniente: acaba por postular que o PA possui vogais longas, não na forma de base, mas nas formas derivadas. Além disso, há um forte argumento contra esta solução, que consiste no seguinte: por que as vogais temática e do morfema número-pessoal teriam que se fundir, se o PA admite tranqüilamente hiatos formados por vogais iguais ?

Ora, acontece que as vogais em questão não são exatamente iguais: cada uma delas constitui um morfema diferente. De fato, o PA não faz restrições à ocorrência de hiatos formados de vogais com a mesma especificação nos radicais dos verbos e nos nomes - inclusive, em relação aos últimos, hiatos formados pela última vogal do radical e a da marca de classe (ex: "soo", "doo"). Ocorre que a estrutura morfológica - e a formação - dos verbos não é idêntica à dos nomes e, portanto, é bastante viável a postulação de uma restrição para a ocorrência de hiatos formados pela VT e morfema NP, quando as vogais que os constituem forem da mesma natureza (+ altas). Mateus (1982: 163) considera a supressão da vogal temática diante de outra vogal uma regra "muito geral" da gramática portuguesa (atual). Sendo assim, diante da restrição de ocorrência de hiatos neste contexto em PA, é provável que esta regra já estivesse em vigor na época dos trovadores.

Mas, se isto é verdade, como explicar o fato de as formas da primeira pessoa do singular, na primeira conjugação, e da terceira pessoa do singular, em todas as conjugações, apresentarem uma vogal de superfície na posição de VT ?

Em (20), apresenta-se um quadro das especificações das vogais temáticas do PA (segundo o modelo de Clements & Hume, 1993):

(20)

	i	e	a
abertura 1	-	-	+
abertura 2	-	-	+
abertura 3	-	+	+

A verdade é que, antes de ser aplicado este processo que Mateus chamou de supressão de VT aplica-se o processo de desligamento dos dois primeiros graus especificados de abertura, nas formas da primeira e terceira pessoas do singular, motivado pela presença da vogal alta de NP. Em outras palavras, desligando-se a especificação de [+ abertura 1] e [+ abertura 2] da VT da primeira conjugação, ela se transforma em [e], e a especificação de [+ abertura 3] da VT da segunda conjugação, ela se transforma em [i].

A partir daí, atua o processo descrito em (21), que transforma as duas últimas vogais das formas da primeira conjugação em um ditongo e as formas da segunda e terceira em uma vogal longa.

(21) Se a especificação de VT é igual à de NP:

```
                N(úcleo)
                  Λ
x x     →       x x
| |               V
V V               V
```

Se a especificação de VT é diferente da de NP:

```
                N
                Λ
x x     →       x x
| |             | |
V V             V V
```

Sendo a construção dos pés um processo posterior a estes, é sensível às duas posições ocupadas pela vogal final das formas da primeira pessoa do singular do Pretérito Perfeito, considerando-a pesada, e construindo um pé único sobre elas. Contudo, esta solução ainda considera como longas estas vogais - o que não é tão absurdo assim, em se considerando que a primeira conjugação possui um ditongo decrescente, intrinsecamente longo, nesta posição.

A questão relativa a esta solução é compatibilizá-la com as mudanças lingüísticas que são conhecidas da passagem do latim clássico ao vulgar, entre elas a mais importante em relação ao acento: a perda das distinções quantitativas entre vogais. Ora, como se sabe, foram, de fato, perdidas as distinções entre vogais longas e vogais breves; portanto, em PA, tais distinções não existem mais, na forma de base das palavras, mas não há nada que impeça que uma tal distinção seja criada, no processo de formação das formas verbais. Assim, de modo geral, distinções quantitativas entre vogais não existem no PA, aparecendo unicamente no caso específico da formação das formas do Pretérito Perfeito - neste caso, no entanto, a ligação da vogal a dois tempos no "tier" prosódico não tem, em relação às outras formas, um caráter fonêmico-distintivo.

Quanto às formas do Futuro do Presente, elas podem ser consideradas compostas do infinitivo do verbo principal seguido da forma do verbo *auer* no Presente do Indicativo. Há alguns argumentos a este favor. O primeiro deles é a co-ocorrência, no PA, de formas do tipo *"uiuerey"* e *"ei a uiuer"* - em *"ca nõ ei eu ia mays* uo∫cauiuer"(*ca non ei eu já mais vosc'a viver*), CBN 797. Outro argumento a favor da independência das partes que compõem as formas do futuro consiste na possibilidade da mesóclise, muito comum no corpus - por exemplo: *"hir mey"* (*ir-m'ei*), CBN 547. Além deste último argumento, Williams (1975[1938]: 211) cita outro: a "natureza composta" do futuro se manifesta, nos "cancioneiros primitivos", pela possível construção de dois futuros formados com uma só terminação: *direy e non estar*.

Um outro argumento provém dos próprios padrões acentuais dessas formas, todas oxítonas. Ora, se não se tratasse de um composto, a forma da terceira pessoa do singular deveria ser paroxítona, pois termina em vogal aberta. Entretanto, isto não ocorre, porque esta forma é composta do infinitivo do verbo principal mais o verbo *auer* na terceira pessoa do singular do Presente do Indicativo (*a*), que é um monossílabo, sobre o qual é erguido em pé degenerado.

(22)

```
                    (          x)
                               (x)        Ap x
                      (x)      (x)
partira =     par  tir   #     a
              —    —           ◡
```

Deste modo se comportam todas as formas do Futuro do Presente.

Ao final desta exposição, conclui-se que a proposta de análise do acento do PA aqui apresentada dá conta de todas as formas encontradas no CBN, e que, no que concerne às diferenças entre verbos e não-verbos, todas elas são devidas à aplicação de uma regra de extrametricidade, exclusiva dos verbos.

Universidade Estadual Paulista - Araraquara

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO FILHO, L. A., *As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro: Gernasa e Soc. Bras. de Lingüística e Literatura, 1974.

BERNÁRDEZ, F. L., *Florilegio del Cancionero Vaticano*, Buenos Aires: Losada, 1952.

BISOL, Leda, (1992a) "O acento e o pé métrico binário", *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, (22), Campinas, 1992, pp.69-80.

BISOL, Leda, (1992b) "O acento: duas alternativas de análise", 1992, ms.

BUENO, Francisco da Silveira, *A formação histórica da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.

CAMARGO, Cacilda de Oliveira, Carlos Alberto IANNONE, Jorge CURY & Silvina Rosa PEREIRA, *Textos Medievais Portugueses - Cantigas de João Servando*, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena", UNESP, 1990.

CAMARGO, C. de O., C. A. IANNONE & Márcia Valéria Zambone GOBBI, *Textos Medievais Portugueses - Cantigas de Bernal de Bonaval*, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena", UNESP, 1992.

CAMARGO, C. de O., C. A. IANNONE, Luciana de CAMPOS, M. V. Z. GOBBI & Renata Soares JUNQUEIRA, *Textos Medievais Portugueses - Cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras, Departamento de Literatura, Centro de Estudos Portugueses "Jorge de Sena", UNESP, 1995.

CLEMENTS, G. N. & Elizabeth V. HUME, "The internal organization of speech sounds", 1993, ms.

CUNHA, Celso Ferreira da, *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1956.

CUNHA, C. F. da, *Estudos de Poética Trovadoresca - Versificação e Ecdótica*, Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1961.

FERREIRA, Manuel Pedro, *O Som de Martin Codax - Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: UNYSIS, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

GOLDSMITH, J. A., *Autosegmental and Metrical Phonology*, Oxford: Basil Blackwell, 1990.

HALLE, Morris. & S. J. KEYSER , *English Stress: its form, its growth, and its role in verse*, New York: Harper & Row, 1971.

HALLE, Morris & Jean-Roger VERGNAUD, *An Essay on Stress*. Cambridge, Ma.: MIT Press, 1987.

HAYES, B., *Metrical Stress Theory - Principles and Case Studies*, UCLA, 1991, draft.

LAPA, M. Rodrigues, *Crestomatia arcaica*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1960.

LAPA, M. Rodrigues, *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguêsa Medieval*, Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa - Época Medieval*, 10ª edição revista pelo autor, Coimbra: Ed. Coimbra, 1981.

LIGHTFOOT, D. W., *How to set parameters: arguments from language change*, Cambridge, Ma.: MIT Press, 1991.

MASSINI-CAGLIARI, G., "Cantigas de amigo: do ritmo poético ao lingüístico. Um estudo do percurso histórico da acentuação em Português", Tese de doutorado, Campinas, UNICAMP, 1995.

MATEUS, Maria Helena Mira, *Aspectos da Fonologia Portuguesa*, 2ª edição, Lisboa: INIC, 1982 (1ª edição: 1975).

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, *Lições de Filologia Portuguesa (segundo as preleções feitas aos cursos de 1911/12 e de 1912/13)* Seguidas das *Lições Práticas de Português Arcaico*, Rio de Janeiro: Martins Fontes, s.d. (1912-1913).

NUNES, J. J., *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973 (1ª edição: 1926/1929).

PIMPÃO, P. E. S., *Cantigas d'El Rei D. Dinis*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1942.

SILVA NETO, S. da, *História da Língua Portuguesa*, 4ª edição, Rio de Janeiro: Presença/INL, 1986 (1ª edição: 1957).

SPINA, S., *A lírica trovadoresca*, 3ª edição refund. e atual. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1991 (1ª edição: 1956).

TEYSSIER, Paul, *História da Língua Portuguesa*, 3ª edição portuguesa, Lisboa: Sá da Costa, 1987.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Lições de filologia portuguesa.*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1959.

VIEIRA, Yara Frateschi, *Poesia medieval*, São Paulo: Global, 1987.

WILLIAMS, Edwin B., *Do latim ao português. Fonologia e Morfologia Históricas da Língua Portuguesa*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (1ª edição: 1938).

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti), Cod. 10991, Reprodução fac-similada, Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

HÁ MAIS UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO DO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM: A QUESTÃO VOCABULAR

DEUSA FONSECA RAPOSO DE MEDEIROS, ALICE MARIA TEIXEIRA DE SABOIA, SORAIA LIMA ARABI, REGIMAR FERREIRA DIAS, MARIA MARGARIDA CORREA LEITE DOMINGOS, SUELI DUNCK, CARLOS GRACIANO JR.,

INTRODUÇÃO

PRELIMINARES

Nessas últimas décadas desta segunda metade do século XX, tem sido tônica dos discursos que abordam a função ou o papel da escola na formação do cidadão no Brasil o insucesso do sistema de ensino no preparo de profissionais competentes para o exercício de seus diferentes "métiers", junto à sociedade.

Várias e diferentes variáveis, co-ocorrentes e concorrentes, interferem e determinam, em maior, ou menor grau, o insucesso sistêmico-educacional (ou fracasso escolar, para alguns).

O processo de formação educacional do cidadão deve ser global, mas implica atuações setorizadas, ainda que multi, pluri ou interdisciplinares, além de envolver questões externas e internas relacionadas ao sistema. Nessa perspectiva, parece forçoso considerar que tais variáveis são, fundamentalmente, de duas origens ou de duas naturezas distintas: uma extra-escolar (extrínseca) e a outra intra-escolar (intrínseca). Por uma questão de objetividade, não se aborda aqui a totalidade dessas questões, principalmente, as de natureza exógena, por motivos óbvios: extrapolariam o próprio recorte epistemológico desta comunicação.

Como variáveis intra-escolares, quais sejam, as organizacionais, as institucionais, as instrucionais etc., encontram-se imbricadas, entre outras, questões lingüísticas e de didática das línguas, ou seja, do objeto em si mesmo, da sua apropriação, do domínio metalingüístico do saber, ou do saber metalingüístico.

Nessa medida e considerando que, rigorosamente, o "fazer pedagógico" assenta-se, via de regra, na prática discursiva dos agentes, para veiculação, tradição, apropriação, construção e banalização do saber sistemático, historicamente constituído, parece lícito afirmar que todo professor, qualquer que seja sua formação ou área de atuação, é, antes de tudo e por definição, um professor de linguagem, ou de metalinguagem. Assim, por exemplo, um professor de História, decerto, pode até fazer a história, em sala de aula, mas a natureza própria do seu fazer cotidiano nessa condição é, inegavelmente, lingüística, dentro da norma e numa situação normal. Trata-se, assim, de um profissional da

linguagem, de uma dada linguagem especial, ou especializada, na dependência, é óbvio, do recorte epistemológico de seu saber, constitutivo do seu fazer pedagógico sistemático.

Desse modo e tendo ainda em vista que o domínio da linguagem-objeto e de uma certa metalinguagem é forte indício de domínio de um determinado saber - ou, pelo menos, constitui uma base objetiva, a partir da qual, procede-se, tradicionalmente, à avaliação da aprendizagem - e sabendo-se que o léxico, enquanto componente de base da língua, recobre a totalidade das áreas conceituais, ainda que, em parte, virtualmente, é também lícito inferir que o domínio de determinadas áreas específicas do léxico, por parte de um falante, aponta uma quase certeza de que esse mesmo falante é sujeito de um saber correspondente, dentro da área conceitual, lingüisticamente recoberta, ou recortada.

Essas reflexões preliminares levaram esta equipe de pesquisa, que já se vinha debruçando sobre as questões atinentes ao ensino-aprendizagem do português, como língua materna, a entender que, entre as variáveis intrínsecas que concorrem para o pré-falado fracasso escolar, pode-se encontrar, e disto há justificadas desconfianças, a comunicabilidade precária, ou incompatibilidade lingüística, parcial, mas fortemente determinante, entre os agentes envolvidos no processo ensino-aprendizagem, variáveis estas verificadas no procedimento didático-pedagógico rotineiro, normal e, por isso mesmo, tido como inquestionável: via de regra, no seu fazer pedagógico, o professor toma como pressupostos, nos diferentes graus de ensino, saberes lingüísticos que, freqüentemente, não integram o conhecimento lingüístico do sujeito em formação, o que gera uma espécie de incomunicabilidade acumulada ao longo da escolarização e grandemente prejudicial à tradição e construção do saber sistematizado, estas, objetos da função social, histórica e educacional da escola; e é a esse saber sistematizado que aqui se alude.

JUSTIFICATIVAS DIDÁTICO-PEDAGÓGICAS E LINGÜÍSTICAS

Por outro lado, parece também legítimo arrolar, "en passant", algumas possíveis causas, de alguma maneira, determinantes da formação lingüística das mais recentes gerações, com especial destaque aqui, brasileiras, no que diz respeito particularmente ao ensino-aprendizagem do português, a partir das séries iniciais e, obviamente, na variante padrão, função atribuída em especial à escola. Assim têm-se:

1. A influência de novas realidades sócio-culturais, políticas, econômicas e tecnológico-tecnocráticas, em que a leitura de textos escritos (contemplando ou não vocabulários mais, ou menos, ricos) não tem sido prática corrente, quer na escola, quer fora dela, em tese. Ao que parece, na modernidade (do tempo que urge), paradoxalmente, produz-se tudo com rapidez meteórica, inclusive textos de toda natureza, informações diversas, conhecimentos de todo tipo etc., mas não se viabilizam, de fato, as condições objetivas favoráveis à apropriação e tradição desses saberes, quer pela vertiginosa "falta de tempo" generalizada, quer pelas estratégias utilizadas pelos meios de comunicação massivos - grandes produtores da alodoxia cultural (Bourdieu, 1987), - em que se tem a possibilidade da informação expedita, mas superficial e, não raro enganosa, o que dá a ilusão da (in)formação. Vive-se, pois, uma era em que a leitura (*stricto sensu*) tem sido

objeto de insistentes campanhas de incentivo, entretanto, como meio de obter lazer, obscurecendo-se-lhe, todavia, a idéia de leitura, como meio de prover a (in)formação. Desvia-se, assim, o leitor da conscientização de que, mais do que oferecer lazer, a leitura pode oferecer a oportunidade de desenvolver reflexões profundas sobre e a partir do texto, enquanto fonte de apropriação, tradição e construção do saber sistemático e científico.

2. Do ponto de vista da constituição dos vocabulários específicos, tem-se que, entre seus diferentes processos produtivos, ela se dá também e, principalmente, a partir de empréstimos tomados do léxico da língua comum (Phal, 1969; Guilbert, 1971). Nessa perspectiva, parece também razoável inferir que a falta de domínio de um vocabulário básico, por parte dos indivíduos, poderá acarretar-lhes maiores entraves à incorporação dos vocabulários técnico-científicos, obstaculando-lhes, na seqüência, a leitura de textos mais especializados. Nessa medida, estabelece-se um círculo vicioso crescente, na extensão e na compreensão: os indivíduos não ampliam seu domínio vocabular, porque não lêem e não lêem porque não dominam um vocabulário básico exigido para tanto. Eis a grande pedra no meio do caminho do processo ensino-aprendizagem, logo, na apropriação e construção de saberes específicos.

3. Por outro lado, na escola, notadamente, na formação básica, quando se enfatiza a leitura, têm-se contempladas estratégias, assentadas em concepções teóricas, cujas interpretações e conseqüentes aplicações não têm recomendado, por exemplo, a utilização de dicionários, enquanto instrumentos auxiliares da leitura, isto em nome de um propalado "caráter global" dessa mesma leitura. Parte-se, para tanto, de uma estranha teoria sobre palavras e signos lingüísticos, em que aquelas não têm significado em si mesmas, logo, não são signos lingüísticos, podendo, no entanto, "fazerem sentido" no contexto. Ignora-se, portanto, o estatuto de signo lingüístico das unidades lexicais da língua, mas intui-se, de alguma maneira, a sua produção de significações, na atualização discursiva. Esse "imbróglio" é sintomático de "arremedo teórico" que gera confusão metodológica e, no desdobramento, incompetência técnica generalizada.

Como subproduto disso, afirma-se que "cada qual lê no texto aquilo que é da sua experiência cultural" (provável leitura parcial); e se as palavras somente existem como signos no contexto discursivo, cuja leitura está fatal e irremediavelmente sujeita à experiência vivenciada por cada um dos indivíduos, infere-se daí uma concepção sofismática de leitura, subjacente e assentada no velho princípio muito bem firmado por Protágoras (Platon, 1961): o homem é a medida de todas as coisas; e estas são segundo lhe parecem. Essa prática de leitura, conforme referida, afirma-se moderna, mas a concepção que lhe subjaz é, do ponto de vista filosófico, bastante antiga.

Com efeito, se é verdade que a experiência individualmente vivenciada leva o sujeito a uma particular leitura semiótica do mundo, é igualmente verdadeiro que mesmo essa particularização deve-se inserir, em princípio, dentro dos mundos possíveis; no caso mais específico dos códigos lingüísticos que são, por definição e por natureza, historicamente convencionais, logo sociais, bem se prestam à produção discursiva que tende ao infinito; resta, entretanto, levar em conta, que essa produção, quer no nível do discurso, quer no nível da leitura, também circunscreve-se a universos possíveis, tanto no que tange aos textos escritos que devem ser gramaticais, aceitáveis, e mais do que isso, vazados na

norma padrão, quanto às leituras possíveis, necessariamente autorizadas, levando-se em conta as finalidades da formação escolar.

De outro modo, estar-se-á diante de uma produção discursiva, sintomática de alguma anomalia de natureza psíquica, hipótese em que passam a ser o texto (ou não-texto) e a leitura (ou não-leitura/leitura não-autorizada) objetos de interesse específico de psicólogos, ou de psiquiatras. Não é possível ler, em um texto escrito, aquilo que sequer está subentendido, suposto ou pressuposto, a partir do lingüisticamente posto.

Por essas razões, todas relacionadas com a questão da leitura, este trabalho também leva em conta esta variável, notadamente este último aspecto, posto que, ao contemplar apenas as significações, a aplicação desses modelos mais recentes de processamento da leitura, dentro da perspectiva apontada, terminam por prejudicar a constituição do vocabulário fundamental dos leitores em formação.

PROBLEMATIZAÇÃO E DEFINIÇÃO DOS OBJETIVOS

Isto posto, procedeu-se à identificação e à problematização das questões levantadas, em torno do processo ensino-aprendizagem, a partir do que se optou pela busca de medidas na direção de sanear as falhas encontradas, talvez das mais relevantes no processo, alcançando todos os graus de ensino. Por isso mesmo, optou-se também por dar-lhe uma dimensão de recorte longitudinal, na somatória dos recortes sincrônicos dos diferentes níveis de escolarização, o que, de outro modo, somente seria possível, mediante o acompanhamento sistemático evolutivo da formação dos sujeitos, ao longo de toda a sua escolarização. No entanto, ainda que desejável e, de alguma forma, mais completa, essa opção inviabilizaria a pesquisa em termos operacionais e institucionais, quer pelo longo espaço de tempo requerido, quer pela não aplicabilidade imediata de seus resultados, a curto, ou a médio prazo, em retorno aos próprios universos de pesquisa, conforme proposto no projeto original deste trabalho de pesquisa, que se inscreve no campo das pesquisas sociolingüísticas e lingüísticas, aplicadas a finalidades didático-pedagógicas.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

DELIMITAÇÃO DOS UNIVERSOS PESQUISADOS

Esta pesquisa vem sendo desenvolvida inicialmente em Rondonópolis, Estado de Mato Grosso, Brasil, em quatro escolas - duas no centro da cidade e duas na periferia urbana - (variável para verificar a origem social da clientela-alvo). A variável sócio-econômica também foi levada em conta, ao optar-se pela utilização do critério escola particular/pública. Do cruzamento desses dois critérios resultaram os seguintes universos de pesquisa: uma escola particular central (que abriga clientela de mais alta classe econômica e social), uma escola particular periférica (que abriga clientela de poder econômico um pouco mais restrito e famílias de origem social mais popular), escola pública central (que abriga uma clientela predominantemente média-baixa, da perspectiva

sócio-econômica) e, finalmente, uma escola pública periférica (que abriga a clientela menos favorecida, do ponto de vista sócio-econômico). Para fins de referência a cada um desses universos, doravante, serão os mesmos denominados respectivamente: EPAC, EPAP, EPUC e EPUP. É de considerar-se que, como o quadro sócio-econômico no Brasil, há vários anos, não vem sendo muito definido, optou-se por considerar a condição de letramento dos pais, como marca de diferença cultural. Por isso, em vez de faixa de vencimentos dos pais, pareceu razoável considerar a origem social, a partir do bairro de residência e escola (periférica ou central, particular ou pública), além do grau de formação dos genitores.

Realizados os contatos oficiais e em seguida as conversações com os agentes envolvidos no processo - coordenadores de escolas nos diferentes graus, supervisores, professores e alunos - acertou-se o calendário para explanação do projeto e adesão dos agentes.

DELIMITAÇÃO E DESCRIÇÃO DA AMOSTRA

Nas escolas mais numerosas, na hipótese, as duas centrais, procedeu-se ao sorteio inicial para retirar a amostra correspondente a uma turma por série. Quando mais de uma turma houve por série nas escolas periféricas, o procedimento foi idêntico. Na primeira etapa, foram coletados dados referentes ao primeiro grau, nas quatro escolas, dados que subsidiam o presente trabalho.

DESCRIÇÃO E APLICAÇÃO DOS INSTRUMENTOS UTILIZADOS

Os instrumentos aplicados (questionários individuais, para a identificação da clientela-alvo), visaram também à identificação de hábitos de leitura, espaço reservado à leitura de textos, além dos didáticos, formação dos pais e seus hábitos de leitura, acervo bibliográfico e tipo de leitura.

Além disso, procedeu-se ao acompanhamento de algumas aulas, nas turmas que participam da pesquisa, tiradas ao acaso, e o resultado dessa atividade subsidiou a equipe na direção de analisar a prática do professor, em sala de aula, no tratamento das unidades lexicais da língua e sua atualização discursiva, tendo a equipe observado que quase sempre os alunos não percebem o ponto de partida, nem a produção de significação dos lexemas, atualizados no discurso didático-pedagógico, enquanto o professor esmera-se inutilmente em fazê-lo "assimilar" o conteúdo da aula, ou seja, os "significados específicos" das palavras, quando os alunos sequer conhecem seu significado de base. Desse modo, encontram-se, por exemplo, itens como 'hiato', 'campo', 'boca' e outros tão comuns quanto esses que, em contextos específicos, assumem novas signficações. nem sempre percebidas pelos alunos.

ORGANIZAÇÃO E NORMALIZAÇÃO DOS DADOS

Após aplicados os instrumentos, foram os dados organizados em tabelas (trinta e seis, ao todo), referentes às questões constantes dos formulários (anexos 1 e 2), das quais apenas alguns aspectos são aqui tratados, nomeadamente, aqueles que dizem respeito mais de perto à caracterização sócio-econômico-cultural da clientela-alvo e em torno dela, quais sejam condição de letramento dos pais, preferências de leitura, hábitos de leitura e preferências de matérias pela mesma clientela.

ANÁLISE DOS DADOS E RESULTADOS

Os dados, a partir da identificação dos sujeitos, revelam que os sujeitos da EPAC apresentam uma faixa etária compatível com o grau de escolaridade, ou seja, estão numa média compreendida entre 7 e 11 anos; os da EPUC, ainda que baixem para 6 o limite inferior de idade, ampliam para 13 o limite superior; os da EPAP, por sua vez, estendem esses limites para 5 e 15, respectivamente, enquanto os da EPUP apresentam-se entre 7 e 15 anos. Esses dados, comparados entre si, revelam que a faixa etária para maior estende-se, exatamente na periferia urbana, iniciando-se essa extensão na EPUC, que tem esse limite ampliado para 13, em contraste com o limite superior da EPAC, de 11 anos, constraste maior ainda em relação ao de 15 anos, da EPUP. Pode-se inferir, portanto, que o quadro de manutenção do "status quo" persiste para os sujeitos de classe sócio-econômico-cultural menos favorecida.

A análise dos dados, referentes à condição de letramento dos pais, indica que na EPAC os sujeitos são filhos de pais, cuja formação predominante é de nível universitário (45,83% dos pais; 52,08% das mães), contra 9,16% dos pais e 9,61% das mães de grau de formação universitária para a EPUC, 2,85 dos pais da EPAP e 2,85% das mães da EPAP, e apenas 2,77% das mães dos sujeitos da EPUP têm escolarização universitária. A maioria dos pais das crianças das escolas periféricas tem a escolaridade apenas de 1° Grau. Vale observar também que apenas nas duas escolas públicas há registro de analfabetismo, atingindo, como já se espera, o grupo feminino da EPUP, 1,92% na EPUC e 8,33% na EPUP, que registra também analfabetismo entre os pais, 5,55%. Na ordem decrescente, tem-se que, logo a seguir, é a EPUC que apresenta, depois do nível superior de formação, a maior concentração de pais com formação de 2° Grau, 40,38%, contra 33,33% da EPAC, 31,42% da EPAP e 19,44% da EPUP. O percentual mais alto de mães com apenas o 1° Grau encontra-se na EPUP, 63,88%, contra 50% na EPUC, 28,57% na EPAP e 8,33% na EPAC.

Esses dados apontam condições de letramento dos pais desfavoráveis também para os sujeitos das escolas públicas. Nenhuma surpresa também apresentam os dados, mesmo o percentual de 51,42% de mães com formação de 2° Grau na EPAP, o que indica tratar-se, provavelmente de classe média baixa assalariada predominantemente.

Quanto às profissões exercidas pelos pais das crianças da EPAC, trata-se, na maioria, de profissionais liberais, o mesmo registrando-se, em relação às mães; em relação à EPUC, o quadro reduz-se drasticamente, chegando a sem respostas para EPAP e EPUC. As profissões mais variadas caracterizam os pais da EPUC, na maior parte de nível médio,

enquanto as mães, em sua maioria, não exercem profissão fora do lar; para EPAP e EPUP, a predominância é de profissões menos qualificadas e mais modestas; quanto às mães, como já se verificou para a EPUC, em sua maior parte, não exercem profissão fora do lar.

No que tange aos seus hábitos de leitura, tem-se que percentuais bastante altos 96% dos pais da EPAC e 88% dos da EPUC costumam ler prioritariamente: EPAC (revistas, 92%; jornais, 88%; outros 54%); EPUC (revistas, 71%; jornais 33%; outros, 44%); na EPAP e na EPUP, 69% dos pais declaram que têm hábitos de leitura - percentual significativamente mais baixo do que os apontados para os hábitos de leitura declarados pelos pais das crianças das duas escolas centrais - EPUP (jornais, 47%; revistas, 44%; outros, 13%); EPAP (jornais, 57%; revistas 54%; outros, 14%).

Quanto à leitura de literatura pelos pais, os percentuais apontam: 56% para os da EPAC, 19% para os da EPUC, 17% para os da EPAP e 14% para os da EPUP, dados bem diversos daqueles apresentados em face de outras leituras, mas, desta feita, registra-se uma diferença maior entre os dados da EPAC e os das outras escolas, confirmando, assim, a previsão para as condições de letramento da elite.

No que se refere às atividades extra-escolares desenvolvidas pelas crianças, a maioria delas, principalmente as da EPAC e EPUC, brinca e estuda: as das escolas públicas e a da particular periférica, além disso, também trabalham; outras atividades são, ainda, desenvolvidas pelas crianças, principalmente das duas primeiras escolas, em percentuais um pouco mais baixos: praticam esportes, fazem curso de língua inglesa e uma parte significativa de todas, à exceção das crianças da EPUP, assiste à televisão; baixíssima é a quantidade daquelas que lêem habitualmente, fora da escola: apenas cerca de 10% da EPAC, 12% da EPUC, cerca de 2% das duas outras escolas.

Quanto às preferências pelas matérias escolares, os sujeitos da EPAC apresentam predileção pela Matemática, em primeiro lugar, Português, em segundo, Ciências em terceiro; na EPUC, a preferência é para Português, em primeiro lugar, Matemática, em segundo, Ciências, em terceiro; na EPAP, Português, em primeiro lugar, Matemática, em segundo, Ciências, em terceiro; a mesma ordem é mantida para as preferências dos sujeitos na EPUP. À exceção da preferência pela Matemática, registrada pelos sujeitos da EPAC, o quadro apresenta-se igual para todos, variando apenas as justificativas apresentadas. A preferência dos alunos da EPAC pela Matemática pode ser indício de uma cosmovisão diferenciada, embora isso possa ser decorrente da influência de alguma variável não controlada neste trabalho, como por exemplo, simpatia ou competência do professor.

Como não se tem ainda uma avaliação mais sistemática do vocabulário dessas crianças e a mensuração desse mesmo vocabulário, em face de algum parâmetro, pensou-se, a partir dos dados acima analisados, a metodologia proposta, no próximo item deste trabalho.

DETALHAMENTO METODOLÓGICO PARA A PRÓXIMA ETAPA

Tendo em vista a necessidade de estabelecer um parâmetro para avaliar o domínio de vocabulário da clientela-alvo, foi levantada a bibliografia utilizada pelos professores nos diferentes graus de ensino e nas diferentes séries e escolas.

A partir dessa bibliografia, foi retirada uma amostra de textos, ao acaso, para cada subárea do conhecimento, amostra esta a ser submetida ao tratamento computacional de hipertextos, após sua escanerização, correção, limpeza, ou "balayage", e preparo para processamento, tudo de acordo com as especificações técnicas adequadas.

Uma vez processados os dados e daí retirado o vocabulário preferencial para cada área, preparar-se-á a próxima etapa do projeto que implica a elaboração das definições dos termos, a partir dos contextos fornecidos pela bibliografia, com vistas à elaboração do parâmetro completo.

Em seguida, será retirada uma outra amostra aleatória do vocabulário preferencial, para cada área, a fim de servir à elaboração dos testes, a serem aplicados, junto à clientela alvo.

Tais testes, em princípio, deverão constar de respostas discursivas (abertas) ou testes (fechadas), em que os termos sorteados deverão ser definidos pelos sujeitos, sem auxílio da bibliografia, após terem trabalhado os conteúdos, em sala de aula com os professores.

É de se recomendar que os testes sejam aplicados, sem aviso prévio e sem indicação exata de seus conteúdos, após terem sido esses conteúdos previamente trabalhados pelo professor da sala que, também, não poderá ter acesso às questões do teste, antes de sua aplicação.

Na análise desse material, alguns critérios lingüísticos deverão ser levados em conta, em face da base teórica que orienta a confecção do parâmetro, a ser considerado na avaliação das respostas dos sujeitos.

Assim, da mesma forma que cada definição dos termos no parâmetro obedecerá a um padrão mínimo, dado pela presença de semas (genéricos e específicos), de acordo com Pottier (1987), as definições e os textos produzidos pelos alunos, para atingirem o máximo esperado, deverão conter esse mínimo, a partir do que atenderão a um expectativa que levará à hipótese nula, e acima ou abaixo desse parâmetro estabelecido, à hipótese alternativa.

Os semas definitórios, genéricos e específicos, deverão organizar-se, numa ordem predeterminada e hierárquica, na seqüencia ordenada da sua maior à sua menor importância na definição, em face da distintividade dos conceitos em relação a outros conceitos. Assim, por exemplo, um termo como *Regência Trina Provisória*, retirado de um dos textos do parâmetro, contém essencialmente semas básicos, dados pelos significados de base de cada lexema que constitui o termo compósito, e semas específicos, dados pela produção de significação, quer no processo de produtividade lexical, na sua constituição sintagmática, quer pela atualização desse conjunto vocabular em um dado universo discursivo, qual seja, o da política e da história, particularmente, no que diz respeito ao regime e à forma de governo. Indubitavelmente, o lexema *regência* implica uma relação básica hierárquica do tipo de regime, traduzido como dominação, poder, governo, direção, e que se aplica tanto na relação sintagmática de natureza descritivo-gramatical, em que se diz que uma dada palavra "exige" um dado tipo de complemento, logo, *rege-o*, na conformidade de sua natureza categórico-gramatical, numa perspectiva tradicional, por exemplo, como na relação política dada. Desse modo, infere-se que como esses semas

caracterizam o lexema em atualização nos diferentes universos discursivos, mantendo uma certa constância do significado básico, por assim dizer, de forma recursiva, devem ser considerados básico-genéricos; por outro lado, na relação sintagmática e no contexto discursivo mais amplo, como o vocábulo assume novas significações, tem-se que, aos semas primeiros, acrescentam-se outros, mais específicos que promovem um deslocamento do significado de base, no percurso semiótico que vai, considerando o exemplo da simples dominação, do tipo dominante/dominado, regente/regido, dirigente/dirigido, governante/governado à dominação política de um certo tipo (que no texto opõe-se a *una*), *trina*, ou seja, exercida por três sujeitos, ao mesmo tempo, logo, dominação colegiada, de um número exato de sujeitos, dentro de um certo espaço temporal que se prevê curto, pré-determinado, circunstancial, *provisória*, opondo-se este último traço ao de permanência, que vai levar à designação de um outro tipo de regência política, denominado de *Regência Trina Permanente*, de duração prevista mais longa, determinada, preestabelecida, em termos de período governamental, ou gestão. O contexto discursivo maior serve ao acréscimo de mais outros semas específicos que sobredeterminam todos os outros anteriores e dizem respeito às informações sobre o espaço geográfico e o tempo em que se registrou o fato descrito no termo/conceito, quais sejam: Brasil - Império - primeira metade do século XIX.

PERSPECTIVAS

Diagnosticadas as diferenças e avaliadas as dificuldades vocabulares, a equipe partirá, para uma proposta de atividades específicas, voltadas para as questões levantadas, do que será feito o acompanhamento sistemático, para verificação de seus resultados, a partir de uma situação-controle inicial no processo evolutivo dos sujeitos, dentro das atividades a serem propostas, por tema em cada área. Não se espera, decerto, com isso resolver todos os problemas de utilização da língua portuguesa nos universos pesquisados, pois seria muita pretensão. O que se pretende, efetivamente, é contribuir, através de um trabalho assentado no contato direto com a realidade, com a melhoria da formação lingüística básica dos sujeitos, ampliando suas possibilidades de aquisição e construção de novos saberes.

Universidade Federal de Mato Grosso

BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, P., *Economia das Trocas Simbólicas*, 2ª edição, São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOUCAMBERT, J., *A leitura em questão*, Porto Alegre-RS: Artes Médicas, 1994.

GALISSON, R., *Dictionnaire de Didactique des Langues*, Paris: Hachette, 1976.

_____ , "Analyse sémique, actualisation sémique et approche du sens en méthodologie", in: *Langue Française*, 8, Paris: Larousse, 1970.

GUILBERT, G., *Le Grand Larousse de la Langue Française*, Paris, 1971.

_____ , *La créativité lexicale*, Paris: Larousse, 1975.

LYONS, J., *Introdução à Lingüística Teórica*, São Paulo: Cia. Editora Nacional/EDUSP, .

MULLER, C., *Initiation aux Méthodes de la Statistique Linguistique*, Paris: Honoré Champion Editeur, 1992.

_____ , *Principes et Méthodes de Statistique Lexicale*, Paris: Honoré Champion Editeur, 1993.

PHAL, H., "Le Lexique", in: *Langue Française*, 2, Paris: Delta-Larousse, 1969.

PICOCHE, J., *Précis de Lexicologie Française*, L'Étude et Enseignement du Vocabulaire, Paris, Nathan, 1995.

PLATON, "Cratyle", *Ouvres Complètes*, Tome V, 2ème partie, Societé d'Edition Les Belles Lettres, 1961.

SAUSSURE, F., *Cours de Linguistique Générale*, Paris: Grand Bibliothéque Payot, 1995.

ANEXO 1

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE RONDONÓPOLIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

PESQUISA: VOCABULÁRIO FUNDAMENTAL NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

Ficha de identificação dos sujeitos.

1. a) Nome: _____ Sexo: M ( ) F ( )

b) Data e local de nascimento: __/__/__ Cidade:_____ Estado: _____

País: _____

c) Escola em que estuda: _____ Grau: _____

Série: _____

d) Onde você mora:

Rua: _____

Bairro: _____

Cidade: _____

e) Filiação:

Nome do pai: _____

Nome da mãe: _____

f) Grau de escolarização do pai:

Sabe ler e escrever? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pelo pai: _____ Instituição: _____

Profissão do pai: _____

g) Grau de escolarização da mãe:

Sabe ler e escrever? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pela mãe: _____ Instituição:_____

Profissão da mãe: _____

2. Você gosta de ler? ( ) sim ( ) não
3. O que você lê?

a) Revistas em quadrinhos ( ) Qual(is)?

_____

b) Livros ( ) Quais?

_____

_____

_____

c) Jornais ( ) Quais?

_____

d) Outros ( ) O quê?

_____

4. Seus pais lêem o quê?

a) Jornais ( ) Quais?

_____

b) Revistas ( ) Quais?

_____

c) Livros ( ) Quais?

_____

5. Seus pais assinam revistas? ( ) sim ( ) não Quais?

6. Seus pais assinam jornais? ( ) sim ( ) não Quais?

7. Há espaço especial para livros em sua casa? ( ) sim ( ) não

a) Biblioteca b) Estante c) Outro O quê? _____

8. Que livros existem em sua casa?

_____

_____

_____

9. Cite títulos de livros que você leu e dos quais mais gostou:

_____

_____

10. Seus familiares contam (contavam) histórias para você?

( ) sim ( ) não

11. Quem?

( ) Pai ( ) Mãe ( ) Avô ( ) Avó ( ) Tio ( ) Tia ( ) Irmão ( ) Irmã

12. Essas histórias são (eram):

( ) lidas ( ) contadas de cor ( ) inventadas

13. Que matéria(s) você mais gosta de estudar?

_____

_____

_____

14. Por quê?

_____

_____

15. O que você faz quando não está na escola?

_____

_____

Ficam aqui consignados os agradecimentos desta equipe de pesquisa pela sua atenção.

ANEXO 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE RONDONÓPOLIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

PESQUISA: VOCABULÁRIO FUNDAMENTAL NO PROCESSO ENSINO-APRENDIZAGEM

Ficha de identificação dos sujeitos.

1. a) Nome: _____ Sexo: M ( ) F ( )

b) Data e local de nascimento: __/__/__ Cidade:_____ Estado: ____

País: _____

c) Estabelecimento educacional em que você trabalha:

_____

Natureza do estabelecimento:

Rede pública: ( ) Federal ( ) Estadual ( ) Municipal

Rede particular ( ) Outros ( )

Grau de ensino:

( ) 1° ( ) 2° ( ) Universidade

Série: _____ Grau: _____ Turma: _____ Turno: _____

Disciplina(s): _____

_____

d) Onde você mora?

Rua: _____

Bairro: _____

Cidade: _____

Você residiu anteriormente em outro local? ( ) sim ( ) não

Em caso afirmativo, onde, quando e por quanto tempo?

_____

e) Filiação.

Nome do pai: _____

Nome da mãe: _____

f) Grau de escolarização:

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

g) Em que estabelecimento/instituição você fez:

de início: _____

g1) 1° Grau: _____ Ano

de conclusão: _____

de início: _____

g2) 2° Grau: _____ Ano

de conclusão: _____

de início: _____

g3) Superior: _____ Ano

de conclusão: _____

h) Grau de escolarização dos pais:

Pai:

Sabe ler e escrever? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pelo pai: _____ Instituição: _____

Profissão do pai: _____

Mãe:

Sabe ler e escrever? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

( ) completo	( ) completo	( ) completo
Primário	Secundário	Superior
( ) incompleto	( ) incompleto	( ) incompleto

Curso realizado pela mãe: _____ Instituição:_____

Profissão da mãe: _____

2. Você gosta de lê? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco

3. O que você lê?

a) Revistas ( ) Qual(is)

_____

b) Livros ( ) De que tipo?

b.1) romance clássico ( ) b.2 livro didático ( ) b.3) contos ( )

b.4) romance policial ( ) b.5 ficção científica ( ) b.6) outros ( )

Quais?

_____

_____

c) Jornais ( ) Quais?

_____

_____

d) Outros ( ) O quê?

_____

4. Seus pais cultivam (cultivavam) hábitos de leitura? sim ( ) não ( )

O que lêem (liam)?

4.1 Jornais ( ) Qual(is): _____

4.2 Revistas ( ) Qual(is _____

4.3 Livros ( ) De que tipo? _____

5. Há assinatura de revista(s) em sua casa? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, qual(is): _____

6. Há assinatura de jornal(is) em sua casa? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, qual(is)? _____

_____

7. Há espaço especial para livros em sua casa? sim ( ) não ( )

a) Biblioteca b) Estante c) Outro O quê? _____

8. Há livros em sua casa? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, de quais tipos? _____

_____

9. Cite títulos de livros que você leu e dos quais mais gostou:

_____

_____

10. Na sua infância, seus familiares contavam histórias para você?

sim ( ) não ( )

11. Quem?

( ) Pai ( ) Mãe ( ) Avô ( ) Avó ( ) Tio ( ) Tia ( ) Irmão ( ) Irmã

12. Essas histórias são (eram):

( ) lidas ( ) contadas de cor ( ) inventadas

13. Dentro de sua área de atuação, qual(is) matéria(s) e tema(s) você mais gosta de abordar?

_____

_____

14. Por quê?

_____

_____

15. Além de atuar no magistério, você tem interesse especial por outra atividade e a esta dedica-se também? sim ( ) não ( )

Em caso afirmativo, qual(is)?

_____

_____

Ficam aqui consignados os agradecimentos desta equipe de pesquisa pela sua atenção e pela sua colaboração.

PARA UM ESTATUTO DO PORTUGUÊS - LÍNGUA ESTRANGEIRA - ESTRATÉGIAS E DIFUSÃO DO SEU ENSINO: O CASO DA FRANÇA.

SOLANGE PARVAUX

A língua portuguesa é uma língua de grande difusão mundial pelo número de falantes[1] e a terceira língua da Europa mais falada no mundo, depois do inglês e do espanhol. No entanto, ainda não é reconhecida nos países não lusófonos como uma língua estrangeira de comunicação internacional, contrariamente ao que acontece com o alemão, espanhol, inglês e italiano. Talvez seja por isso que se encontra classificada nos programas Língua e Socrates da Comunidade Europeia na categoria cómoda, mas de alguma forma marginalizante, de "língua modime". De facto, o português só ganhará um verdadeiro estatuto de língua estrangeira de comunicação internacional, quando o seu ensino for integrado nos vários sistemas educativos de outros países com o mesmo estatuto que o das outras línguas estrangeiras ensinadas, geralmente, as quatro línguas acima referidas, e isso a vários níveis (universitário, secundário, e por vezes até primário). Deverá, além disso, ser proposto não só a alunos luso-descendentes, mas também aos alunos do próprio país.

É evidente que o estudo da língua portuguesa será tanto mais procurado pelo mundo fora, quanto mais divulgadas e conhecidas forem as culturas (e as economias) dos países que pertencem à CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), oficialmente criada a 17 de Julho de 1996, em Lisboa.

O ensino da língua portuguesa em França é suficientemente complexo e original para merecer uma apresentação neste V congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas, cujo objectivo é, entre outros, o desenvolvimento do ensino da língua portuguesa e dos estudos sobre os países que têm em comum esta língua.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA EM FRANÇA

Coexistem, em França, dois tipos de organização do ensino da língua portuguesa: o ensino organizado pelas autoridades portuguesas, para filhos de trabalhadores portugueses em França, e o ensino organizado pelas autoridades francesas, no quadro do Ministério da Educação francês, para alunos franceses e estrangeiros, lusófonos e não lusófonos.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA ORGANIZADO POR PORTUGAL

Começou em 1975, no primeiro grau, no âmbito de acordos com o Ministério da Educação francês. Dirige-se exclusivamente a alunos portugueses ou de origem portuguesa

[1] 192.205.000 pessoas in: *ATLASECO*, 1996.

(actualmente cerca de 200.000; perto de 300.000 por volta de 1985). Neste quadro organizam-se exames *ad-hoc* do secundário português. O ensino é dispensado por professores portugueses efectivos, recrutados em Portugal e pagos por Portugal (uns 100 professores agora, mas que chegaram a passar dos 400 nos anos mais favoráveis). Os programas são elaborados em Portugal pelo Ministério da Educação. Este ensino recebe o apoio do Instituto Camões que foi criado em 1993, aquando da reestructuração do antigo Instituto de Cultura Portuguesa.

Por outro lado, deve-se mencionar também a existência de cursos de português, organizados por numerosas associações portuguesas, com ou sem apoio oficial de Portugal.

É também de salientar o papel de relevo que desempenhou a Fundação Gulbenkian, não só no domínio da cultura (exposições, concertos, colóquios, publicações, investigação, traduções ...), mas também no da difusão da língua. Esta Fundação privada organizou em Paris, a partir de 1978, com a colaboração da Universidade de Paris VIII, cursos de português destinados a estudantes portugueses e franceses, sobretudo a adultos franceses. Estes cursos, que tiveram muito êxito, eram ministrados por leitores, ligados à Fundação ou exercendo nas universidades parisienses. A partir de 1994-1995, foram assumidos pelo novo Instituto Camões, ainda no local da Fundação Gulbenkian de Paris[2], e continuam agora nas instalações do Instituto.[3]

Este Centro Cultural deu ainda apoio substancial aos professores franceses de português, especialmente por intermédio da sua Associação, a ADEPBA (Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia lusófonas), nas suas acções de difusão da língua e da cultura portuguesas.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA ORGANIZADO PELA FRANÇA

Este ensino destina-se a todos os alunos, franceses e estrangeiros, lusófonos e não lusófonos. Existe actualmente em três níveis, o que é excepcional num país não lusófono: na Universidade (desde 1920), no Secundário (desde 1973) e no Primário (desde 1989).

O ensino da língua portuguesa começou na Universidade, como em quase todos os países da Europa e do Mundo não lusófonos, a maior parte das vezes nas secções de espanhol. Tratava-se de oferecer aos lusitanistas a possibilidade de estudar uma língua estrangeira de grande difusão mundial, mal conhecida em França, apesar de ser falada, em quatro continentes (Africa, América, Ásia e Europa), por mais de 190 milhões de locutores. Foi introduzido, em 1920, nas Universidades de Paris (Sorbona) e de Rennes. Outros núcleos foram abertos, em 1930, em Bordéus, Montpellier e Toulouse; multiplicaram-se a partir de 1950, em Paris (mais 3 Universidades), Aix, Amiens, Clermont-Ferrand, Grenoble, Lille, Limoges, Lyon, Nancy, Nantes, Poitiers, Rouen, Saint Etienne, Strasbourg ...

Actualmente o ensino da língua portuguesa existe em mais de trinta universidades, como mero complemento duma outra licenciatura (um ou dois anos de estudos), ou com

[2] 51 avenue d'Iéna, 75016 Paris.
[3] 26 Rue Raffet, 75016 Paris.

um currículo de licenciatura de português incompleto (bacharelato) ou ainda com um currículo de estudos completo (bacharelato, licenciatura, mestrado, tese, preparação aos concursos de recrutamento de professores do secundário a partir de 1974), em 7 universidades. Além duma licenciatura clássica (literária) existem ainda, actualmente, currículos de estudo de "língua aplicada", mais virados para o sector terciário.

A introdução, em 1973, do português no Secundário e a criação dos concursos de recrutamento de professores (o Certificado de Aptidão ao Ensino Secundário ou *CAPES*, em 1970, e a *Agrégation*, em 1974) reforçou o ensino da língua portuguesa, aumentando a procura desta língua nas Universidades e, por conseguinte, o número de estudantes.

Os programas universitários de português contemplam sempre os vários aspectos das culturas dos países de língua portuguesa (Portugal, Brasil, África).

Actualmente o português é ensinado por mais de 120 docentes: professores (14), "maîtres de conférence", assistentes *PRAG*[4] e *ATER*[5] e leitores brasileiros e portugueses e é estudado por uns 8.000 estudantes universitários, entre os quais uns 2.000 "especialistas".

A introdução do ensino de português no Secundário, em 1973, como já foi referido, realizou-se dentro da política de diversificação das línguas, em todos os níveis em que os alunos decidem da escolha de uma língua (primeira, segunda ou terceira língua, ou seja, para alunos de 11, 13 ou 15 anos).

É de salientar que o português goza, neste âmbito, de um estatuto idêntico ao das outras línguas já propostas aos alunos franceses (alemão, árabe, espanhol, inglês, italiano, russo).

Várias medidas acompanharam esta introdução do ensino do português:

- criação de um corpo de inspecção encarregado de organizar e animar este ensino (Inspecção Geral em 1973 e Inspecção Pedagógica Regional com 3 inspectores respectivamente nomeados em 1976, 1978 e 1990);
- abertura de concursos para recrutamento de professores efectivos de português: a Agrégation em 1974, para completar o *CAPES*, já criado em 1970;
- elaboração, em 1976, de programas para ensino do português-língua estrangeira, tendo em conta os diferentes aspectos das culturas de língua portuguesa (África, Brasil, Portugal), para todos os níveis e tendo sido previstas adaptações de programas para alunos de origem portuguesa;
- organização de estágios para a formação contínua dos professores, em França durante o ano lectivo e, a partir de 1981, nos países de língua portuguesa (Portugal, Brasil e Cabo Verde em 1996) durante o Verão;
- estabelecimento, desde 1973, de intercâmbio de assistentes, franceses e portugueses;
- introdução progressiva do português nas provas de línguas dos vários exames do segundo grau, no *baccalauréat* e em alguns exames *post-baccalauréat: BTS*

---

[4] *PRAG*: professor efectivo do secundário titular da *Agrégation* e que está destacado no ensino superior onde ensina e prepara uma tese.

[5] *ATER*: docente, às vezes não efectivo, que ensina na universidade e prepara uma tese.

(Brevet de Technicien Supérieur), ou concursos de entrada nas Escolas Superiores de administração ou de engenharia;

- criação de um ensino de português por correspondência em todos os níveis do secundário, no Centro Nacional de Ensino a Distância (C.N.E.D).

Os programas de português do secundário, como os programas universitários, têm em conta as várias culturas de língua portuguesa e dão a conhecer as características dos diferentes países de expressão portuguesa.Trata-se, sobretudo nos primeiros anos de estudo, de uma mera sensibilização. A norma ensinada, quando o aluno não é lusófono, é a norma falada pelo professor, portuguesa ou brasileira. Em todo o caso, o aluno deverá adquirir progressivamente um conhecimento passivo das principais características da norma da língua que não pratica.

O ensino da língua portuguesa no secundário conta hoje com uns 350 professores de português efectivos, 16 assistentes (14 Portugueses e 2 Brasileiros) e 17.000 alunos.

Não sendo ainda a língua portuguesa suficientemente conhecida como língua de grande difusão mundial e sendo ela demasiadas vezes considerada, pelo menos em França, apenas como uma língua de imigração, o seu ensino, sobretudo a franceses, conhece um desenvolvimento lento, embora contínuo. Atravessa contudo uma crise desde 1986, pois o aumento dos alunos franceses não compensa, por enquanto, a diminuição dos alunos portugueses.

Desde 1973, vários professores de português, das Universidades e do Secundário, criaram uma associação para apoiar os seus esforços de difusão e de defesa da língua portuguesa: a ADEPBA[6]. Esta Associação publica material de informação para apoiar os professores na sua tarefa de difusão da língua e cultura portuguesas (cartazes, folhetos, publicações de Actas de Colóquios, listas dos estabelecimentos onde se ensina o português, um jornal semestral, o *Petit Journal*...); colabora com o Ministério da Educação Nacional na preparação dos estágios de Verão para os professores em Portugal, no Brasil ou, pela primeira vez este ano, em Cabo Verde; organiza colóquios e actividades culturais principalmente no quadro de Expolínguas, desde a sua criação en 1983 (mesas-redondas sobre as literaturas de língua portuguesa, sobre cinema, pedagogia, concertos ...).

A língua portuguesa foi introduzida, em 1989, no Primário, para alunos franceses, lusófonos e não lusófonos, quando foi criado o ensino precoce das línguas estrangeiras nos dois últimos anos do primeiro grau. A não integração do português entre as línguas propostas no ensino precoce das línguas teria comprometido a breve prazo o futuro do ensino do português no Secundário, e, portanto, mais tarde, na Universidade.

Para tornar possível tal ensino, um intercâmbio de dez professores primários foi estabelecido, em 1989, entre a França e Portugal.

Em 1995-1996, manteve-se a língua portuguesa, quando se tomou a decisão de antecipar dois anos o ensino precoce das línguas. Publicaram-se então programas para seis línguas (alemão, árabe, espanhol, inglês, italiano e português) e foram produzidas video-

---

[6] (Associação para o Desenvolvimento dos Estudos Portugueses, Brasileiros, da África e da Ásia Lusófonas, 6 Rue Sarrette, 75014 Paris, Tél.01.43.22.55.28)

cassettes para ajudar os professores primários. Infelizmente, porém, nesse ano, só para quatro línguas (alemão, espanhol, inglês e italiano) tal se verificou, estando uma video-cassette actualmente em preparação para o português (saída em Setembro 1997).

Em 1995-1996, 3609 alunos (entre os quais uns 200 Portugueses) descobriram a língua portuguesa nas suas escolas primárias.

A introdução do ensino duma língua estrangeira num sistema educativo é sempre resultado duma vontade política e de acordos entre dois países; o êxito da sua implantação e o seu desenvolvimento são condicionados pela procura dos alunos e das famílias. Há, portanto, uma necessidade dum real conhecimento por parte do grande público, do interesse cultural ou económico desta língua e dos países que a falam, o que subentende a necessidade de uma boa estratégia de informação, a vários níveis.

Só uma melhor divulgação da cultura dos países de língua portuguesa, feita pelas Embaixadas, Institutos, Fundações e Associações, nacionais ou não, poderá favorecer progressivamente o reconhecimento do português como língua estrangeira de comunicação e contribuir para um desenvolvimento significativo do seu ensino a alunos lusófonos radicados no estrangeiro e a não lusófonos.

O Instituto Camões, assim como a Embaixada do Brasil, apoiam o ensino do português, mas só no nível universitário (nomeação de leitores, doação de livros ...).
Por outro lado, a Fundação Gulbenkian e o Instituto Camões, pela parte portuguesa, e a Embaixada do Brasil, pela brasileira, organizam ou apoiam numerosas manifestações culturais sobre Portugal ou o Brasil e, às vezes, também sobre aspectos das culturas de outros países de expressão portuguesa.

Têm-se multiplicado ainda os intercâmbios económicos e culturais entre a França e os vários países de expressão portuguesa. Desde 1985, tem aumentando o número de manifestações organizadas por Associações francesas, ajudadas ou não pelos países contemplados, sobre a cultura dos países de língua portuguesa; tem-se publicado igualmente um número crescente de traduções de obras literárias de escritores africanos, brasileiros, portugueses (mais de 330) com uma mediatização interessante, já que dão lugar, quase sempre, a resenhas nos jornais destinados ao grande público (*Le Monde*, *Libération*, *la Croix*, etc. ...).

Um bom desenvolvimento do ensino da língua portuguesa, em sistemas educativos estrangeiros, a nível secundário, e não só a nível universitário, contribuirá para lhe dar o estatuto de língua estrangeira de comunicação que lhe é geralmente negado na maioria dos países não lusófonos.

A França, que iniciou este difícil caminho, já foi seguida, a nível secundário, pelo Senegal. Do mesmo modo, alguns outros países europeus estudam também a possibilidade de introdução do ensino da língua portuguesa nos seus liceus (Holanda, Inglaterra, Luxemburgo, Espanha). Esperemos que, depois destes, outros virão.

A criação da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (C.P.L.P), já referida, deveria ajudar a língua portuguesa a ser mais conhecida nos países não lusófonos e a conquistar o seu reconhecimento como "língua estrangeira" de grande difusão mundial,

Ministério da Educação francês.

O ENSINO DA LÍNGUA PORTUGUESA EM FRANÇA

1995-1996

NÍVEL DE ENSINO	COMEÇO	ESTABELE-CIMENTOS	ESTUDANTES OU ALUNOS	DOCENTES
UNIVERSIDADE	1919-20	umas 30 universidades, entre as quais, 7 têm um *curriculum* completo	6.000 não especialistas; 2.000 especialistas	uns 120*
IUFM**	1991	2 (Paris e Bordéus)		
SECUNDÁRIO	1973	305 Escolas Secundárias e Liceus	11.000 alunos	305*** 16 assistentes****
SECUNDÁRIO POR CORRESPONDÊNCIA	1976	5 centros	6.500 alunos	15*****
PRIMÁRIO	1989	35 escolas	3.609 alunos	12

* docentes com posto fixo (26 *Professeurs*, 48 *Maîtres de conférences* ou *assistants*, 10 *professeurs agrégés* ou *certifiés*, 36 leitores portugueses e brasileiros), sem contar os docentes auxiliaires (*chargés de cours*).

** *Institut de Formation des Maîtres* (Instituto de Formação dos docentes)

*** professores efectivos (*Agrégés*, *Certifiés* ou *Adjoints d'enseignement*).

**** 14 portugueses e 2 brasileiros.

***** não são contados os numerosos Professores-correctores

PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO PARA A HISTÓRIA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

MARLOS DE BARROS PESSOA

1. INTRODUÇÃO

As línguas apresentam sempre uma vinculação direta com a realidade cultural onde se encontram. Elas refletem de forma marcante elementos da cultura em que se gestam. Esse fenômeno é mais evidente em relação às línguas transplantadas, quando então é possível se fazer uma comparação mais palpável com a sua forma originária, que se desenvolveu em ambiente sócio-histórico diferente do dessas línguas transplantadas (Stepanov/Svecer, 1981). Essa relação se torna mais evidente quando se procede a uma análise histórica de seu desenvolvimento no novo contexto social em que é usada, podendo-se apontar os diferentes estágios históricos e seus efeitos sobre a configuração da língua em questão. (Domingue, 1981). Uma das línguas transplantadas que mais se prestam para essa vinculação é o português brasileiro. Transplantada no século XVI para o Brasil, a língua portuguesa, em face da especificidade do contexto brasileiro, assumiu pouco a pouco uma configuração própria, que, embora não a tenha feito se constituir noutro sistema lingüístico totalmente diferente do originário de onde procedeu, adquiriu especificidades de diversas naturezas, algumas das quais podem se estudar satisfatoriamente. Embora muitos afirmem que tais diferenciações se devem imputar ao desenvolvimento natural de qualquer sistema lingüístico ou que se devem à recuperação de usos antigos que no Brasil se mantiveram - em face dos antigos dialetos trazidos pelos primeiros colonizadores - o que não se pode negar é que os sistemas lingüísticos refletem, de uma forma ou de outra, as vicissitudes de seu enraizamento em uma dada cultura ou realidade sócio-cultural, que se concretiza no nível lingüístico, quer por determinadas caracterizações históricas específicas, quer pelo contato entre grupos de origem étnica diferente.

2. HISTÓRIA EXTERNA E PERIODIZAÇÃO HISTÓRICA DO PORTUGUÊS BRASILEIRO

Por história externa de uma língua ou variedade dela, entendo os acontecimentos sociais, históricos ou políticos que de alguma forma exerceram influência sobre sua natureza, quer seja do ponto de vista do complexo de suas variedades, quer seja do ponto de vista estritamente gramatical. Mais comummente alude-se ao contato linguístico como o mais característico fenômeno externo responsável pela alteração da fisionomia gramatical de uma língua, dialeto ou variedade linguística. Naturalmente esse contato, visto de uma

forma mais ampla, revela a coexistência de outros fatores histórico-sociais que possibilitam a aproximação entre povos e os consequentes efeitos linguísticos dessa aproximação via migração (Greenberg, 1959). No caso de uma língua transplantada, por exemplo, há evidências do contato entre colonizadores, populações forçosamente imigradas e grupos étnicos locais. Os fenômenos de migração são, portanto, os mais comuns e se dão em razão de uma série de fatores, tais como catástrofes naturais, colonização, problemas econômicos, expulsão e perseguição étnica e ocupação política. Dentro de uma nação especificamente, há outros fenômenos que podem promover a aproximação, o contato, a migração, propiciando alteração na constituição ou no uso de uma dada língua, mas não necessariamente, como o caso da urbanização e modernização. A urbanização, por exemplo, envolve de alguma forma a migração, mas tem outras características como a necessidade de reformulação de hábitos sociais ou alterações de caracterizações culturais, que envolvem educação, comunicação e acesso a outras formas de promoção social. No caso da modernização de sociedades tradicionais, as modificações linguísticas podem alterar desde o alfabeto, o vocabulário e até a relação e o prestígio entre dialetos (Neustupný, 1974; Chen, 1993). Fenômenos de natureza política podem também desempenhar significativo papel nesse processo, possibilitando a aproximação ou a separação de populações via unificação ou divisão territorial. Outras decisões de natureza política podem alterar de forma significativa a realidade linguística de uma comunidade, tal como a imposição de uma língua como nacional em detrimento de outra ou outras. Esse novo contexto social, cultural ou político gera novas situações de utilização das línguas, favorecendo o surgimento de outros fenômenos ao lado da decadência e morte linguística.

A história da língua portuguesa no Brasil, ao longo de seu desenvolvimento, experimentou momentos que propiciaram caracterizações semelhantes às feitas acima, servindo como bom exemplo para fenômenos ilustrativos de teorias sociolinguísticas ou daquelas que explicam o desenvolvimento histórico das línguas. Os acontecimentos históricos, sociais ou políticos que compõem os fenômenos extralinguísticos analisados podem, por sua vez, ser desdobrados em outros fenômenos que a eles se subordinam, apresentando uma riqueza de caracterizações explicativas das alterarações linguísticas comentadas. Assim, procurarei levantar importantes momentos históricos da vida brasileira, outros fatos deles decorrentes e suas implicações para o desenvolvimento da língua portuguesa usada no Brasil. Considerarei os seguintes:

a) divisão do país em capitanias hereditárias;
b) descoberta do ouro nas Minas Gerais e modernização do Estado português com as reformas pombalinas;
c) transferência da familia real e urbanização da sociedade brasileira;
d) fim do tráfico de escravos;
e) fim do predomínio das oligarquias e surto industrial

Considerando, pois, esses acontecimentos que marcaram a história brasileira, desdobrarei alguns aspectos internos em cada um, da seguinte forma:

a) divisão do país em capitanias hereditárias

Tal a forma como estabelecida, a divisão do país em capitanias teve o sentido da verdadeira ocupação com a transferência de colonos, a escravização do índio e a imigração forçada de escavos africanos numa segunda etapa. Esssa divisão promoveu em consequência o isolamento, a formação de um sentimento regionalista e a tendência ao separatismo;

b) descoberta do ouro e modernização do Estado português com as reformas pombalinas

Com a necessidade de salvar Portugal do caos econômico, a política adotada pelo rei foi agressiva. Do ponto de vista econômico e do ponto de vista cultural, implicou a formação de quadros para o novo Estado através da educação. Em consequência desse processo de modernização e de concentração da riqueza econômica na região das minas, vai se verificar um processo de imigração de indivíduos de todas as regiões do Brasil e de Portugal, a transferência e importação de escravos para aquela região e a primeira forma de entrelaçamento entre regiões;

c) transferência da família real e urbanização da vida social

Com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, há necessidade de reformar a vida cultural e social, com a adoção de novas medidas, tais como a criação de uma imprensa, da biblioteca nacional e de escolas, favorecendo a independência e a fundação do Império brasileiro. O processo de desenvolvimento das cidades costeiras vai promover também a migração campo-cidade, implicando num processo de estratitifcação social e miscigenação étnica. Do ponto de vista cultural, vai se dar um processo de ampliação do acesso à palavra escrita e criação de novos "loci" de contato social. A independência que advém nesse contexto leva paulatinamente à formação da nacionalidade, que vai se concretizar no Segundo Reinado. Ao longo da primeira metade do século e continuando pelo início da segunda metade, há um processo de substituição das elites, através das gerações de novos bacharéis formados em Direito, que fornecem os quadros para essa elite;

d) fim do tráfico de escravos

O fim do tráfico de escravos faz cessar a entrada de novos contingentes étnicos, o que favorece o processo de acomodação desses estratos populacionais e seus descendentes, possibilitando uma certa homogeneização populacional em relação aos anos anteriores. Com o fim do tráfico e a libertação paulatina de escravos, vai se promovendo também a estratificação social, na medida em que os ex-escravos vão se constituindo uma parcela de mão-de-obra urbana disponível, contribuindo para a complexificação urbana que assume a língua portuguesa na sequência do processo de urbanização;

e) fim do predomínio das oligarquias e surto de industrialização

Com o início do século XX, vem a industrialização, promovendo uma terceira onda de urbanização e o fim da República Velha com a Revolução de 1930, possibilitando a articulação de movimentos de natureza cultural ao longo do país. Uma resultante desse processo é a questão da língua literária.

2.1. Estágios do desenvolvimento linguístico

Agora a pergunta que se coloca é, em face dos fatos históricos arrolados como importantes momentos da vida brasileira, que implicações linguísticas podem ter exercido esses momentos históricos e seus desdobramentos na caracterização do uso do português no Brasil? Na resposta a esta pergunta, evidentemente, está a especificidade que assumiu essa variedade linguística, porque, mesmo que se contra-argumente que o português brasileiro é muito próximo do português europeu, todas as línguas se alteram de alguma forma ao longo de sua história; porque faz parte da natureza das línguas a alteração, não necessariamente na direção de uma nova língua, nem em rupturas tão fortes que levem à ausência de intercomunicação entre grupos da mesma comunidade linguística distanciados social ou geograficamente. Fazendo uma relação entre esses fenômenos históricos, políticos e culturais com suas implicações linguísticas, é possível fazer corresponder para cada um dos períodos acima, respectivamente, os estágios linguísticos abaixo, referentes ao uso do português na vastidão do território brasileiro:

a) um estágio de mutilinguismo, com variedades de línguas e formação de variedades linguísticas regionais (1534-1750);
b) um período de fermentação de koineização de diferentes variedades, que seria uma espécie de pré-koneização da língua comum (1750-1808);
c) um estágio de formação da língua comum, com formação paralela de normas urbanas locais (1808-1850);
d) um período de estabilizaçao da língua comum e das normas urbanas locais (1850-1922);
e) um estágio de formação da língua literária (1922)

2.2. Periodização histórica do desenvolvimento do português brasileiro

Associando-se, portanto, os fenômenos históricos com os diferentes estágios de desenvolvimento linguístico da variedade brasileira, resulta naturalmente o problema da periodização histórica dessa variedade. Aqui novamente dois aspectos devem ser considerados, o interno e o externo. De uma forma geral se estabelecem etapas do desenvolvimento a partir das caracterizações linguísticas que se alteram ao longo da história em diferentes níveis da gramática. É muito comum que esse tipo de periodização tome como referência textos literários e certos autores representam marcos, assim como as escolas literárias a que pertencem ou que ajudam a fundar. Há, por outro lado, uma periodização inspirada por fatores de natureza externa, que se estabelece em face da importância de diferentes momentos dessa história externa para a configuração da língua em questão. Nesse sentido, os fenômenos históricos, sociais, políticos podem influenciar a homogeneização ou a diferenciação dialetal ou variacional, quer a nível oral, quer a nível escrito. Do ponto de vista oral, podem esses elementos se refletir nas técnicas do diálogo e, consequentemente, nas formas de manifestação da língua oral ou, do ponto de vista do escrito, sobre a diversidade dos textos à disposição na sociedade. Está claro que, ao lado

da homogeneização, fenômenos intermediários ocorrem, tais como mistura, koineização, criação e redução diglóssica, assim como a elaboração da língua literária. Como corolário dessa identificação entre os dados históricos externos e a configuração sociolinguística da língua, é possível agora levantar as caracterizações das novas variedades e normas e as dos textos, em geral, caraterizando-se dessa forma a história interna como ponto de chegada ideal para a compreensão da alteração e funcionamento de uma língua e/ou de suas variedades.

2.2.1. Proposta de fases para a história do português brasileiro

Pelo que ficou exposto, depreende-se a subjacente existência de fases para a história do português brasileiro, tal como seguimos o roteiro da história econômica e sócio-cultural do Brasil. Quando se expõe sobre a história como sequenciamento linear de fatos e, nessa sequência, se procuram estabelecer momentos distintos, fica evidente que tais momentos representem fases, que podem ser explicitadas e mais ou menos delimitadas, porque elas não se diferenciam das outras de forma estanque. Por outro lado, poucos são os estudos sobre a história do português brasileiro que propõem fases para essa história, limitando-se quase sempre a repetir o que outros autores já fizeram. Dessa forma, sobressai-se como trabalho mais importante - se poderia dizer pioneiro - para esse problema o de Silva Neto (1963). Praticamente todos os trabalhos posteriores o tomam por base ou o repetem literalmente. Inicialmente analisarei as fases por ele propostas para constatar em que medida elas são úteis ou como podem contribuir para uma outra mais coerente. Considerando, pois , o caráter didático das fases, proponho as seguintes, que vou explicitar nesta seção do trabalho.

2.2.1.1. As fases segundo Silva Neto (1963)

1ª. fase: desde o início da colonização (1532) até a expulsão dos holandeses (1654);

2ª. fase: de 1654, quando se define o caráter português do Brasil, propiciando-se a imigração do reino, até 1808;

3ª. fase: a partir de 1808, com a chegada da família real ao Brasil e a transformação do Rio de Janeiro em capital do mundo português.

Começando pelas críticas que tal proposta ensejaria, o primeiro problema que vejo nela é a ausência de uma exata justificativa para sua concretização. Toda proposta deve ter subjacente uma motivação que tenha levado seu autor a adotá-la. Se se propõem fases no âmbito da história, é fundamental se perceber quais são as motivações históricas que o autor seguiu para concretizá-las. Se os fatos históricos mais importantes que assinalam períodos específicos no desenvolvimento da sociedade em estudo; se, numa sociedade como a brasileira, o autor acompanhou o processo de ocupação e expansão territorial; se o autor considerou a migração; ou se ele estabeleceu um reunião de várias possibilidades, fundindo-as ou distinguindo-as em determinados momentos. Sem essas informações prévias, torna-se difícil compreendê-la, ao mesmo tempo em que ela corre o risco de

tornar-se improdutiva como ponto de partida para outras análises. Como não é clara, portanto, a motivação que levou o autor a adotar tal proposta, depreendemos que Silva Neto tomou por base o progressivo sobrepujar-se do português sobre a língua geral e sobre o processo de crioulização - por ele aceito - através da expansão territorial e o aumento da imigração portuguesa. Em resumo, as diferentes fases da periodização apresentada tomam por base a progressiva "lusitanização do Brasil", já que nos primeiros séculos dominavam as línguas gerais e, num período concomitante com esse, houve a ocupação holandesa, que durou vinte e quatro anos, e só depois os portugueses se tornaram de fato senhores do país, impondo consequentemente a sua língua a todos os rincões brasileiros.

Além disso, percebem-se alguns problemas que exigem solução. O período de vinte e quatro anos de ocupação holandesa é muito pouco significativo para ser tomado como marco, quando se tem em mente os efeitos linguísticos advindos em consequência dessa ocupação ou pelo significado geral do fato para a ruptura do desenvolvimento linguístico normal que ali se dava, na perspectiva das línguas indígenas, africanas e do próprio português. Esse período correspondeu apenas a um momento em que o Recife, capital do mundo holandês nas terras americanas, ouviu muitas línguas diferentes em face dos europeus imigrados, estimulados ou comprometidos com o dominio holandês. Apesar de a maioria da população se concentrar no Nordeste brasileiro nessa época, o efeito holandês praticamente não afetou as outras regiões, tal como o Rio de Janeiro e São Paulo. De modo que o hiato estabelecido pelos invasores quanto ao domínio português não caracterizou nada especificmente quanto ao uso da língua portuguesa, até porque não se tem nenhuma notícia sobre o efeito da língua dos invasores sobre a fala local. Afora isso, entendo que o século XVIII no Brasil tem caráter diferente daquele do século XVII - o que explicitarei na proposta que apresento - por isso, não se podem incluir no mesmo período etapas diferentes, quando se delimita o espaço de tempo entre 1654 e 1808. Só talvez a imigração poderia justificar essa divisão, mas mesmo assim ela sempre aconteceu para o Brasil, isso é um fato que antecede e ultrapassa o período, pois antes dos holandeses (posteriormente ela vai se avolumar, embora não se saibam os números precisos) ela já acontecia e, depois da independência, continuou acontecendo. Não é, portanto, muito convincente a razão de tal divisão. E mais ainda, estabelecer um período de 1808 até nossos dias é esquecer um marco fundamental do desenvolvimento linguístico do português brasileiro que foi a semana de Arte Moderna de 1922. Porque, mesmo que se considere na proposta o progressivo sobrepujar-se da língua portuguesa em relação à língua geral e ao processo de crioulização, por exemplo, não se pode deixar de considerar aquele evento pelo que possibilita de reflexão sobre a renovação da língua escrita, em certa medida, via elementos da oralidade - cuja polêmica até há algums decênios ainda foi motivo de discussão no Brasil - e as propostas e experiências que apresentou à sociedade, com todos os seus desdobramentos para o ensino da língua portuguesa nas escolas. Que essa questão foi controversa, não se pode negar, mas que a partir de 1922 a língua escrita de um modo geral no Brasil tem feito concessões ao que propuseram os modernistas, deixando-se penetrar por certas inovações da língua oral, isso é um fato inconteste, sobretudo por causa do estilo jornalístico, que por sua vinculação com a literatura, abriu espaço para renovação dos gêneros literários brasileiros.

2.2.1.2. Outra proposta : da formação das variedades lingüísticas regionais à elaboração da língua literária

2.2.1.3. Explicitação do critério da proposta : as condições comunicativas e a formação da língua comum: do isolamento geográfico à integração nacional.

Antes de explicitar o critério tomado por base para elaboração da proposta, vou operacionalizar o conceito de língua comum, já que se trata de um conceito-chave dentro da periodização.

2.2.2. O conceito de *língua comum*

Para trabalhar com a denominação *língua comum*, vou conceituá-la segundo Sommerfeldt (1938). Este autor a define como (1)

> Uma língua sensivelmente una que funciona como instrumento linguístico a numerosos grupos sociais, grupos que formam uma sociedade ou várias sociedades ... língua que toma diferentes nuances segundo as classes ou grupos sociais que os empregam, mas cujos traços fundamentais são os mesmos ... (42).

Além disso, Sommerfeldt associa (2) língua comum com criação de Estado e administração centralizada ou, ainda, (3) com fusão completa de um falar e de uma língua literária e com urbanização. Para o primeiro caso, tomando o exemplo da Noruega, o autor mostra que a urbanização favoreceu o desenvolvimento de uma certa nivelação de falares na direção do urbano, associando o fenômeno à imigração (45-7); quanto ao segundo aspecto, "ela surge onde se constitui um Estado com uma administração centralizada e associa a origem das primeiras línguas comuns aos primeiros Estados do antigo Oriente" (43); quanto ao terceiro, cita o caso da Noruega (43-4).

Coseriu (1988) identifica, por outro lado, a língua-padrão de uma língua comum, que representa a sua norma sócio-cultural, que denomina *exemplar*. Por outro lado, do ponto de vista da relação entre dialetos e língua comum, Coseriu (1988: 51) fala da pré-existência deles à constituição da língua comum, se dando mesmo a coincidência de um dialeto ser a base da língua comum. Isso significa que, quando se investiga a constituição de variedades de uma língua, é plausível se investigar primeiro a formação de dialetos ou variedades regionais, porque estes são mais antigos que a língua comum. Por fim, pode-se falar da constituição da língua literária, que acontece somente com a constituição da língua comum - do contrário, se falaria de uma literatura regional.

2.2.3. O conceito de *koiné*

Gambhir (1981:179-180), reunindo conceitos de *koiné* de diferentes autores, destaca a reunião de variedades regionais de uma mesma língua, como no caso exemplar do grego comum. Entretanto, segundo o autor ainda, esse não é sempre o caso, sendo mais geral o contato de diferentes sistemas linguísticos com simplificação.

Feito isso, cabe agora explicitar que o critério que norteia a proposta é a progressiva superação das dificuldades de intercomunicação entre populações fisicamente isoladas e a criação das condições que favoreceram essa intercomunicação; dois momentos cruciais caracterizam essa transformação e favorecem o desenvolvimento da língua portuguesa falada no Brasil, sendo o primeiro aquele que vai do isolamento geográfico - que contribuiu para o desenvolvimento do regionalismo - até ao separatismo; e o segundo, o que vai da centralização administrativa - propiciando a formação da unidade política - até à integração e à formação de uma consciência nacional. No primeiro, a situação histórica favoreceu o surgimento do regionalismo e, paralelamente a isso, a emergência de variedades regionais; no segundo, a centralização administrativa com a busca da unidade e integração nacionais favoreceram o desenvolvimento das condições comunicativas ideais para a emergência, desenvolvimento e estabilização de uma língua comum. Esse desenvolvimento começa, pois, com a criação de variedades regionais e caminha em direção à constituição de uma língua comum, que não é exatamente a mesma de Portugal - nem poderia deixar de não ser, pelas vicissitudes da realidade brasileira, que já explicitei e que vou ainda explicitar, e pela própria natureza do funcionamento das línguas, que se alteram de alguma maneira ao longo dos séculos, dada a criatividade dos falantes, que refazem seu instrumento de comunicação/interação/ação permanentemente. Conceber uma língua comum transplantada e que assim se mantivesse ao longo dos séculos seria conceber a língua como um produto acabado, que, por isso mesmo, não poderia mais atender a novas necessidades de vária natureza dos seus usuários.

Parto, dessa forma, da concepção de que o desenvolvimento do português brasileiro acompanha a história da comunicação no Brasil. Portanto, tomando por base o isolamento histórico das capitanias e depois províncias e a ausência de unidade política e cultural, a proposta leva em consideração as condições de interação e intercomunicabilidade que se vão forjando ao longo dos séculos. Ou seja, à medida que crescem os meios, as formas de acesso à intercomunicação, através do contato e integração das diversas regiões brasileiras, a língua portuguesa passa por diferentes estágios que correspondem às fases de sua história no Brasil.

2.3. O isolamento geográfico e o regionalismo: condições para a formação de variedades linguísticas regionais

A fragmentação de núcleos populacionais confere à colônia uma configuração de arquipélago gigantesco, que sobrevive até o século XIX (Sodré, 1979:12). Se, de um lado, esse fenômeno caracterizava a região Nordeste, por onde começara a colonização, no Sul do país, o processo também era semelhante. Veja-se o caso de São Paulo. Em face das condições ambientais e sem recursos para investir no comércio africano, São Paulo não se integrou na economia açucareira, recorrendo ao braço indígena, mantendo-se em tais condições dois séculos isolado da produção econômica da colônia, o que naturalmente representava isolamento geográfico (Pinto, 1989). Pelo fim da era colonial, ninguém pensava na possibilidade do Brasil como um Estado único, pois as classes dirigentes enraizadas nos diversos centros de colonização não viam o país como um todo; pelo

contrário, a expectativa era o mesmo destino da América espanhola (Oberacker Jr., 1957). Se compararmos o caso da América espanhola, que, em se esfacelando em muitas repúblicas, também caracterizou o espanhol americano com normas linguísticas diferentes - apesar da unidade superior da língua espanhola (Coseriu, 1990) - o Brasil, curiosamente, apesar de não ter sofrido o esfacelamento territorial aludido, apresenta processo semelhante, talvez devido a esse isolamento secular, que só se resolveu pela metade do século XIX e que quase representou uma separação do país em várias republiquetas.

Esse isolamento que perdurou por séculos teve inclusive repercussão no desenvolvimento da literatura, que representa um instrumento comunicativo entre escritor e leitor. Não bastasse o problema do isolamento comunicativo entre capitanias, há ainda o retardamento da entrada de algumas áreas no processo de colonização . É por isso que a atividade literária se apresenta como uma sucessão, século após século até o XVIII, em diferentes regiões, que principiam a desenvolver a literatura em estreito relacionamento com o desenvolvimento cultural, embora sem ligação com as outras que já haviam passado por aquele desenvolvimento. Assim, no século XVI em Pernambuco e Bahia; no XVII, no Rio de Janeiro; e no XVIII em São Paulo e Minas Gerais. Até o século XIX prevalece essa ausência de intercomunicabilidade, apesar do movimento academicista em meados do século XVIII, que coincide com o primeiro movimento interno de populações dentro do país e é, ao mesmo momento, capital da formação da cultura brasileira, pela participação de toda a sociedade na elaboração de sua expressão cultural (Pinto, 1989). O quadro de confinamento regional das capitanais se devia sobretudo às dificuldades naturais de comunicações em face das próprias condições geográficas, fomentado posteriormente pelo sentimento separatista que atuou em várias regiões. Dessa forma, o contato se fazia preponderantemente com Portugal, a nível exterior, constituindo-se portanto num isolamento interno e externo. (Castelo, 1967). Não se deve esquecer que essa situação passou num certo momento a ser promovida pela metrópole, que de forma intencional evitava a formação do espírito de união que poderia resultar num movimento separatista intenso.

É nesse contexto que se devem buscar as raízes do regionalismo. Desde os primeiros movimentos de rebelião, a exemplo da luta contra os holandeses, até a inconfidência mineira, predomina o caráter local ou regional. Até ainda no início do século XIX havia como que a aspiração das províncias de viverem isoladas. A presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro veio evitar de forma mais imediata o desmembramento da colônia. Ao que parece essa tradição do isolamento, que se estabeleceu desde o início e provocou esse espírito regionalista, deve-se sobremaneira às condições geográficas e, em decorrência da repartição do país em capitanias, ao desenvolvimento de núcleos de populações espalhadas na imensidão territorial com dificuldades de comunicação entre cada uma delas. Wagley (1965) refere-se às diferentes condições ecológicas e aos diferentes fatores históricos, aliados às dificuldades de comunicação entre as partes, como fatores que geraram regiões estritamente diferenciadas, embora cada uma portadora de sua parte característica da cultura nacional.

Assim, a configuração da realidade linguística brasileira passou por uma fase que corresponde ao multilinguismo e à formação de variedades linguísticas rurais, reflexos da

dispersão e da multiplicidade, e que tinha por base o isolamento geográfico e evoluiu para uma fase mais recente, que possibilitou a configuração de um português comum brasileiro com traços específicos, marcados regionalmente por normas linguísticas urbanas diferenciadas (em face naturalmente da influência das variedades regionais locais). A base dessa língua foi o diassistema português, representado por uma variedade comum superior compartilhada pelos imigrantes de diferentes regiões, que serviu de modelo dentro do processo de modernização linguística - que começa com a política linguística pombalina - trabalhando contrariamente às marcas regionais e aos rastros deixados pela complexidade de hábitos linguísticos de povos diferentes, que a falaram no território brasileiro. É preciso se falar no caso brasileiro de um progressivo aproximar de populações que, no século XIX, passaram a se intercomunicar na medida em que condições favoráveis foram criadas, ou seja, a paz política, por um lado, e por outro, o desenvolvimento das condições comunicativas, que incluem desde a transformação do espaço físico, como a criação de vias de comunicações, quer seja pelos rios, quer seja pelas estradas, até à urbanização da vida social, criando-se determinados "loci" favoráveis a essa intercomunicação, onde a troca de interações linguísticas pudessem se dar.

2.4. Centralização administrativa, unidade política e integração nacional: condições para o desenvolvimento de uma língua comum e de normas linguísticas locais

É lúcido admitir que esse regionalismo mais intenso só vai se atenuar com o movimento de integração nacional das diferentes províncias, que dá nascimento a uma certa consciência nacional, que se realiza em dois momentos. Um primeiro corresponde à presença da Corte no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821. Um segundo, com o Segundo Reinado, entre 1840 e 1850, quando se pacifica o país e se impõe uma política de centralização da autoridade. Esse último movimento se constituiu como uma das primeiras formas políticas que o país assume durante o Reinado, caracterizando-se pelo desejo de atingir a sua consolidação e passar a viver como uma nação européia, apesar das contradições e das distinções de populações ainda se amalgamando. Essa última tentativa tem raízes no ano de 1834, quando o poder central usa de uma estratégia para fazer face ao intenso regionalismo que incorria em separatismo. Naquele ano, resolve-se criar a Assembléa Provincial, que, ao anular o poder de ação das câmaras municipais, coopta os poderosos locais, instituindo-se um poder intermediário - localizado ainda na província - que permitia às diversas oligarquias defenderem seus interesses, inclusive no conflito com o poder central. Porque vinculados institucionalmente ao Estado nacional, os conflitos que porventura pudessem ocorrer não poriam mais em risco a integridade territorial. Com isso, ganha o regionalismo outra feição, pois agora os proprietários rurais não conseguem fazer prevalecer inteiramente seus interesses (Dohlinkoff, 1990) e a ameaça do separatismo diminui.

O problema da dispersão entre as capitanias já se tinha delineado desde o século XVI, anos depois da divisão do país em capitanias. O combate a essa dispersão provocou a criação do governo-geral com sede em Salvador, que assim tentaria uma certa

centralização, que não funcionou, permitindo que o sentimento de autonomia de cada capitania se desenvolvesse nos anos seguintes. O resultado desse momento histórico que se estabeleceu no Brasil só se debelou, numa primeira etapa, na segunda metade do século XVIII com Pombal, que reverteu as capitanias à Coroa, rompendo aquele sentido de posse que caracterizara o sistema de distribuição de terras na época da colonização. Paralelamente a isso, ele já começara a exercer algumas medidas no sentido do delineamento definitivo da configuração territorial do país. Com a transferência da capital para o Rio de Janeiro em 1763 - com deslocamento do pólo econômico para a região das minas - ainda assim a nova capital não significou qualquer centralização efetiva, permanecendo aquelas características já referidas anteriormente. Mas as tentativas mais determinadas para se estabelecer a centralização vão ocorrer a partir da transferência da família real para o Brasil e, a seguir, esta vai ser favorecida pelo crescente processo de integração nacional no Reinado de Pedro II a partir de 1840. Antes desses acontecimentos, não se conseguira formar um centro econômico, espiritual e político para o conjunto das capitanias brasileiras. Mesmo a luta da independência em 1822 não promoveu a união e essa integração e unidade eram ainda inexistentes. Se a independência tivesse resultado de uma luta prolongada, dificilmente ter-se-ia preservado a unidade territorial, pois os interesses regionais eram ainda muito mais fortes do que esse começo de unidade que principiava a se forjar em 1808 (Furtado, 1961). Por isso, o único centro durante aquele período era ainda Lisboa, com tudo que a caracterizava como centro, ou seja, a língua, a cultura e também a legislação (Oberacker, 1957). A formação do português comum brasileiro vai ser favorecido, portanto, pelo crescente processo de centralização administrativa e integração nacional, em comparação com os séculos anteriores, quando dominavam o isolamento geográfico, o regionalismo, a ameaça de separatismo e o multilinguismo.

O ano de 1848 - a revolta Praieira naquele ano foi o último dos movimentos autonomistas e reflexo desse sentido local que tinha sido a experiência do país - corresponde ao Segundo Reinado que, pela centralização e sufocamento das lutas regionais, estabelece a paz política até 1889, quando eclode a República. Uma prova de unidade conseguida foi o reconhecimento por todas as províncias do Rio de Janeiro como centro político do país, quando na capital federal foi proclamada a República. Todas as provincias acataram o fato sem maior contestação (Oberacker, 1957). Apesar disso, o Rio de Janeiro - assim como a Bahia nos séculos anteriores - jamais se constituiu como centro irradiador cultural comparável à cidade do México e a Lima, que rivalizavam com Toledo, Madri ou Sevilha (Cunha, 1968). Esse sufocamento da autonomia local, que tinha começado em 1808, provocara os movimentos armados de 1817, 1824, 1833, 1835, 1939, 1942, que tentaram dessa forma reestabelecer o equilibrio anterior. 1848 continuava esse espírito (Carneiro, 1960). Até aí já se tinha formado uma consciência de nação e, consequentemente, a unidade política estava conseguida. Essa unidade, com a estabilidade política, se realizou no plano da cultura, da integração social e do fortalecimento moral (Tavares, 1977).

2.5. Industrialização e urbanização: condições para a elaboração da língua literária

A república imposta em 1889, quando o poder passou definitivamente à burguesia rural, entrou num rápido processo de desgaste. O fim da escravidão, que aconteceu um ano depois, acrescentou um dado novo na vida econômica brasileira. A massa de escravos, agora tornada livre, passou a constituir o operariado rural e urbano com o desenvolvimento da produção cafeeira e a subsequente industrialização que se impõe pelo final do século. São Paulo cresce como centro de todo esse processo, incorporando a mão-de-obra exportada pela Europa. Esses trabalhadores europeus, já de alguma forma familiarizados com um processo de industrialização dominante no velho continente, vão dessa forma dar um novo caráter às relações econômicas capitalistas, que entram em acelerado processo de desenvolvimento. Todo esse novo quadro que se estabelece na sociedade brasileira atinge seu auge no início do século XX, com a crise que leva à Primeira Guerra Mundial, e as tensões sociais aumentam, preparando o estopim da revolução de 1930.

O reflexo dessa tensão econômica e social na vida cultural brasileira vai ganhar expressão com a Semana de Arte Moderna em São Paulo em 1922. Papel especial nesse evento cabe à literatura, que pela tradição que já houvera estabelecido - lembre-se a polêmica que o romantismo levantado - dominou aquele evento. Como cerne da discussão em torno da literatura, emergiu o problema da língua, que já houvera sido o cerne da discussão durante o romantismo. Os modernistas como que retomam a questão linguística romântica e a aprofundam. Cabe destacar o papel que exerceu Mário de Andrade, que se transformou num teorizador da problemática. A partir daí se levantaram longas discussões em torno da realidade linguística brasileira em confronto com a realidade do português europeu. O interesse voltado para a nova perspectiva dirigiu as atenções para a pesquisa linguística do português rural brasileiro, ensejando-se várias propostas de incorporação de vários desses elementos à nova língua literária, muitas delas não alcançando o objetivo que pretendiam. Em resumo, a partir desse momento, elabora-se uma nova língua literária, com um leque variado de possibilidades, algumas delas extremando-se num certo nacionalismo exacerbado, que não tiveram continuidade. Apesar de tudo isso, aquele momento histórico estabeleceu uma discussão em torno da questão linguística, que se arrastou até recentemente, sobretudo porque o que se tinha estabelecido a partir da literatura, não ganhou reconhecimento nas gramáticas escolares, criando um fosso entre a língua literária renovada e as regras apresentadas nos manuais escolares, fazendo-se estabelecer, em consequência disso, um conflito no plano pedagógico em face da dualidade de normas.

A criação do projeto NURC em fins dos anos 60 é reflexo desse conflito, que os linguistas brasileiros procuraram sanar pelo levantamento das normas urbanas das cidades mais antigas com maior população. Com o reconhecimento pelos escritores de uma nova língua literária - apesar de ela não ter sido explicitamente codificada em nenhum manual pelos modernistas, que por isso deixaram em aberto as possibilidades de experimentação - a incorporação de elementos da oralidade na literatura e a sua influência na língua do jornal se tornaram uma realidade, mantendo-se o conflito apenas no plano pedagógico, refletindo dessa forma o caráter conservador do aparelho educativo. Só a partir dos

anos 80 se estabeleceu nas escolas uma discussão mais profunda sobre o problema, especialmente com o engajamento de linguistas com interesse pedagógico - graças ao desenvolvimento da linguística aplicada ao ensino nas universidades brasileiras - e com a formação de professores imbuídos dessa preocupação, além do treinamento de outros, cuja formação não houvera contemplado a incorporação de conceitos linguísticos apropriados a essa nova perspectiva.

2.6. Ódio aos portugueses e nativismo: seus reflexos sobre a consciência linguística brasileira

Depois de caracterizados os critérios que enformam a proposta, acrescentarei um componente que pode ter desempenhado papel importante na configuração das variedades linguísticas urbanas, advindo provavelmente do regionalismo exacerbado e de um certo orgulho da procedência geográfica e cuja manifestação era sempre motivada pela convivência de portugueses naquele ambiente. Trata-se das atitudes linguísticas. Dada a sua manifestação num periódico local num momento de extremo conflito entre brasileiros e portugueses, vale a pena levantar uma certa hipótese sobre o seu significado para a configuração do português brasileiro.

Nesse processo de construção da nação brasileira, em cuja raiz estava o conflito entre nacionais e portugueses, chama a atenção o nível de rejeição destes por aqueles. Essa rejeição é tão forte que se transforma em violência. Essa aversão políta, por sua vez, pode ter influenciado o linguístico, já que as atitudes linguísticas nascem da estrutura social, ou seja, as reações à forma particular de manifestação linguística de certos grupos refletem apenas o que em outros níveis acontece. A manifestação linguística de um indivíduo revela, portanto, uma série de características do estrato social ou pertença étnica de que ele provém. Embora a aversão aos portugueses, em face do contexto da colonização, tenha suas raízes em séculos anteriores - precisamente em Pernambuco na época da dominação holandesa (Brandão, 1924) - é no século XIX que esse problema ganha dimensão com possíveis efeitos sobre a consciência linguística dos brasileiros sobre a variedade local em relação àquela de feição nitidamente européia. Com a vinda da família real para o Brasil, o problema ganha maior evidência, se intensifica na época da independência e atinge seu auge na época da abdicação do Imperador e ainda se prolonga, extrapolando a metade do século.

Em épocas anteriores, esse sentimento já começara a ganhar algum vulto face à situação de diferença entre os brancos da colônia e os portugueses recém-chegados. Inicialmente o problema dizia respeito aos portugueses nascidos na colônia, que não possuíam o mesmo prestígio que os vindos da Europa. Com a evolução por que passa a colônia na época de Mauricio de Nassau e pela crescente perda de vínculo das novas gerações de filhos desses portugueses nascidos na colônia com a metrópole, passam esses brasileiros a se julgar superiores aos portugueses, sentimento que evolui para preconceito hostil e ódio. (Brandão, 1924). Em 1710, durante a tentativa de elevação do Recife à categoria de cidade e subsequente substituição de Olinda como centro da região, foram divulgados bandos ordenando que os oficiais filhos do reino deixassem os postos para

serem ocupados por naturais da capitania (Bittencourt, 1927). Pernambuco pode ser considerado a capitania onde os sentimentos de ódio aos portugueses foram mais intensos ou, pelo menos, foi onde mais se protestou contra a presença portuguesa, principalmente depois da independência. (Girão, 1979). Ali, durante a insurreição praieira, os portugueses dominantes no comércio sofreram muito com o clima de perseguição que dominava. Além de serem donos do comércio de lojas, eles empregavam caixeiros portugueses numa desproporção muito grande em relação aos pernambucanos, um dos estopins daquela revolta. Em 1847 e 1848, aos gritos de "mata-marinheiro", portugueses são mortos e suas casas são invadidas, ao mesmo tempo em que se exigia a expulsão de todos os portugueses solteiros dentro de um prazo estabelecido. (Prado Jr., 1991). Mesmo quando a crise econômica - em face dos acordos com a Inglaterra - se acirrou e a inflação se fez sentir na vida urbana com reflexos sobre as revoltas ocorridas na primeira metade do século XIX, os portugueses foram responsabilizados por todos os males que atormentavam o povo (Furtado, 1961).

O sentimento regionalista já destacado, aliado a um certo orgulho pela origem em contraposição aos portugueses europeus, deixou traços na cultura. Do ponto de vista linguístico, é de supor que o ódio em relação aos portugueses levava a se assumirem as diferenças linguísticas, provavelmente pouco acentuadas, como símbolo dessa diferença originada das estruturas sociais. No jornal "O carapuceiro", no ano de 1842, se podem ler dois fatos que corroboram o que acabamos de afirmar. No artigo "a lingoagem bordalenga de muita gente", comentado em Pessoa (1994), há referência a essa consciência linguística, reflexo da imagem odiosa dos portugueses. "Eu sou brasileiro e não sei falar lingoa de marinheiro", afirmava um tipo caraterístico local. Ainda no mesmo ano, encontramos a atitude jocosa em relação aos portugueses num texto publicado naquele jornal, não só pelo conteúdo do texto, mas também pela ridicularização da realização linguística característica da fala portuguesa de então. Transcrevemos os textos para melhor compreensão do que discutimos:

> Copia fiel de duas cartas, isto he; huma d'hum labrego em Portugal a seu filho no Brasil, e outra deste em resposta a seu pai.
>
> Mei filho Antonio - A bencao de Deos te cubra, e mais a minha, que he bomha, junto com a de tua mai, que está no Ceo para sempre de todos os seculos, e a de San Francisco recebendo as chagas, que nao me deixará mentir; porque trez bezes com esta já te escrebi, e nao me tens respondido. Manda-me dizer, se es morto para nao te escreber mais: e se es bibo, como nosso Senhor ha de prometir, manda me hum barril de melasso, e obra d'humas binte caixas de assucar; porque disse--me o compadre Ze Antunes, quando de lá beio, que tu já estabas tao adiantado, que ja eras terceiro de San Francisco, e com promessa de seres logo procuradori. Tua irma a Joanna, mulher do Sacristao, pario a salbamento um menino grande, como hum macho, Deos loubado, e ha de- se chamar Goncalinho, ou Goncalito, que ha de ser hum regalo. Respponde me, filho, para te encomendar a ialma ao Criadori dos ceos, e da terra, & c. & c.
>
> Resposta
>
> Mei rico pai - Lebem me seiscentos diabos, se eu arrecebi as cartas, em que me falla: e se eu fosse morto teria animo de negallo a VM., que he mei pai, assim como sou se filho? Isto por cá nao corre, como dantes; e por isso sò lhe posso mandar um barrilinho do tal melasso. No mais fico ás suas ordens. &c. (*O Carapuceiro*, 73, 10.12.1842).

Observe-se que o texto é reflexo do momento histórico daquela sociedade no conflito entre brasileiros e portugueses. O tom de jocosidade em relação ao assunto denota que possivelmente por volta da época da independência esse tipo de jocosidade deve ter surgido. Especialmente o que nos interessa é a referência aos usos orais daquela variedade linguística, retratada, provavelmente uma variedade rural de imigrantes. O uso de "mei" por "meu"; a forma analógica "bomha" por "boa"; o recurso à representação do "b" no lugar do "v"; o "i" escrito depois do "r" final, representando uma sílaba a mais nos substantivos terminados em "-or"; o "i" epêntico entre o artigo feminino e o substantivo começado por "a-" para desfazer o hiato (a ialma) e os diminutivos revelam a consciência da diferença entre um uso lusitano e outro brasileiro, já reconhecíveis em certos níveis.

Do que se viu dentro dos critérios, ressalta um aspecto interessante. Entre os dois extremos históricos, ou seja, o isolamento das capitanias e a integração das regiões, aparece um momento intermediário que é a descoberta do ouro, onde se começa o processo integrativo. Para esse período escolhi a data simbólica de 1750, quase como ponto intermediário, porque o ouro se descobre pelo fim do século anterior e Pombal assume a partir de 1755. Sodré (1976) apresenta uma periodização para uma história da cultura no Brasil e a divide em três fases, sendo as duas primeiras de uma cultura transplantada, diferenciando-se apenas pelo aparecimento de uma camada social intermediária na segunda; a terceira passa a acontecer com o surgimento e o processo de desenvolvimento de uma cultura nacional com o alastramento das relações capitalistas. Embora a divisão periódica da história da língua portuguesa no Brasil aqui apresentada não esteja baseada naquela periodização da cultura, as duas possuem alguma confluência. Nesse sentido, 1750 é o ponto de referência encontrado por Sodré para a passagem da primeira para a segunda, o que aproveitei inspirado nele. Pelo menos dois fatos podem justificar essa data como ponto de referência: a definição territorial e a fundação do colégio de Mariana, duas expressões da política pombalina. Quanto ao primeiro, trata-se do que ficou estabelecido pelo tratado de Madri e corresponde à área atual do Brasil, o que significava que a expansão em superfície atingira seus limites máximos e a conquista da terra estava efetivada (Sodré, 1976). Quanto ao segundo, significa um marco histórico na substituição da cultura jesuítica pela cultura leiga e no papel que exerceu no processo de nivelamento linguístico e como modelo por muitos anos. Está claro que os dois fatos representavam momentos dentro de um processo mais amplo - com outros significativos, tais como o da expulsão dos jesuítas em 1759 e o de, em 1763, o Rio de Janeiro passar a capital do governo colonial - de modernização e de outras alterações sociais, como uma certa complexificação da estrutura social.

Em resumo, há um período em que se formam variedades locais, dadas as condições históricas já explicitadas, que corresponderia a uma extrema complexidade lingüística. É o período inicial e de isolamento das regiões, com o mínimo de contato entre elas. Depois começa a se fermentar o que seria o português comum brasileiro pelo contato de populações de regiões diferentes, através da migração. Quando cessam as divisões internas, as lutas intestinas que dominaram quase todas as províncias, vem a busca de integração nacional e se desenvolvem as comunicações, quer orais, quer escritas. Só depois disso, se pode chegar à elaboração da língua literária já no início deste século, depois de ter

se estabelecido uma rede de comunicações através da constituição de centros urbanos e, naturalmente, de um público leitor. Dos cinco grandes momentos históricos e seus estágios linguísticos esboçados acima, resultou a periodização apresentada a seguir, em três fases de natureza linguística, porque concebemos os estágios b), c) e d) como partes de uma mesma etapa, ou seja, da formação do português comum brasileiro, que começa a se delinear pelo grande movimento populacional verificado no ciclo do ouro. Dessa forma, estabeleço as seguintes fases para a história do português brasileiro:

FASES	PERÍODO	FENÔMENOS LINGUÍSTICOS
1a. fase	1534-1750	Formação das variedades linguisticas regionais
2a. fase	1750-1922	Formação do português comum brasileiro
3a. fase	1922 em diante	Formação da língua literária

Universidade de Tübingen/Alemanha

BIBLIOGRAFIA

BITTENCOURT, Pedro Calmon Moniz de, "História da independência do Brasil", in: *Revista do Instituto Geographico e Histórico do Brasil*, (*RIGHB*), 94 (148), 1927, pp.101-339.

BRANDÃO, Ulysses, "A confederação do Equador", in: *Revista do Instituto Archeológico Histórico e Geographico Pernambucano*, XXVI, 1924, pp.12-364.

CARNEIRO, Edison, *A Insurreição Praieira (1848-49)*, Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CASTELO, José Aderaldo, *A Literatura Brasileira*, Vol.1, São Paulo: Cultrix, 1967.

CHEN, Ping, "Modern written Chinese in development", in: *Language in Society*, 22, 1993, pp.505-37.

COSERIU, Eugenio, "Die Begriffe "Dialekt", "Niveau" und "Sprachstil" und der eigentliche Sinn der Dialektologie", in: ALBRECHT, J., LÜDTKE, J. und THUN, H. (Hersg.), *Energeia und Ergon. Studia in Honorem Eugenio Coseriu*, Tübingen: Narr, 1988, pp.15-43.

COSERIU, Eugenio, "El español de América y la unidad del idioma", *I Simposio de Filología Iberoamericana*, Zaragoza: Libros pórtico, 1990, pp.45-75.

COSERIU, Eugenio, "A língua literária", in: *Agália*, 41, 1995, pp.57-60.

CUNHA, Celso, *Língua Portuguesa e Realidade Brasileira*, Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1968.

DOHLINKOFF, Miriam, "O poder provincial: política e historiografia", in: *Revista de História*, 122, 1990, pp.71-95.

DOMINGUE, Nicole, "Internal change in a transplanted language", in: *Studies in the linguistic sciencies*, 4 (2), 1981, pp.151-9.

FURTADO, Celso, *Formação Econômica do Brasil*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Ed. fundo de Cultura, 1961.

GAMBHIR, S. K., "The East Indian speech community in Guyana: A sociolinguistic study with special reference to koine formation", Ph.D. dissertation, University of Pennsylvania, 1981.

GIRÃO, Valdelice Carneiro, "Os movimentos pré-políticos da década de 1840-1850 em Pernambuco. Fecha-fecha e mata-mata", in: *Revista do Instituto Histórico do Ceará*, XCIII (99), 1979, pp.289-312.

GREENBERG, J. H., "Urbanism, migration, and language", in: KRUPPA, Hilda (ed.), *Urbanization in West Africa*, 1959.

NEUSTUPNÝ, J. V., "The modernization of the Japanese system of communication", *Language in Society*, 3, 1974, pp.33-50.

OBERACKER JR., Carlos H., "A formação da nação brasileira", in: *Revista de História*, XIV (29), 1957, pp.20-36.

PESSOA, Marlos de Barros, ""A lingoagem bordalenga de muita gente": o conteúdo linguístico de importante fonte para o conhecimento do português brasileiro do século XIX", in: *Lusorama*, 25, 1994, pp.70-80.

PINTO, Virgílio Noya, *Comunicação e Cultura Brasileira*, São Paulo: Ática, 1989.

PRADO JR., Caio, *Evolução Política do Brasil. Colônia e império*, 19ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991.

SILVA NETO, Serafim da, *Introdução ao Estudo da Língua Portuguesa no Brasil*, Rio de Janeiro: INC/MEC, 1963.

SODRÉ, Nelson Werneck, *Síntese de História da Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª ed, 1976.

SOMMERFELDT, A., "Conditions de la formation d'une language commune", in: *Actes du IV Congrès International de Linguistes*, Copenhagen, 1938.

STEPANOV, G. V. and SVECER, A. D., "Toward a study of transplanted languages", in: GECKELER, Horst et alii (eds.), *Logos Semantikos. Studia linguistica in honorem Eugenio Coseriu*, Berlin-New York: W. de Grayter, 1981, pp.219-25.

TAVARES, A. de Lira, "O segundo Reinado e a unidade nacional", in: *RIGHB*, 314, 1977, pp.268-83.

WAGLEY, Charles, "Regionalism and cultural unity in Brazil", in: HEATH, D. B. and ADAMS, R. N. (eds.), *Contemporary Cultures and Societies of Latin America*, New York: Random House, 1965, pp.124-36.

QUADRO TEÓRICO PARA A COMPARAÇÃO DO ASPECTO VERBAL NO PORTUGUÊS E NO FRANCÊS

ANA CRISTINA PETROV*

I. Apesar de o Aspecto ser provavelmente a categoria verbal mais antiga, quer por exprimir uma ideia mais concreta e objectiva do que o Tempo, quer por estar essencialmente ligado à noção de processo (que corresponderia mais à mentalidade primitiva), na maioria dos casos não existem, ou são simplesmente subsidiárias, as referências ao termo e ao conceito na generalidade das gramáticas, nas escolas ou universidades, para não falar do desconhecimento completo sobre esta questão revelado pela maior parte das pessoas.

Esta situação é ainda mais incompreensível se atentarmos na opinião de John Lyons (Lyons, 1990), quando considera que a subalternidade do Aspecto relativamente ao Tempo se deve apenas a um acidente histórico porque, no fim de contas, o Aspecto está muito mais desenvolvido que o Tempo em todas as línguas: há muitas que não possuem tempos gramaticais mas são raras as que não têm Aspecto. Por outro lado, estudos recentes tendem a demonstrar que o Aspecto é mais importante que o Tempo a nível ontogenético, pois as crianças, cuja língua materna possui essas duas categorias, dominam primeiro e mais facilmente um que outro (cf. Lyons, pp.324-5).

Relembramos, igualmente, que já os Gregos, sem contudo se servirem do termo, parecem aperceber-se, mais ou menos claramente, de certos valores temporais de *duração* e de *acabamento* no seu sistema verbal. Daí, darem dos seus tempos definições duplas em que a indicação de "época" é completada pela de "acabamento" ou de "não-acabamento", classificando-os em dois grandes grupos: o dos "tempos determinados", constituído pelo "contínuo" (presente e imperfeito) e pelo "acabado" (perfeito e mais-que-perfeito); e o dos "tempos indeterminados", englobando o aoristo e o futuro.

Por seu lado, o Latim toma também em conta a noção aspectual, distribuindo morfologicamente os seus tempos verbais em função de uma oposição entre o *tema do presente* ("*tempora infecta*") e o do *perfeito* ("*tempora perfecta*").

Em 1846, o linguista alemão Georg Curtius, guiado por uma ideia comparatista, procura identificar no sistema verbal do grego antigo a noção de "*vid*", detectada no verbo eslavo (cf. Castilho, 1968; Dietrich, 1983).

É, com efeito, através dos estudos gramaticais do sistema eslavo, e em particular do Russo, que a noção de Aspecto começa a delinear-se, pois de entre as línguas indo-europeias, as línguas eslavas são as que mantêm, de maneira mais viva e sistemática, a categoria de Aspecto, estabelecendo distinções morfológicas entre *verbos imperfectivos* ("*nesoversennyi*") e *perfectivos* ("*soversennyi*").

---

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

Deste modo, analisando o verbo grego sob este prisma, Curtius distinguia entre "graus do tempo" (o presente, o passado e o futuro), e a "qualidade do tempo" (Aspecto): a acção durativa (tema do presente), a acção incipiente (tema do aoristo), a acção completa (tema do perfeito).

Ao longo do tempo, vários foram os autores que retomaram o ponto de vista de Curtius, alargando-o ou reformulando-o mas, de qualquer forma, a oposição entre as formas do presente e as do aoristo, e entre ambas e as do perfeito, é incontestavelmente aceite por todos.

Nas diferentes abordagens do Aspecto verbal importa mencionar, entretanto, a descoberta de uma nova noção que vem instaurar a confusão nos espíritos. Trata-se do que se designa vulgarmente por "Modo(s) de Acção", tradução do termo alemão "*Aktionsart(en)*".

A dicotomia entre "*Aspekt*" e "*Aktionsart(en)*" aparece, em 1908, nos estudos eslavos, com os trabalhos do sueco S. Agrell sobre o verbo polaco e diz respeito, por um lado, à oposição gramatical entre imperfectivo/perfectivo (Aspecto propriamente dito) e, por outro, às distinções de natureza lexical entre conteúdos verbais como "inceptivo", "iterativo", "terminativo", etc. (Modo(s) de Acção) (cf. Dietrich, 1983, pp.182-3).

Outras escolas linguísticas trouxeram um contributo interessante à problemática do Aspecto. A tendência psicológica, por exemplo, com E. Koschmeider e principalmente com Gustave Guillaume, levou à definição do Aspecto como uma espécie de "tempo metafísico", a partir das considerações de Bergson sobre a duração. As categorias verbais "Modo, Tempo, Aspecto" são consideradas, deste ponto de vista, como fases internas de um fenómeno de natureza única, a *cronogénese*, que é a génese, em pensamento, da representação do Tempo. Assim, é demonstrado que, no sistema verbal, tudo é questão de representação mental do Tempo. A fase do desenvolvimento de um processo e o momento em que se encontra esse desenvolvimento (o Tempo), fundem-se, ou por outros termos, o "tempo implicado" (o Aspecto) e o "tempo explicado" (o Tempo) funcionam como duas faces do mesmo fenómeno. Com efeito, admite-se que qualquer noção do discurso verbal está naturalmente impregnada de Tempo, inevitavelmente associada à ideia de duração por muito breve que esta seja (cf. Martin, 1971, pp.48-9).

II. Passando em revista estudos mais recentes, notamos que a categoria do Aspecto parece ser, afinal, uma das mais esquivas e resistentes à reflexão linguística, manifestando-se campo fértil para a elaboração de teorias diversas, o que só tem contribuído para obscurecer esta problemática. Basicamente distinguem-se duas tendências: para uns, o Aspecto diz respeito apenas à dimensão do acabamento, ou seja, é a categoria verbal que permite apreender a acção com ou sem o seu termo (oposição perfectivo/imperfectivo); para outros, ao contrário, é sobretudo a noção de duração que importa. Esta concepção durativa do Aspecto é fundamental para os generativistas na esteira de N. Chomsky, por exemplo, e para os linguistas discípulos de G. Guillaume.

Sem propósito de examinar aqui todas as propostas teóricas neste domínio, parece-nos fundamental referir algumas das mais desenvolvidas relativamente ao Aspecto Verbal no Português e no Francês.

Assim, logo no primeiro capítulo de *Introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa* (1968), Ataliba T. de Castilho defende que o Aspecto é:

> Uma categoria de natureza léxico-sintática, pois em sua caracterização interagem o sentido que a raiz do verbo contém e elementos sintáticos tais como adjuntos adverbiais, complementos e tipo oracional (p.14).

Quanto à problemática da dicotomia "*Aspekt*"/"*Aktionsart(en)*", Castilho concebe a primeira categoria como uma compreensão *strictu sensu* do desenvolvimento da acção, sendo a segunda uma compreensão *lato sensu* das noções aspectuais, acabando por concluir que o Aspecto e Modo (s) de Acção são uma única realidade (cf. p.44).

Em consequência, este linguista brasileiro estabelece o seguinte quadro dos principais Aspectos verbais do português, dos seus valores e meios de expressão:

Valor	Aspecto
Duração	Imperfectivo
Completamento	Perfectivo
Repetição	Iterativo
Neutralidade	Indeterminado

reconhecendo, porém, em cada uma destas quatro modalidades aspectuais, diferentes "matizes" ou noções que não podem ser desprezados (p.49). Deste modo, o designado Aspecto imperfectivo abrange, na sua óptica:

- o Aspecto imperfectivo inceptivo (supondo as modalidades de inceptivo propriamente dito e o cursivo progressivo);
- o Aspecto imperfectivo cursivo (com duas variantes: o cursivo propriamente dito e o cursivo progressivo);
- o Aspecto imperfectivo terminativo.

Por sua vez, o Aspecto perfectivo é possível de se subdividir em:

- Perfectivo pontual;
- Perfectivo resultativo;
- Perfectivo cessativo.

Finalmente o Aspecto iterativo compreende o iterativo imperfectivo e o iterativo perfectivo (cf. p.50, pp.81-91).

E. Coseriu (Coseriu, 1980), embora não tendo dedicado um estudo particular à categoria Aspecto no sistema linguístico português, refere-se a ele sempre que examina questões de natureza verbal relacionadas com o Espanhol ou as línguas românicas em geral.

Segundo Coseriu, a divergência de opiniões que envolve a noção de Aspecto deve-se ao facto de se ter frequentemente partido de línguas de sistema aspectual relativamente

simples (línguas eslavas ou germânicas) e de se pretender fazer pura e simplesmente desses sistemas um modelo para a descrição das línguas onde se descobria a noção aspectual. Na sua perspectiva, o Aspecto eslavo, por exemplo, não representa a categoria de Aspecto (Aspecto universal) mas apenas uma das suas modalidades históricas (Aspecto histórico, próprio a uma língua determinada) e, por conseguinte, a oposição imperfectivo/perfectivo, característica do eslavo, pode,em princípio, não o ser de outras línguas.

A oposição Tempo/Aspecto é concebida por Coseriu como correspondendo em parte à estabelecida por Guillaume entre "tempo explicado" (o Tempo deíctico) e "tempo implicado" (o Aspecto intrínseco). Assim, na linha dos universais "possíveis", Coseriu propõe a distinção de uma série de dimensões *temporais* (o "plano" e as "perspectivas") e *aspectuais* (a duração, o "número verbal" ou iteração, a determinação ou orientação objectiva, o acabamento, o resultado, a visão, a fase ou grau, a colocação ou incidência) (p.19).

Quanto à distinção estabelecida geralmente entre Aspecto e "*Aktionsart(en)*", Coseriu não a considera pertinente em termos universais pois, na maior parte das vezes, não existe entre ambos diferença de natureza.

De inegável interesse se revela também um artigo de José G. Herculano de Carvalho (Carvalho, 1983) onde, na esteira da teoria psicomecânica de G. Guillaume, se consideram as categorias verbais de Tempo e Aspecto intrinsecamente associadas. A segunda categoria é, porém, reconhecida como uma das mais difíceis da gramática, tanto no que diz respeito à sua natureza (o que permitiria a sua definição), como no que toca aos diferentes valores que ela compreende ("aspectos", valores aspectuais), e também relativamente à estruturação dos ditos valores e às suas relações com os valores temporais nos sistemas linguísticos particulares. Enquanto o Tempo, relativamente mais fácil de estudar e definir, se refere à "ordenação" (localização ordenada) do processo, o Aspecto distingue-se dele porque, "abstraindo da localização temporal do processo, diz respeito ao modo como este é concebido quanto ao seu desenvolvimento interno" (definido em moldes de duração e desenvolvimento do processo). Esta abordagem põe também em causa a dicotomia entre Aspecto/Modo(s) de Acção, sustentando-se que o Aspecto (categoria subjectiva cujos valores essenciais são imperfectivo/perfectivo) e o (s) "*Aktionsart(en)*" (categoria objectiva cuja expressão pertence ao léxico) são, no fim de contas, uma única categoria que se pode designar pelo termo genérico de Aspecto.

No caso do Francês e do Português, Herculano reconhece que a oposição aspectual primária perfectivo/imperfectivo (ou não perfectivo) sozinha ou combinada com a oposição durativo/momentâneo (ou não durativo) determina "toda a estrutura aspectual" (p.241). Desta combinação resultam oposições secundárias que se exprimem perfeitamente através do léxico, ou seja, pelos próprios semantemas dos verbos: perfectivo durativo/perfectivo não durativo ou momentâneo; durativo cursivo/durativo iterativo ou não cursivo; perfectivo incoativo ou inceptivo/perfectivo terminativo; perfectivo ingressivo/perfectivo egressivo e o Aspecto permansivo.

III. Relativamente à língua francesa, Paul Imbs (Imbs, 1968) considera que Aspecto e Tempo são dois valores em certa medida rivais, mas estreitamente solidários que, aliás,

se equilibram. Isto significa que um certo ritmo regula a sua predominância alternada: se o valor aspectual se impõe com maior nitidez, o valor do Tempo propriamente dito diminui necessariamente e vice-versa.

Imbs estabelece assim a sua tipologia, distinguindo três oposições aparentadas, dado que pressupõem, mais ou menos, o desenvolvimento do processo na sua totalidade.

1. A principal é o *Aspecto inacabado/acabado*, opondo-se uma duração ilimitada a uma duração limitada (... __... /__): *Presente/Passé Composé.*
2. Também muito importante é a oposição que resulta da presença ou da ausência de duração no desenrolar do processo: *Aspecto durativo/Aspecto pontual ou momentâneo* (__ /.). Um caso particular do Aspecto durativo é o Aspecto progressivo.

Aspecto imperfectivo/perfectivo (verbo simples/verbo composto: *battre/abattre, semer/parsemer*).

Mas pode-se considerar apenas uma parte do processo, por exemplo, o seu início ou o seu fim: *Aspecto incoativo/Aspecto terminativo*. Acrescenta-se ainda a esta lista o *Aspecto iterativo* (cf. p.16).

Naturalmente diversas "*nuances*" poderão ser precisadas ao tratar-se cada Tempo verbal em particular: o Presente do Indicativo francês traduz os *Aspectos inacabados*, o Futuro é um prolongamento do Presente, do qual retoma as variedades aspectuais, e o Passado manifesta oposições aspectuais mais evidentes, em virtude da riqueza das formas que o exprimem (cf. pp.22-50).

Por seu lado, R. Martin (Martin, 1971), adoptando a perspectiva de Guillaume de "tempo implicado"/"tempo explicado", considera que o primeiro cria as seguintes oposições aspectuais:

a) *Aspecto pontual/Aspecto durativo*: a duração de um processo pode ser contínua (*Aspecto* puramente *linear/Aspecto progressivo*), ou *descontínua* (Aspecto iterativo, frequentativo,multiplicativo, distributivo);
b) *Aspecto inacabado/acabado*; *imperfectivo/perfectivo*: reproduzindo a teoria de Guillaume, Martin lembra que o espaço verbal é a imagem de um vector AB, símbolo da tensão verbal (isto é, mobilidade progressiva de uma acção em processo de realização), sobre o qual se podem imaginar três pontos teoricamente possíveis: um inicial, um intermediário e um final. Ora, o pensamento pode captar a imagem verbal em A, ou seja, no início da sua tensão vista prospectivamente e sem nenhuma distensão (ex. *marcher*). Se apreendermos o verbo em I (ponto intermediário), falaremos da coexistência de tensão e distensão e o Aspecto do processo não está, então, senão parcialmente em tensão (*marchant*). Nestes dois casos trata-se do *Aspecto inacabado.*
   Captado em B., quer dizer, em posição final, o Aspecto do processo está completamente em distensão, o que significa que o termo do processo foi atingido. É o Particípio Passado (marché) que dá em francês esse resultado, ou estado posterior à tensão, e, por conseguinte, o *Aspecto acabado.*

No caso do inacabado, que é o único em que a oposição perfectivo/imperfectivo tem sentido, a consciência linguística pode apreender (*Aspecto perfectivo*) ou não (*Aspecto imperfectivo*) o termo do processo (cf. p.53).

c) os três pontos do Aspecto verbal determinam, assim, um recorte em três fases distintas (inicial, média e final), podendo-se falar de *Aspecto incoativo ou ingressivo* (relativo à fase inicial) e de *Aspecto terminativo ou conclusivo* (associado à fase final) (id.).

Por fim, B. Pottier (Pottier, 1987) distingue dois tipos de Aspecto, dando exemplos da sua realização na língua francesa:

a) *Aspecto I* - tem a ver com a *natureza do acontecimento* e corresponde ao "tempo interiorizado" de Guillaume. Neste âmbito, é de capital importância o estudo dos lexemas, de um ponto de vista semântico, pois estes têm características que lhes são inerentes (semas genéricos) e que permitem caracterizá-los relativamente à perfectividade (evocam por si mesmos o termo) ou à imperfectividade (são não-limitados por natureza). Consoante as línguas, é ou o contexto ou um processo morfológico que determina o Aspecto em situação de enunciado (cf. pp.168-9).

b) *Aspecto II* - diz respeito ao *desenrolar do acontecimento* que, implicando uma certa duração, pode ser visto em vários estádios do seu desenvolvimento: prospectivo, inceptivo, incoativo, cursivo, terminativo, cessativo e retrospectivo.

IV. Das várias propostas conceptuais analisadas sobre a noção de Aspecto Verbal, a de E. Coseriu, ao considerar que esta categoria não deve ser reduzida a uma única dimensão, ou seja, à oposição tradicional entre acabado/inacabado ou imperfectivo/perfectivo, é a mais pertinente e funcional no caso concreto do Português e do Francês. Daí decorre que o Aspecto compreende o binómio referido, bem como as variantes aspectivas chamadas Modo (s) de Acção.

Procurando chegar a uma sistematização quanto à manifestação do Apecto Verbal, reconhecemos que os vários teóricos consultados concebem a realização desta categoria envolvendo dois planos básicos:

- Processos do domínio exclusivo do léxico verbal e de certos contextos.
- Processos decorrentes dos tempos verbais e das construções perifrásticas.

Parece-nos, pois, viável esboçar o seguinte quadro de síntese dos principais processos de expressão/manifestação do Aspecto Verbal em Português e Francês (ver quadro final).

Como se pode verificar no esquema, algumas categorias aspectuais possuem diferentes designações devido à grande heterogeneidade das propostas teóricas e terminologias já assinaladas.

Por outro lado, a "visão parcializadora" detectada por Coseriu, embora corresponda ao esquema dos valores do processo verbal "em desenvolvimento", está imbuída, a nosso ver, de subtilezas que não devem ser ignoradas.

Por isso, achamos importante introduzir algumas explicações com vista a tornar mais clara e precisa a interpretação da tipologia proposta.

Assim, a oposição entre *inacabado* e *acabado*, segundo a maioria dos linguistas, está em relação com os valores aspectuais traduzidos pelos *tempos verbais*. Por seu lado, o par *imperfectivo/perfectivo* tem, por assim dizer, o mesmo sentido que *inacabado/ acabado*, mas é antes utilizado para designar os valores aspectuais expressos pelos próprios *lexemas verbais*.

O *Aspecto iminencial* descreve o estádio anterior a um processo visto pelo locutor como prospectivo imediato no seu cinetismo, isto é, a acção verbal é captada antes do seu começo, enquanto os *Aspectos ingressivo, inceptivo e incoativo* marcam o início desse começo.

Contudo, alguns teóricos sublinham a diferença entre o *Aspecto inceptivo* e o *Aspecto ingressivo*, considerando o primeiro próprio para designar o início do desenrolar de um processo e o segundo como traduzindo a entrada num dado estado (Carvalho, 1983).

Os *Aspectos pontual, durativo e progressivo* dispensam comentários, porquanto os semantemas dos verbos põem em destaque a ideia de ausência ou de presença de duração, ou de aceleração e de gradação do processo verbal.

O *Aspecto cursivo*, que exprime um processo em desenvolvimento, cujos limites se ignoram, engloba as categorias do *habitual, iterativo, frequentativo, duplicativo* e *multiplicativo*. Apesar de certas subtis "*nuances*" subjacentes a cada uma delas, estas categorias indicam todas uma acção verbal em reiteração, ou seja, no seu processo de continuidade.

Em relação ao *Aspecto pré-final* ou *regressivo*, este refere-se a acções que quase atingiram o termo final, enquanto os valores *terminativo, conclusivo, cessativo* e *final* marcam o último momento da acção que se desenrolava.

Por fim, na fase do *acabado, o Aspecto egressivo ou resultativo* traduz o processo após a sua fase terminal ou conclusão.

Quanto à "visão parcializadora", limitamo-nos a relembrar a definição de E. Coseriu:

> *La vision partialisante peut être "angulaire" (l'action est considérée entre deux points A et B, qui peuvent être aussi le point initial et le point final de l'action même, ou peuvent coïncider dans un seul point C), "retrospective" (jusqu'au point C), "prospective" (du point C en avant), "comitative" (l'action est considérée à plusieurs points de son déroulement), "continuative" (l'action est considérée avant et après le point C) (Coseriu, 1980 p.22).*

Universidade Jean Monnet de Saint-Etienne (França)

BIBLIOGRAFIA

CARVALHO, José G. Herculano de, "Temps et Aspect: Problèmes Généraux et leur Incidence en Portugais, Français et Russe", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Lisboa - Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

CARVALHO, José G. Herculano de, *Estudos de Linguística Portuguesa*, Coimbra Editora, 1984.

CASTILHO, Ataliba T. de, *Introdução ao Estudo do Aspecto Verbal na Língua Portuguesa*, separata de *Alfa 12*, Marília, 1968 (Coleção de Teses).

COSERIU, Eugénio, "Aspect Verbal ou Aspects Verbaux? Quelques Questions de Théorie et de Méthode", in: David, Jean & Martin, Robert (org.), *La Notion d'Aspect*, Paris: Klincksieck, 1980.

DAVID, Jean & MARTIN, Robert (org.), "La Notion d'Aspect", *Actes du colloque organisé par le Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz*, Paris: Klincksieck, 1980.

DIETRICH, Wolf, *El Aspecto Verbal Perifrástico en las Lenguas Románicas*, Madrid: Editorial Gredos, 1983.

IMBS, Paul, *L' Emploi des Temps Verbaux en Français Moderne*, Paris: Klincksieck, 1968.

LYONS, John, "L'Aspect", in: *Sémantique Linguistique*, Paris: Larousse, 1990.

MARTIN, Robert, *Temps et Aspect. Essai sur l' Emploi des Temps Narratifs en Moyen Français*, Paris: Klincksieck, 1971.

POTTIER, Bernard, "Essai de Synthèse sur l' Aspect", in: *La Notion d' Aspect*, Paris: Klincksieck, 1980.

POTTIER, Bernard, *Théorie et Analyse en Linguistique*, Paris: Hachette, 1987.

A DINÂMICA LEXICAL DO CRIOULO PORTUGUÊS DA ÁFRICA

MARIANA PLOAE-HANGANU

1. CONSIDERACÕES GERAIS

O léxico do crioulo português apresenta-se como um domínio de investigação pouco estudado; a maioria dos trabalhos, mesmo os recentes e de maior relevância (Bartens, 1995; Couto, 1994) contêm apenas vocabulários bilingues que diferem tanto pelo seu conteúdo como pela sua estrutura, ou contêm apenas colectâneas de textos. Nalguns destes vocabulários figura só o correspondente crioulo da palavra portuguesa, sem qualquer indicação suplementar, noutros, a tradução dos termos crioulos surge noutra língua (alemão, inglês), incluindo também poucas e sumárias referências etimológicas. Até hoje, muito poucos estudos semânticos do crioulo português foram feitos e apenas uma única tentativa (Granda-Gutiérrez, 1985: 157-171) de estabelecer um vocabulário fundamental duma variedade do crioulo português, a de Ano Bom. Um trabalho de carácter geral traz-nos valiosíssimas contribuições teóricas referentes à classificação dos fenómenos lexicais dos crioulos em geral (Hancock, 1980: 63-80).

Nesta presente comunicação é a nossa intenção apresentar o léxico do crioulo português duma única perspectiva e global; comparando-o com o léxico do português, salientaremos desta maneira os elementos antigos e populares dele herdados, assim como as inovações semânticas e lexicais surgidas no crioulo. Por fim, o nosso trabalho mencionará, por falta de espaço apenas, as conclusões duma classificação onomasiológica do léxico do crioulo português.

2. A APRESENTAÇÃO GERAL DO LÉXICO DO CRIOULO PORTUGUÊS

O léxico do idioma em debate é na sua maior parte de origem portuguesa; ele abrange todavia vários empréstimos doutras línguas ou, mais frequentamente, do português moderno e de várias línguas africanas.

O léxico de origem portuguesa agrupa-se em duas categorias: por um lado, palavras herdadas do português no período da formação do crioulo, por outro lado, palavras que entraram na língua posteriormente, devido ao contacto entre crioulo e o português actual. Estamos perante um fenómeno quase igual ao das palavras herdadas do latim pelas línguas românicas e ao das palavras chamadas "cultas", introduzidas nestas línguas por via erudita da mesma fonte latina.

Nem todas as variedades crioulas contêm empréstimos da mesma natureza e na mesma quantidade. Por exemplo, o número dos empréstimos portugueses é maior no crioulo de Cabo Verde e muito menor no crioulo de São Tomé e ainda mais reduzido no

crioulo de Ano Bom, onde se encontram um maior número de vocábulos de origem africana. A mesma situação apresentam as palavras herdadas do português. Bastará uma simples comparação para torná-lo óbvio: a seis palavras que ocorrem frequentamente no falar, todas elas de origem portuguesa no crioulo de Cabo Verde, correspondem no crioulo de São Tomé palavras de origem africana:

PORTUGUÊS	CRIOULO DE CABO VERDE	CRIOULO DE SÃO TOMÉ
cesto	sestə	kwali
corpo	korpe	ubwé
semente	semẽnta	ukwɛ
arranhar	paɲa	fɔnɔ
vazio	baziu	duǧi
cotovelo	kutubɛl	kokoi

Portanto, o léxico é um domínio, pelo menos em algumas áreas (crioulo de São Tomé, Príncipe, Ano Bom) onde a componente africana é importante e, por isso, obrigatoriamente a ter em conta num estudo lexical completo e exacto.

2.1. Elementos antigos e dialectais

Uma análise, mesmo sumária, dos elementos lexicais, assim como da de outros compartimentos linguísticos, infirma a teoria que atribui apenas a um único dialecto, seja ele do Norte ou do Sul, um papel preponderante na constituição do crioulo português. Vários elementos dialectais portugueses oriundos de todas as regiões de Portugal podem ser encontrados não só no crioulo português da África mas também no português do Brasil ou no chamado indo-português.

Os elementos antigos e dialectais não estão representados na mesma proporção em todas as variantes crioulas portuguesas. Acontece que no crioulo de Cabo Verde e, parcialmente, no da Guiné, devido ao contacto mais frequente e mais intenso com o português metropolitano, as antigas palavras deste herdadas foram substituídas por sinónimos do português moderno; no entanto, elementos dialectais oriundos do português mantiveram-se quase intactos. Por exemplo: crioulo de São Tomé *dana* provém do velho português *danar*, mantendo-se do português tanto a forma como o significado; para o mesmo sentido, o crioulo de Cabo Verde escolheu a palavra *estragar* que deu no crioulo de Cabo Verde *straga*. Do velho português *mancebinho*, diminutivo de *mancebo* "indivíduo jovem", registado também no português moderno na região de Trás-os-Montes, o crioulo de São Tomé mantém o mesmo significado na palavra *maʃibĩ*. Dalgado (1900: 43) encontra na variedade portuguesa de Ceilão a forma *masviɲnu* que tem a significação acima mencionada. Também no crioulo de São Tomé encontramos a palavra *ǧibõ* resultado do velho português *gibão* "espécie de casaco curto que se veste sobre a camisa"; com o mesmo sentido Rubim (1853, s.v.) encontrou-a no português brasileiro.

O crioulo de Cabo Verde usa para a noção de "avó" tanto a forma αvɔ como a αvoα que provém, esta última, duma forma antiga registada por Vasconcellos (1959: 59) e que hoje em dia continua a existir na província de Trás-os-Montes (cf. Vasconcellos, 1970: 125). A forma crioula (Cabo Verde) *bɑʒa* "dançar" só com moita dificuldade poderia ser foneticamente explicada a partir do étimo *bailar* que é o seu correspondente semântico no português moderno; a forma crioula remete sobretudo para a forma portuguesa popular *balhar*. A mesma explicação para *boʒe* que provém de *balho* "dança", forma derivada da anterior.

Certamente há um número apreciável de elementos antigos e dialectais comuns a toda a comunidade crioula portuguesa. Alguns serão mencionados no que vai a seguir. Citamos uns poucos: *kidalé-o* ou *as(e)darrei* os dois com o sentido do velho português *aqui-d'el rei* "grito de socorro em que se invoca a força pública". Também *mãnča, mãčã, manteɲa* "uma forma de agradecer" que provém do velho português *mantenha Deus*.

Muitas vezes o elemento lexical usado no português moderno para designar um tal conceito não aparece em crioulo, que utiliza um sinónimo português menos frequente ou uma palavra dialectal. Mesmo que o português guarde ambas as formas, o crioulo ficou apenas com uma forma, nomeadamente a que hoje em dia está menos utilizada em português. Por exemplo: *klamũzu, keremuʒe* têm em crioulo dois sentidos: "cornudo" e "caramujo" ou "burrié". As palavras crioulas têm como base o português *caramujo* mas que em português nunca adquire o significado de "cornudo". Em crioulo, *madle* ou *madre* com o sentido de "útero" provém do português *madre* "matriz", "útero"; a segunda significação quase não se usa em português actual sendo ela expressa pela palavra *útero*. Também o crioulo *bisu* ou *biʃe* com o sentido geral de "animal" vem do portugués *bicho* que antigamente significava "animal terrestre pequeno"; hoje os dicionários registam a palavra com o sentido "nome comum aos animais terrestres, especialmente aos vermes e insectos". Para o sentido de animal em geral o português moderno usa frequentamente a palavra *animal*.

Todos os exemplos acima mencionados coincidem, quanto à significação, em toda a área crioula portuguesa, seja qual for a sua variedade. Os casos em que o crioulo usa uma forma antiga, menos frequente ou dialectal do português metropolitano são mais numerosos nas variedades crioulas do Golfo da Guiné (São Tomé, Príncipe, Ano Bom) que no crioulo de Cabo Verde ou da Guiné. Podemos exemplificar: no crioulo de Cabo Verde há uma palavra *pobɑ* que corresponde ao português *roubar* enquanto que no crioulo de São Tomé encontramos *futa* que provém do velho português *furtar* com o sentido "subtrair", "afastar", "falsificar". Hoje em dia, o verbo é menos usado em português, encontrando-se apenas em palavras compostas ou expressões fraseológicas (por exemplo: *água furtada*).

2.2. INOVAÇÕES INTERNAS

2.2.1. Evoluções semânticas

Os fenómenos mais interessantes no domínio lexical do crioulo português, também pouco analisados, são sem dúvida as evoluções semânticas. Na maioria, estas reflectem a situação extra-linguística e são o resultado das mudanças geradas pelos termos que designam a nova realidade. A grande parte das evoluções semânticas são restrições ou extensões de significação das palavras herdadas do português; outras são o resultado tanto da mudança do regime gramatical, da distribuição como da evolução fonética. Enfim, uma pequena quantidade dessas evoluções semânticas tem a origem numa transferência metafórica.

Desta maneira, o português *povoação* tornou-se em crioulo *pɔsã* mas tendo o sentido do português *cidade*; em português assim como se sabe, *povoação* significa qualquer "lugar povoado", "habitantes de uma localidade ou região" além do sentido "acto de povoar"que não nos interessa agora. De ponto de vista administrativo, a palavra é termo genérico para "localidade de pouca extensão". No crioulo de Príncipe a palavra *pɔsã* chega a denominar "a cidade", claro porque a maioria das cidades eram na realidade pequenas localidades com extensão e número de habitantes restringidos. Repete-se neste sentido, duma forma bastante aproximativa, a situação que aconteceu nas línguas românicas onde o latino *urbs*, *urbis* com o sentido de "cidade" não permaneceu, sendo preferido o latino *villa*, *villae* "propriedade rural" (v. francês: *ville*), ou latino: *civitas*, *civitatis* com o sentido de "cidadela", "fortaleza" que foi transmitido a outras línguas românicas: italiano: *città*, espanhol: *ciudad*, catalão: *ciatat*, português: *cidade*.

Muitas vezes a palavra portuguesa herdada conhecou uma restrição semântica em todas as variantes do crioulo português. Desta maneira, crioulo de São Tomé, Príncipe, *alima*, crioulo de Guiné, Cabo Verde, *alma* que provêm todas do português *alma*, evoluiram para o sentido de "estrige", "espírito", "fantasma", provavelmente adquirido das expressões portuguesas como "alma do outro mundo". No crioulo de Cabo Verde, o verbo *ĩfejtɑ*, *ẽfetɑ* para o português *enfeitar* usa-se sobretudo com o sentido "mostrar uma simpatia, amor para alguém". A mesma significação encontra-se no português do Brasil ("Já me alembro, foi o Marahú ... Foi uma viagem braba. Frederico contou ... Ele se enfeitão para o meu lado", Jorge Amado, *Mar morto*.)

As extensões semânticas, muito frequentes na fase *pidgin* do crioulo, são bastante raras no crioulo português. Vamos mencionar algumas: em todas as variedades do crioulo português – excepto o crioulo de Cabo Verde, as ilhas S. Vicente e Santo Antão – o campo semântico do verbo *falar* estendeu-se sobre a área do verbo *dizer*. A mesma extensão semântica foi registada no crioulo de Surinam. O mesmo fenómeno encontra-se no crioulo de Príncipe.

No crioulo de Cabo Verde o sentido do português *queixa* que deu no crioulo *keʃɑ*, *čeʃɑ* cobre o campo semântico do crioulo *duẽsɑ* que provém do português *doença* e que concorre seriamente com a primeira palavra.

Também no crioulo de Cabo Verde *ʃkreta* para o português *discreto* significa "esperto", "com juízo", desenvolvendo antigas acepções do português; da mesma maneira, o crioulo de Cabo Verde *l(ə)vandod* para português *(a)levantado* "erguido", "rebelde", "nobre" tem no crioulo mais frequentamente o sentido de "revoltado".

A transferência semântica que advém da comparação ou metáfora encontramo-la por exemplo no crioulo de Cabo Verde *lizimparim* para o português *crepúsculo*. A forma crioula pode ter sido derivada dum crioulo **a lo pardozinho* que proviria do português *ar pardo* "tempo sóbrio".

Algumas palavras originais do português adquiriram no crioulo novas significações. Por exemplo: o crioulo *dona* ou *dɔnɑ* para o português *dona* "forma de tratamento dirigida a uma senhora", assim como "proprietária" chega a denominar no crioulo de Cabo Verde *avó*. Também o crioulo de Cabo Verde *mələdə* para português *melado* com o sentido em português "que tem a côr e o sabor do mel" significa no crioulo "sujo", excepto no crioulo do Golfo da Guiné onde *mɛladu* significa "saboroso".

Os exemplos podem continuar. Eles comprovam muitas das hipóteses formuladas pelos peritos em crioulística actual. Como já salientamos nem o léxico e, portanto, nem a semântica dele, foram ainda objecto de uma análise sistemática. Os exemplos acima mencionados representam simples observações duma leitura atenta dos glossários e vocabulários crioulos até hoje existentes.

2.2.2. Processos internos de enriquecimento de vocabulário

Entendemos por "processos internos" os modos de construção de palavras e a respectiva distribuição dos seus elementos formativos. Os processos de formação das palavras mais produtivos no crioulo são a derivação e a composição.

Até hoje os especialistas em crioulo português pouco se mostraram interessados em estudar tais meios de enriquecimento do idioma crioulo, mas há pouco tempo foi defendida uma tese de doutoramento (Pinto, 1994) sobre o assunto. Em crioulística actual o problema tornou-se bastante discutível: algumas vezes considera-se que no crioulo o processo de formação das palavras é mais produtivo que na língua-base, outras vezes afirma-se o contrário, chegando-se à ideia que tal processo no crioulo deixou de ser um processo vivo.

Mesmo que as afirmações acima mencionadas não fossem feitas especificamente em relação ao crioulo português, consideramos as duas asserções exageradas.

A análise dos vocabulários das variedades crioulas com base portuguesa que tivemos à nossa disposição permite-nos comprovar que os processos internos de formação das palavras são conhecidos pelo crioulo português, mas este idioma utiliza outros elementos de formação, distintos do português. Os sufixos que actuam dentro da língua portuguesa não foram herdados como tal pelo crioulo, pelo contrário, nesse idioma formaram-se novos afixos ou foram criadas novas modalidades de formação lexical.

Um inventário completo dessas torna-se muito difícil se não impossível, dado o estado actual das pesquisas sobre o crioulo; em todo o caso um tal inventário ultrapassaria o fim do presente trabalho.

Vamos apoiar as nossas afirmações com alguns exemplos tirados dos textos a que tivemos acesso.

O crioulo, tal como o português do Brasil manifesta, muito mais que o português europeu, a preferência pelos os diminutivos, preferência que se realiza no crioulo por intermédio doutros processos, nomeadamente a colocação ao lado do nome ou doutras partes do discurso das palavras *minu*, derivada do português *menino* ou, no crioulo de Príncipe, *kiči*(por mim não identificado com exactidão). Diz-se desta maneira *minuʒinɛla* para *janela pequena* ou *are kiči* para *rei pequeno*.

A marcação da intensidade através das palavras herdadas do português *muito*, *cheio* serve também na formação de palavras com novas significações (crioulo de Cabo Verde: *krɛceɷ* para português *noivo* vem de *krɛ* < português *querer* e *ceɷ* para português *cheio*).

Em geral, o processo de composição das palavras representa um procedimento muito mais frequente que a derivação. Por exemplo: crioulo de Cabo Verde: *kurɑlumi* com o sentido de *chama* vem de *kurɑ* < português *curar* no sentido de "tratar de" e *lumi* < português *lume*; crioulo de Cabo Verde *mãpeʃe kadela* "personagem fabuloso" provém de *mã* < português *mãe*, *epeʃe* < português *peixe* e *kadela* < português *cadela*; crioulo de Cabo Verde: *nɑdakɔsɑ* com o sentido de "nada" é composto de *nɑda* < português *nada* e *kɔsɑ* < português *coisa*; crioulo de Guiné: *padɔne* significando "avô" tem na sua componência *pa* < português *pai* e *dɔne* < português *dono*.

Muitas vezes na estrutura das palavras compostas não entram apenas palavras herdadas mas também empréstimos. Um exemplo interessante é a palavra *obeké* que parece ser o correspondente da expressão portuguesa "dou-te às costas"; para "as costas" o crioulo usou um empréstimo, do inglês *beke* < inglês *back* "costas". O exemplo provém do crioulo de Cabo Verde, a ilha Brava onde o inglês exerceu uma grande influência.

Por fim salientamos que no crioulo português, assim como no crioulo francês, há uma série de verbos que são na realidade particípios (por exemplo: crioulo de Cabo Verde: *ẽngkaadu* com o sentido de "esconder" e que corresponderia ao português *encaixar*) ou substantivos (por exemplo: crioulo de Cabo Verde: *sombra* com o sentido "passar o dia na casa dalguém" < português *sombra*); a metáfora nesta caso baseia-se na ideia de "abrigo" ou de "passagem do Sol".

2.2.3. Empréstimos

No crioulo português os empréstimos, na sua grande parte, provêm do português ou das línguas africanas, sobretudo no crioulo do Golfo da Guiné. Todavia, mesmo aqui, no território mencionado há a tendência (cf. Ferraz & Valkhoff, 1975: 36) de substituir as palavras de origem africana pelos empréstimos recentes do português actual. Por exemplo: crioulo de São Tomé: *tumbu* "poeira" foi substituído por *cpc* < português *pó*; *lɔla* com o sentido de "afastar" deixou de funcionar em favor de *diʒviɑ* < português *desviar*, este último tendo o significado principal "tirar do caminho"; da mesma maneira, *ɔkɔklɔ* "cicatriz" foi substituído por *sikatlizi* < português *cicatriz* ou *goɔlɔ* por *plukurɑ* < português *procurar*.

Meintel (1975: 243-4) oferece uma listagem de 28 palavras do crioulo de Cabo Verde, da ilha Brava, que são de origem anglo-americana. Mencionaremos algumas dentre elas:

CRIOULO	INGLÊS
čansα	*chance*, "possibilidade", "ocasião"
grog	*grog*, (a palavra crioula significa "aguardente feita de açúcar de cana")
kande	*candy*, "espécie de açúcar"
mači	*match*, "partida"
najs	*nice*, "bonito"
son	*song*, "canção"

Por vezes, a junção duma palavra herdada com um empréstimo origina estranhas construções, como por exemplo o bem conhecido *bαtαtαerezε*. A primeira palavra é herdada; reconhecemos nela o português *batata*, a segunda é um americanismo *irish potato*.

2.3. A REPRESENTAÇÃO ONOMASIOLÓGICA DO LÉXICO CRIOULO

A análise semântica, mesmo sumária da componente semântica das palavras crioulas foi levada a cabo por uma onomasiológica. Por falta de espaço apresentamos em seguida apenas as conclusões.

As classes onomasiológicas em torno das quais se organizaram os principais campos semânticos são em linhas gerais as da classificação de Hallig & Wartburg (1952) adaptada para o léxico português de Ploae-Hanganu (1981).

O léxico submetido a tal classificação foi recolhido nos glossários e vocabulários da maioria dos trabalhos sobre o crioulo português. Mesmo assim, os vocabulários existentes não cobrem toda a aréa linguística deste idioma; para as variedades crioulas que não têm ainda vocabulários completos tentamos preencher a lacuna, extraindo palavras de textos de que dispusemos. Para o crioulo de São Tomé foi-nos precioso não só o léxico oferecido pelos textos como também o correspondente crioulo de São Tomé que Günther (1973) menciona no seu glossário feito para o crioulo de Príncipe.

Mesmo numa abordagem superficial dos textos e sobretudo dos glossários, confirma-se a afirmação já feita, relativamente à riqueza e à diversidade crioula de Cabo Verde desta vez do ponto de vista lexical. O glossário de palavras do crioulo de Cabo Verde contém 5820 palavras enquanto que o do crioulo de Príncipe tem apenas 1123 palavras. A diferença é devida não só a uma maneira diversa de estruturar o material lexical; ela mostra todavia que as duas variedades crioulas mencionadas valorizaram de forma desigual a herança lexical portuguesa.

Sem dúvida que a classificação onomasiológica que realizamos poderá vir a ser melhorada e completada quando tivermos à nossa disposição instrumentos de trabalho – refiro-me sobretudo aos dicionários, glossários – mais numerosos e rigorosamente constituídos. Para já, achamos que é importante evidenciar o núcleo de palavras crioulas,

comum a todas as quatro variedades do crioulo português de África. Sobre o crioulo de Ano Bom tivemos escassas indicações e os estudos a ele referidos contêm poucos exemplos dignos de interesse.

Uma vez feita esta classificação, podemos já adiantar que o elemento lexical português está presente em todas as classes onomasiológicas numa proporção que varia em função da classe onomasiológica e da variedade crioula. Nota-se um paralelismo entre a riqueza lexical duma classe onomasiológica e o domínio da vida material ou espiritual a que ela se refere, no sentido em que lá, nas terras onde os portugueses tiveram maior influência, o facto não deixou de se reflectir a nível lexical ou semântico. Deste modo, as classes onomasiológicas melhor representadas são as que se referem à vida física, afectiva e intelectual, trabalho, situação no tempo e espaço (aspecto exterior, forma, consistência, posição, dimensão, quantidade, numerais). Menos representadas são as classes ligadas em geral ao universo, especialmente ao mundo vegetal, animal, o céu, atmosfera e os fenómenos meteorológicos. Quanto ao reino vegetal e animal, investigando o léxico da língua portuguesa, observamos o fenómeno contrário: uma parte considerável do vocabulário português é de origem africana ou asiática.

Ao mesmo tempo, a classificação onomasiológica realizada evidenciou uma série de fenómenos semânticos como já referimos. Como lembramos, do ponto de vista semântico, na passagem de português ao crioulo português, aconteceu uma série de deslocações semânticas, principalmente extensões ou restrições de sentido. A análise do material lexical tido à disposição e usado na classificação permitiu-nos observer que na base do mecanismo de tais deslocações sobretudo das transferências semânticas estão tanto a similaridade de tipo metafórico como também a contiguidade semântica de tipo metonímico.

Não foi possível estabelecer grupos de palavras em função destas características semânticas; lembraremos no entanto duma forma global, não discriminada por áreas, os resultados e o efeito dos mesmos no léxico crioulo em geral.

Deste ponto de vista, a categoria mais rica de palavras é a das que, tendo em português sentidos diferentes gerais ou específicos, abstractos ou concretos, se integraram e convergiram todos no campo semântico dos trabalhos agrícolas. Desta maneira, são as palavras:

CRIOULO		PORTUGUÊS
azaguα	"época das chuvas e dos trabalhos agrícolas que se efectuam naquela temporada"	*as águas*
kαntrerα	"um tipo de arranjo de espigas de milho para serem conservadas"	*cantareira*, "cantora"
kαnude	"o recipiente de forma alongada onde se guarda o feijão depois da colheita"	*canudo*, com o sentido de "tubo geralmente longo"
kαʃtel	"casa do campo provisória, construída de pedregulhos colocados uns em cima dos outros e com um telhado circular"	*castelo*

siẽsiẽ	"a iniciativa que tem alguém no trabalho"	pode ser relacionado com *ciência*
koroɑ	"operação de limpar o terreno, normalmente semeado com milho, depois da colheita"	*coroa*
kope	"passer depois dos colhedores de milho para apanhar os restos"	*correr*
iduka	"todos os trabalhos de que necessita um terreno para ser semeado"	*educar*
spreta	"buscar os ovos de uma galinha quando não se lhe conhece o ninho"	*espreitar*
fije	"os fios mais pequenos, frágeis de milho"	*filho*
gɑrnel	"as espigas grandes de milho"	*granel*, "celeiro"
ɔrtɑ	"propriedade rústica"	*horta*
lugar	"uma propriedade agrícola com terreno não muito fértil"	*lugar*
mudɑ	"encurralar os animais no lugar onde eles pastam"	*mudar*
pajɑ	"terrenos não cultivados"	*palha*
plõ	"vara grande com que se bate o milho para tirar os grãos"	*pilão*
pote	"agrupamento de trabalhadores"	*ponto* "livro de ponto"
kĩntɑ	"terreno para o cultivo do tabaco"	*quinta*
tãpɑ	"o muro que separa duas propriedades agrícolas"	*tampa*
tɑpɔde	"terreno rodeado pelos muros"	*tapado*

Além desta categoria de palavras do campo semântico do trabalho agrícola há também outras palavras resultantes dos mesmos processos, mas que pertencem aos outros campos semânticos. Por exemplo:

CRIOULO	PORTUGUÊS
spia, "ver"	*espiar*
fidalgu, "elefante"	*fidalgo*
regrɑ, "palavra"	*regra*

Não são poucas as palavras que nestes casos mudaram também de categoria gramatical.

Certamente poderiam multiplicar-se os exemplos; como o espaço não nos permite analisar em detalhe o problema, contentemo-nos com a observação geral de que o léxico crioulo, apesar de pouco estudado ou provavelmente sobretudo por isso, apresenta fenómenos lexicais e semânticos interessantíssimos cujo estudo em pormenor se impõe como uma necessidade.

3. CONCLUSÃO

A precisão que demos ao título da nossa comunicação - o léxico do crioulo português da África - não significou tanto uma restrição do domínio da pesquisa como sobretudo uma sugestão, quase-indirecta, do facto de que esta variedade do crioulo da África é - assim como demostraram tantos valiosos estudos já publicados - uma variedade crioula em força. Pela descrioulização ou pela extinção doutras variedades crioulas portuguesas, esta é a que se irá tornar num futuro não muito longínquo, a única variedade do crioulo português.

Tipologicamente, ela constitui um meio de comunicação bastante unitário pelo que propomos usar o termo *crioulo português* e não *crioulos*. Aqui opinamos diferentemente da maioria dos crioulistas. Maurer (1995) traz argumentos gramaticais e lexicais a favor da diferença que há entre os quatro crioulos que se falam no Golfo da Guiné. Ao nosso ver, as particularidades que caracterizam as variedades crioulas da África não são relevantes ao ponto de poderem alterar a estrutura do conjunto que é a mesma para todas as províncias africanas onde se fala crioulo português. As pesquisas a serem feitas no futuro têm que ser amplas para todas as variedades em comparação e apoiadas pelos métodos modernos de investigação. Nos problemas essenciais, o crioulo passou da fase das controvérsias que não tornava possível um estudo atento e unitário. Neste momento, os desideratos maiores da pesquisa do crioulo português pedem a descrição correcta, adequada e unitária da sua estrutura linguística baseada nos questionários *in loco*. Em algumas regiões, sobretudo da Ásia e na variedade crioula de Ano Bom da África, o crioulo está em vias de desaparecer ou sofre o processo de descrioulização sob a influência da língua portuguesa, da língua oficial do território respectivo ou dos idiomas vizinhos. Uma tal situação torna ainda mais urgente a tarefa da sua descrição unitária.

Universidade de Bucareste

BIBLIOGRAFIA

BARTENS, Angela, *Die iberoromanisch-basierten Kreolsprachen*, Frankfurt am Main, 1995.

COUTO, Hildo Honório do, *O Crioulo Português da Guiné*, Hamburg, 1994.

DALGADO, Sebastião Rodolfo, *Dialecto indo-português de Ceilão*, Lisboa, 1900.

FERRAZ, Luíz e VALKHOFF, Marius, "A Comparative Study of São-Tomense and Cabo-verdian Creole", in: Valkhoff, Marius, ed., *Miscelânia luso-africana. Colectânea de estudos coligidos por ...*, Lisboa, 1975.

GRANDA-GUTIÉRREZ, Germán, *Estudios de lingüística afro-romanica*, Valladolid, 1985.

GÜNTHER, Wilfried, *Das portugiesische Kreolisch der Ilha do Príncipe*, Marburg an der Lahn, 1973.

HALLIG, Rudolf e WARTBURG, Walther, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie-Versuch eines Ordnungsschemas*, Berlin, 1952.

HANCOCK, Ian, "Lexical expansion in creole languages", in: Valman, A. e Highfield, A., eds., *Theoretical Orientation in Creole Studies*, New York, 1980, pp.68-88.

MAURER, Philippe, *L'angolar: un créole afro-portugais parlé à São-Tomé*, Hamburg, 1995.

MEINTEL, D., "The Creole dialect of the Island of Brava" in : Valkhoff, Marius, ed., 1975, pp.205-57.

PINTO, Clarice Pereira, "A prefixação: um estudo comparativo entre o português padrão, o português rural e os crioulos de base portuguesa", Tese de doutoramento, 1994.

PLOAE-HANGANU, Mariana, *Português Contemporâneo: Fonologia. Vocabulário*, Bucareste, 1981.

VASCONCELLOS, José Leite de, *Esquisse d'une dialectologie de la langue portuguaise*, Paris-Lisboa, 1970 (1ª ed., 1901).

VASCONCELLOS, José Leite de, *Textos arcaicos*, Lisboa, 1959.

O INFINITIVO PREPOSICIONADO NAS CONSTRUÇÕES SEMIPREDICATIVAS

BRIAN FRANKLIN HEAD (BRAGA)
LARISSA SEMENOVA (MOSCOVO)

Uma das funções principais do infinitivo preposicionado ou gerundial (*a* + infinitivo) é de definir o substantivo. O infinitivo preposicionado na função atributiva (por exemplo, *chá a ferver, meninos a chorarem*) emprega-se com muita frequência no português europeu, tanto na linguagem falada como na escrita. (No Brasil, usa-se comummente o geríndio em vez do infinitivo regido da preposição *a*). Na bibliografia que conhecemos, o tema tem sido pouco estudado: não encontrámos nenhum trabalho dedicado especialmente à estrutura "preposição *a* + infinitivo" e, em geral, as gramáticas da língua portuguesa limitam-se a constatar que uma das funções do infinitivo preposicionado é a função atributiva - quando, de facto, fazem referência a essa estrutura, pois muitas nem a mencionam[1]! No entanto, as combinações funcionais do infinitivo gerundial são diversas: carecem de levantamento, análise e descrição. Combinações do tipo *olhos a brilharem, pânico a crescer, paredes a rebentar* constituem, na oração, construções semipredicativas; são polifuncionais e possuem rica possibilidades informativas. No presente trabalho, apresentaremos uma análise da semântica sintáctica do infinitivo com a preposição *a* em construções semipredicativas conjuntas e absolutas.

I. CONSTRUÇÕES CONJUNTAS

Entre as construções conjuntas, destacam-se três tipos: construções conjuntas de carácter atributivo, adjectivo e atributivo circunstancial.

1. CONSTRUÇÃO CONJUNTA ATRIBUTIVA

Do ponto de vista da estrutura semântica da oração, a construção conjunta representa uma proposição semipredicativa. Sendo sempre sujeito semântico do infinitivo preposicionado, o substantivo definido pelo infinitivo na construção conjunta atributiva,

---

[1] C. BRANDÃO (1963: 438-9) examina de forma clara e sucinta algumas estruturas do infinitivo precedido de preposições (*de, para, a, por*). Quanto às construções de que trata o presente estudo, o referido Autor afirma:: "Usa-se o infinitivo regido da preposição a com valor adjetival, podendo ocorrer ou como complemento atributivo ou como predicativo ...". Muitos dos trabalhos sobre o infinitivo em Português ocupam-se exclusivamente de outras propriedades, como é natural, visto ser tão amplo o tema. Temos encontrado algumas referências a uma dissertação de licenciatura, que nos parece de grande interesse mas, infelizmente, ainda não tivemos oportunidade de consultá-la: RAPOSO, Eduardo Paiva, "Estudos sobre o Infinitivo em Português", Universidade de Lisboa, 1973. A excelente obra, *Teoria da Gramática. A Faculdade da Linguagem*, do mesmo Autor, trata de temas mais amplos.

pode ser o sujeito gramatical da oração, ou pode ter outra função. Considerem-se os seguintes dados:

1. *Os troféus* irão uma vez mais "salvar" o espectáculo automóvel, sempre *a proporcionarem* emoção e expectativa (*O Diário*).
2. Para ver todo *o Citoro / a ondear* com bruxais ... (J. Castilho).
3. Encontrei *os colegas a tomarem* vodka no bar do hotel.
4. Os putos da Musgueira alegram-se *com réstia de sol a romper* o tecto das nuvens (*O Diário*).
5. [...] simpatizara *com a sua figura* atarracada, vermelha, *a respirar* saúde e bonomia (M. Torga).
6. Os feridos vinham *para os 28 hospitais a funcionar* então na zona (J. Goulão).
7. E das fotos publicadas na altura, uma saltou-nos a vista - a *do atleta a comer* um bolo de creme [...] (*Magazine*).
8. [...] noites em que se rompem de súbito no rio sombras *de ninfas a sacudirem* os cabelos nos tremulinos do ondular brando ... (J. G. Ferreira).

Nesses exemplos, o substantivo, que é sempre sujeito da acção do infinitivo preposicionado, ocorre como do sujeito gramatical da oração (1), como complemento directo (2, 3), como complemento preposicional, de acordo com a regência do verbo: *alegrar-se* com, *simpatizar* com (4, 5), do complemento circunstancial do lugar, objecto da preposição *para* (6), como possessivo, objecto da preposição *de* (7, 8).

Quanto à indicação do tempo e do modo, a informação que falta ao próprio infinitivo preposicionado é fornecida pelas referências temporais e modais do verbo finito, núcleo do predicado. A construção infinitiva conjunta equivale assim a uma oração subordinada atributiva (relativa, restritiva): *os troféus*, sempre *a proporcionarem* emoção e expectativa = *os troféus, que sempre proporcianam* emoção e expectativa; *o Citoro / a ondear* com bruxais = *o Citoro, que ondeia* com bruxais; *os colegas a tomarem* vodka = *os colegas, que tomavam* vodka; *uma réstia de sol a romper* o tecto das nuvens = *uma réstia de sol que rompe* o tecto das nuvens; *figura a respirar* saúde e bonomia = *figura que respirava* saúde e bonomia; *hospitais a funcionar* então na zona = *hospitais que funcionavam* então na zona; *atleta a comer* um bolo de creme = *atleta que comia* um bolo de creme; *ninfas a sacudirem* as cabelos = *ninfas que sacodem* os cabelos.

Nos dados examinados para este estudo, a construção infinitiva conjunta tem uma estructura linear típica: o infinitivo preposicionado é comummente pós-nominal e, por ser relativa restritiva, não se põe entre vírgulas. Parece-nos que essa ordem é fixa quando o infinitivo preposicionado define um complemento (de qualquer tipo, nos nossos dados). Há contra-exemplos, porém, quando o infinitivo preposicionado define o sujeito da oração, tais como: *A falar, entendemo-nos melhor* e *A debaterem os diversos temas, os adversários marcaram claramente as suas respectivas posições.*

2. CONSTRUÇÃO CONJUNTA ADJECTIVA

As propriedades atributivas da construção infinitiva conjunta revelam-se mais intensamente quando o infinitivo gerundial corresponde a modificadores do tipo *atraente, constituinte, ardente (mulher atraente, assembleia constituinte, sol ardente).*

Nalguns casos, o infinitivo preposicionado representa uma acção como "qualidade actualizada": *hospitais a funcionar, moça a gemer, chá a ferver:* destaca-se pelo infinitivo preposicionado a própria realização:

1. Lembrei-me das suas *costas a ondularem* como o dorso dum gato (L. F. Costa).
2. Estremunhada, dá com *a moça a gemer* em cima da cama (J. C .Pires).
3. Tomo *chá a ferver* na cantina (M. U. Rodrigues).
4. [...] *o sol* desnudado *a arder* na fornalha imóvel fecha as pessoas em casa (F. Namora).
5. Se encontrasse *um posto* de abastecimento *a funcionar*, aproveitaria (J. Saramago).
6. Passou o casal de operários, *um riso a fulgir* nos lábios (J. M. Mendes).

Nesse exemplos, o infinitivo preposicionado tem qualidades atributivas semelhantes às do adjectivo. Na língua portuguesa, tanto o adjectivo como o infinitivo gerundial podem manifestar a noção da atributividade, mas o adjectivo e infinitivo gerundial em função atributiva diferem semanticamente: enquanto o adjectivo (por exemplo, *sol ardente*) indica a qualidade absoluta ou essencial, o infinitivo preposicionado (por exemplo, *sol a arder*) manifesta uma qualidade relativa ou contingente, ocasional. É sintomático, talvez, que no caso dos infinitivos destacados nos exemplos acima, todos - com a excepção de *funcionar* - representam verbos com formas adjetivais correspondentes em *-nte* (*ondulante*, *fulgente*, etc.).[2]

A predicatividade do infinitivo gerundial revela-se na manifestação da qualidade relativa. É de notar que a construção infinitiva conjunta de carácter adjectivo não se põe habitualmente entre vírgulas. Este facto mostra a forte ligação subordinada que se estabelece entre o substantivo e o infinitivo preposicionado, realçando a adjectividade do infinitivo gerundial.

As qualidades adjectivas do infinitivo preposicionado revelam-se muito claramente através do seu emprego no contexto de outros componentes da oração com função atributiva, especialmente os adjectivos e os particípios passados. Comparem-se os seguintes exemplos:

1. Os lábios são *finos* e *pintados* fora, *a fingir uma boca carnuda* (J. Saramago).
2. O rosto dela, da enfermeira, era *redondo*, *corado*, *a ressumar saúde*, um rosto por assim dizer *publicitário* (M. J. Carvalho).

No primeiro exemplo, o infinitivo gerundial, *a fingir*, com o seu complemento, *uma boca carnuda*, funciona como atributo do substantivo *os lábios*, junto com o adjectivo *finos* e o particípio passado *pintados*, empregados com a mesma função. No segundo exemplo, o infinitivo gerundial, *a ressumar*, com o seu complemento, *saúde*, serve para definir o substantivo *rosto*, junto com os adjectivos *redondo*, *corado*, *publicitário*. Assim, em ambos os exemplos, o infinitivo preposicionado, o adjectivo e o particípio passado têm funções semânticas análogas.

---

[2] As formas portuguesas em *-nte*, historicamente particípios presentes, originaram-se do acusativo latino. Na língua arcaica, encontra-se o uso dessas formas com autêntica força verbal, inclusive regendo complementos. Com o passar do tempo, tal uso tornou-se cada vez mais raro, de tal forma, que na língua contemporânea, a *forma* participial tem intrinsecamente a *função* adjectival.

3. CONSTRUÇÃO CONJUNTA ATRIBUTIVA CIRCUNSTANCIAL

São de dupla natureza funcional as referências semânticas manifestadas pelo infinitivo preposicionado na construção conjunta: possuem qualidades atributivas e predicativas. Embora a predominância das qualidades atributivas seja a característica mais típica da construção conjunta com infinitivo gerundial, são as propriedades predicativas, s vezes, que se revelam com maior evidência. Considerem-se, por exemplo:

1. A nova *alma*, *a regar* músculos e tendões, durou pouco (M. Catrim).
2. Uma *luz* musgosa, *a resistir* a chuva, parece segregada pela folhagem das árvores sobre que se derrama (F. Namora).

Em ambos os casos, o infinitivo preposicionado está entre vírgulas (junto com o seu complemento): tal separação gráfica destaca a independência relativa do infinitivo preposicionado no que se refere ao substantivo que o precede: põem-se em relevo, desta forma, as propriedades *predicativas* do infinitivo preposicionado na respectiva oração. Em contrapartida, nas construções conjuntas atributivas e adjectivas, a falta de separação por vírgulas corresponde à relação subordinada do infinitivo preposicionado, como modificador pós-nominal,

Observe-se o resultado da transformação da ordem das palavras nessas orações, de modo a afastar o infinitivo gerundial do substantivo:

1. A nova *alma* durou pouco *a regar* músculos e tendões.
2. Uma *luz* musgosa parece segregada pela folhagem das arvores sobre que se derrama *a resistir* a chuva.

A relação atributiva subordinada entre o infinitivo gerundial e o substantivo torna-se pouco evidente, porque as construções conjuntas com o infinitivo gerundial reduzem as suas qualidades atributivas e reforçam as propriedades cincunstanciais, sendo preferível o complemento circunstancial da oração inteira ao atributo dum substantivo determinado.

II. CONSTRUÇÕES SEMIPREDICATIVAS ABSOLUTAS

O infinitivo gerundial na função atributiva emprega-se amplamente nas construções absolutas:

1. A carruagem metade cheia - *homens a jogar cartas*, mulheres com crianças, *velhos a cabecear* - mas a desconhecida era a mim que se dirigia (M. O. Braga).
2. Admitamos que sim, que segue ao lado do volante, muito direita, as pernas unidas e *as mãos a tremerem* segurando os joelhos (J. C. Pires).

Enquanto a construção conjunta com o infinitivo gerundial é equivalente, na sua semântica sintáctica, a uma oração subordinada atributiva, a construção absoluta assemelha-se, no mesmo sentido, a uma oração simples. Assim, a construção infinitiva absoluta transforma-se facilmente na oração simples sem alterar o sentido da enunciação:

1. Marcelo olhou para o retrato de Paola carinhosamente com nostalgia, toda *a paixão a vibrar-lhe na voz* (U.T. Rodrigues) = toda a paixão vibrou-lhe na voz.

2. E vejo-a, menina do liceu, *a mão a desviar a madeixa da testa* (M. O. Braga) = a mão desvia a madeixa da testa.
3. Falava deste modo: rosto e olhar fixos, só *os lábios a mexerem continuamente* (J. C. Pires) = os lábios mexiam continuamente.

A semelhança entre as estruturas semânticas da construção absoluta e da oração simples torna-se mais evidente quando à construção absoluta se junta a conjunção *e*, empregada habitualmente para unir orações simples na formação de orações compostas. A mesma conjunção também se emprega para estabelecer unidade entre o predicado da oração e o infinitivo preposicionado da construção absoluta, revelando a capacidade do infinitivo gerundial para realizar as funções predicativas quase na mesma medida em que o verbo finito como núcleo do predicado realiza tais funções. Considerem-se os seguintes exemplos:

1. O Encristão *resmungou* baixinho, revoltado *e* com um medo raivoso *a transformar-se* em ódio (U.T. Rodrigues).
2. *Trazia* um cigarro aceso entalado nos lábios, *e* um dos olhos semicerrado *a esquivar-se* fumo que subia (J. G. Ferreira).

Nas construções absolutas, o sujeito semântico do infinitivo preposicionado nunca coincide com o sujeito gramatical da oração principal, ao contrário do que ocorre nas construções conjuntas. A presença dum sujeito *diferente* do sujeito gramatical da oração é condição obrigatória para a formação da construção absoluta.

O sujeito da construção absoluta torna essa construção mais independente; isto é, destaca-se o sentido *predicativo* da construção. Contudo, é bastante forte o nexo entre o sujeito semântico da construção absoluta e o sujeito gramatical da oração principal, porque o sujeito semântico da construção absoluta está representado, na maioria dos casos, por um substantivo que caracteriza, de alguma forma (ou que fornece informação complementar sobre), o sujeito gramatical da oração. A construção vem normalmente precedida pela preposição comutativa *com*:

1. Aparece o chefe da tipografia *com os dedos a pingar tinta* (M. Braga);
2. Ao mesmo tempo segue a pé, *com os cabelos a escorrerem água* (D. Mourão-Ferreira).

A preposição *com*, cuja semântica lexical transmite, nesses exemplos, uma noção associativa e simultânea, acentua o nexo semântico entre o sujeito gramatical da oração e o sujeito da construção absoluta. Por outro lado, a preposição estabelece uma relação hierárquica entre os elementos que ela une. Portanto, a preposição *com* desempenha funções equivalentes às duma conjunção coordenativa aditiva, acentuando a independência da construção absoluta (isto é, a sua predicatividade), mas também realça a relação de subordinação, reforçando o sentido atributivo.

Essa duplicidade de função pode, porém, também ocorrer mesmo sem a referida preposição:

1. Deitavam-se, e de novo tombavam para o lado e ficavam assim, as bocas entreabertas, *os olhos a luzir* (J. C. Pires).
2. Um outro solitário de travesseira cara dava a volta ao Jardim, *a mão a agarrar o desbotado coco, as abas do fraque a esvoaçarem* (M. Braga).

Com menor frequência na construção absoluta adjetiva, emprega-se também a preposição *de*; por exemplo: Então, joga-lhe o homem, *de olhos a luzirem* (J.C. Pires).

Nas construções mencionadas, usa-se tanto o infinitivo pessoal como o impessoal. As diferenças entre os empregos desses dois tipos de infinitivo não se devem meramente a factores estilísticos. As flexões do infinitivo pessoal põem em relevo a sua natureza predicativa, permitindo a a formação de construções equivalentes a orações subordinadas.

BIBLIOGRAFIA

BRANDÃO, Cláudio, *Sintaxe clássica portuguesa*, Belo Horizonte, 1963.

RAPOSO, Eduardo Paiva, *Teoria da Gramática. A Faculdade da Linguagem*, Lisboa: Caminho, 1992.

RELATIVIZAÇÃO DA LÓGICA DA LÍNGUA MATERNA E ENSINO-APRENDIZAGEM DE UMA LÍNGUA ESTRANGEIRA: APLICAÇÃO À LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA FERNANDA FERNANDES TAVARES

Conta-se que se perguntou a um louco o que era para ele a vida. Ele teria respondido: *"A vida é aquela cuja a qual vivemos"*.

Como de poeta e de louco todos temos um pouco, este trabalho não pretende ser o resultado de uma longa investigação sobre o tema apresentado, mas é fruto de muita reflexão resultante da experiência como professora de Português a estrangeiros, em diferentes países, em diversos contextos nacionais, linguísticos e sócio-culturais e em diferentes estabelecimentos de ensino: França: Faculté des Lettres et des Sciences Sociales de l'Université de Bretagne Occidentale e École Nationale Supérieure des Télécommunications de Bretagne, em Brest; Marrocos: Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, em Fez; Espanha, Galiza: Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela.

Esta multiplicidade de experiências levou-me a ter de me adaptar muitas vezes a novas necessidades, a novos métodos, a novos processos, a novas normas de funcionamento, a novas personalidades, a novas maneiras de ser, a muitas relativizações, e sensibilizou-me para a necessidade de pequenos "truques" que permitem aquilo a que chamarei a *relativização da lógica da língua materna,* uma vez que, em contexto do ensino-aprendizagem do português como língua estrangeira, é muito importante o papel relativizador dos diferentes códigos sociais e linguísticos.

Ao falar de relativização da lógica da língua materna, terei de falar da relativização de dados culturais, pela sua relação circular.

Gostaria de explicitar que não tenho a pretensão de utilizar a palavra "lógica" em termos filosóficos, pois não disponho dos conhecimentos suficientes para a manusear com pertinência, nem conheço suficientemente bem as diferentes posições filosóficas face a ela, ou a evolução da obra de filósofos que lhe dedicaram grande parte da sua atenção, desde Aristóteles a Hegel ou Wittgenstein. Creio também que, nesse campo, Oxford tem tradição que me tornaria o terreno ainda mais resvaladiço.

Isto não me impede, no entanto, de ter em conta algumas afirmações de filósofos que citarei, talvez de forma descontextualizada e pouco ortodoxamente, sempre que isso venha em abono das ideias que defendo.

Utilizarei a palavra "lógica" em sentido corrente de coerência, ligação de ideias, raciocínio, sem mesmo desprezar a utilização popular de ardil, lábia, como registam alguns dicionários.

Faço esta escolha por ignorância, como já referi antes, mas também por convicção, pois o quotidiano e o banal seduzem-me, como possuindo em si tudo o que há de mais profundo.

Em cada um dos lugares em que trabalhei havia problemas linguísticos e de identidade e cada um me deu uma ideia diferente de relativização, mas, em todos, essa necessidade foi profundamente sentida.

Em Brest, uma das primeiras relativizações foi a da língua a ensinar.

A experiência multifacetada da Bretanha fez-me reflectir sobre o português como língua de cultura, de comunicação, técnica, de comércio e de indústria, e sobre a cumplicidade entre dimensão científica e humanística.

Em Fez foi importante a relativização de certos conceitos e preconceitos (meus e dos outros).

Lembrarei, a propósito, as palavras de Dasen: "*... il faut avoir fait le détour par l'altérité pour pouvoir jeter un regard en retour sur sa propre société et ses institutions et sur ses préjugés personnels*".[1]

Houve uma dimensão cultural e humana que se acrescentou em mim com o conhecimento de outras gentes, de outras culturas, de outros valores, dimensionando de maneira diferente a minha gente, a minha cultura, os meus valores, a minha vida ...

Quando duas culturas estão em contacto, algo que parece banal pode exigir uma descodificação complexa e delicada, para que a comunicação se estabeleça e possa haver um verdadeiro diálogo. Assim, uma pergunta ou uma afirmação simples, um gesto, uma troca de olhares podem ter implicações a vários níveis.

Lembrarei aqui um pequeno episódio que me fez pensar nos problemas da lógica da língua e na necessidade de conhecer o máximo de usos de uma palavra para conhecer o seu significado.

Um aluno marroquino que tinha ido a Portugal com uma bolsa de estudo regalou-se, durante a sua estadia, com as boas bifanas que por lá se fazem. Como bom muçulmano, quando soube que se tratava de carne de porco sentiu-se defraudado e perguntava com o ar mais aflito e convencido deste mundo: "*Mas então porque é que não lhes chamam porcanas?*" Parecia-lhe lógico, não é? Porque, para ele, as palavras bife e, consequentemente, bifana estariam associadas à carne de vitela, boi ou vaca mas, para nós, além dessa distinção conta a textura, a maneira de cortar. Podemos dizer bifes de peru, de atum, etc. ... Isto sem falar no valor depreciativo da palavra bife, significando, desculpem, um indivíduo inglês. Portanto, o que era lógico para esse aluno marroquino deixa de o ser ou, pelo menos na mesma medida, para um português, mesmo que só medianamente conhecedor da sua língua.

---

[1] DASEN, Pierre R. "Contribution de la psychologie interculturelle à la formation des enseignants pour une éducation interculturelle", in: Lavallée, M., Ouellet, F., e Larose, F.: *Identité, culture et changement social,* Paris, Ed. L'Harmattan,1992, pag. 227.

Isto faz-me pensar em Searle, quando diz que as confusões em que caímos devido à má compreensão da lógica da nossa linguagem são profundas e em grande medida inconscientes.[2]

Em Santiago de Compostela tenho estado mais atenta à relativização do conhecimento por estereótipos, ao âmbito da língua materna e à falsidade amiga dos "falsos amigos".

O conhecimento mútuo de portugueses e galegos é feito essencialmente por estereótipos. O esforço a fazer é no sentido de um conhecimento mais amplo e diversificado para que se possa chegar a uma compreensão dinâmica das duas partes, em que se descobrem as semelhanças, se explicam e se aceitam as diferenças.

Falei também da relativização do âmbito da língua materna, pois, na Galiza, tenho reflectido muito sobre esse problema, não apenas pelo facto de se pôr a questão se o português e o galego são uma única língua, mas por pensar que o conhecimento da minha língua só se completa com o conhecimento de todas as suas variantes e dos aspectos comuns às outras línguas, essencialmente as românicas. O mesmo diria das culturas, pois é urgente colocarmo-nos numa perspectiva pluricultural.

Elemento relativizador é também o conhecimento dos "falsos amigos", de grande pertinência no ensino a um público galego, pois o *sótão* é em baixo, o *presunto* pode ser assassino, o *esquisito* é requintado, o meio-dia pode ser às 14 e 30, *trampa* é ratoeira, *borrado* é apagado e *braga* é cueca. Isto para dar apenas alguns exemplos.

Algumas afirmações de filósofos e linguistas estão de acordo com as conclusões a que cheguei sobre usos, registos e formas de vida.

A demonstração da minha pequenez perante a força e o imprevisível das línguas e seus falantes foi o saldo mais positivo deste meu deambular pelas terras dos outros.

Daí que possa compreender as palavras de Wittgenstein:

> No decurso das nossas conversas, Russell exclamava frequentemente: "A lógica é o inferno!" - E isto exprime perfeitamente o sentimento que tínhamos quando pensávamos nos problemas de lógica; a sua imensa dificuldade, a sua textura áspera e escorregadia.
>
> Penso que a principal razão para nos sentirmos assim era o seguinte facto: cada vez que um novo fenómeno linguístico nos ocorria, podia mostrar, retrospectivamente, que a nossa explicação anterior era inexequível (sentíamos que a linguagem podia sempre fazer exigências novas e impossíveis e que isto tornava qualquer explicação fútil).[3]

Falei antes da força imprevisível das línguas (com seus níveis e registos), mas teria de falar também da dos seus falantes, porque cada um deles se transforma num mundo para mim, com a sua maneira de ser, as suas convicções sociais, religiosas, políticas, linguísticas, lógicas, as suas específicas necessidades pessoais e de aprendizagem, de comunicação e de afirmação.

---

[2] MAGEE, Bryan, *Wittgenstein - "Diálogo com John Searle"*, in: *Os Grandes Filósofos*, tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pag. 325 (título original *The Great Philosophers*, London: BBC Books, 1987).

[3] WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e Valor*, tradução de Jorge Mendes, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1996, pag. 51 (título original: *Culture and Value*, Basil Blackwell, 1980).

Os povos que me foi permitido contactar têm-me posto em constante ligação com um passado que em algum momento foi comum, e/ou com um presente que é necessário redescobrir e reinventar, o que nem sempre me facilita a tarefa.

A docência a estrangeiros de várias nacionalidades sensibilizou-me para a importância da afirmação de Ayer:

> Num dicionário procuramos sobretudo o que pode ser denominado definições explícitas; na filosofia, definições em uso.[4]

A procura das definições explícitas tem muito a ver com a utilização de um dicionário, mas essa utilização, no caso dos dicionários tradicionais, pode ser uma verdadeira ratoeira para alunos estrangeiros, uma vez que têm tendência a utilizar as definições explícitas sem o conhecimento dos usos.

Se ainda tivermos em conta as palavras de Ayer:

> Definimos um símbolo em uso, não dizendo que é sinónimo de outro símbolo qualquer, mas demonstrando como as frases em que ocorre significativamente podem ser traduzidas em frases equivalentes, que não contêm nem o próprio definiendum, nem nenhum dos seus sinónimos,[5]

teremos de concluir que necessitamos de uma bagagem linguística e cultural muito maior e sempre de um inquieto aperfeiçoamento.

Wittgenstein afirmará também que o significado de uma palavra é o total da soma dos seus usos possíveis ... e que

> se se quiser realmente compreender o significado de uma palavra, não se deve ir à procura de uma definição no dicionário, mas antes ver com atenção como é que ela é usada, concretamente, na área particular de discurso em consideração.[6]

(Daria aqui o exemplo de *trasladar* muito usada em galego com o significado de mudar e cujo emprego em português se faz, essencialmente, em relação com um contexto fúnebre).

Será de lembrar também que há coisas que eram verdadeiras no passado (remoto ou recente), mas que deixaram de o ser. É o caso, por exemplo, da mudança de nível de língua de algumas palavras, ou da frequência da sua utilização, como por exemplo o tratamento por *você*, o que exige também um conhecimento e maleabilidade linguística muito grandes, porque a mudança do mundo e da vida está espelhada na linguagem. As várias "modas" jovens são bom exemplo disso.

---

[4] AYER, A. J., *Linguagem, Verdade e Lógica*, tradução de Anabela Mirante, com revisão de António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1991, pag. 39 (título original: *Language, Truth and Logic*, 1936, 2ª ed., 1946).

[5] AYER, A. J., *Linguagem, Verdade e Lógica*, tradução de Anabela Mirante, com revisão de António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1991, pág. 40 (título original: *Language, Truth and Logic*, 1936, 2ª ed., 1946).

[6] MAGEE, Bryan, *Wittgenstein - "Diálogo com John Searle"*, in: *Os Grandes Filósofos*, tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pags. 313-14 (título original: *The Great Philosophers*, London: BBC Books, 1987).

Alguns exemplos práticos em que se justifica a relativização:

Quando o aluno conhece todo o vocabulário de uma frase, mas não conhece o significado dessa mesma frase, como, por exemplo: "... um deles indica-lhe, com um gesto antigo, que lá em casa não se fia", extraída de "Somos um povo de brandos costumes" de Luís de Sttau Monteiro, publicado em *Sete*, de 9-7-80, pág. 23.

Trata-se de um dos textos a partir dos quais senti que os alunos compreenderam que só o conhecimento da cultura e dos hábitos de um povo pode descodificar determinados elementos. Já tinham tomado contacto com a linguagem familiar. O texto foi-lhes dado para que eles o preparassem com a ajuda do dicionário. No final da preparação todos tinham a mesma dificuldade. Ninguém sabia o que significava *"com o gesto antigo que indica que lá em casa não se fia"*, embora conhecessem o significado de todas as palavras. Aqui estava a bagagem cultural a condicionar-lhes a interpretação, e o encadeamento lógico dos significados acabava por não lhes transmitir nada.

Será então de problematizar a afirmação de Meyer:

> Na realidade a lógica pressupõe a linguagem e inversamente, a linguagem pressupõe a lógica, pois a lógica é a expressão das relações de significação: a linguagem é lógica. Toda a frase deve poder ser por si mesma compreensível, e a sua significação deve encontrar-se no facto de ela dizer o que diz.[7]

Lembraria também alguns aspectos de mímica, como o gesto de agarrar e sacudir ligeiramente a orelha em sinal de aprovação do sabor de um prato, por exemplo, que era desconhecido dos alunos das diferentes nacionalidades que me foi dado contactar. Sempre que tentavam imitar esse gesto, faziam-no de maneira desajeitada e denotavam que eram estrangeiros. Em francês corresponderia ao gesto feito com o polegar, dobrando-o, tão difícil de imitar também.

Para mostrar como coisas perfeitamente conhecidas pelos falantes de uma língua podem ser absolutamente irreconhecíveis para outros, costumo apresentar casos de provérbios e frases idiomáticas: *"Manger les pissenlits par la racine"* - *"Estar a fazer tijolo"*. A planta dente-de-leão é pouco familiar para a maioria dos portugueses e *"ter macaquinhos no sótão,"* absolutamente ilógico em galego, pois o sótão corresponde à cave.

A relativização de esquemas é necessária e útil também quando, numa perspectiva contrastiva, se tratam determinados pontos gramaticais como, por exemplo, a utilização do futuro do conjuntivo e do infinitivo pessoal em português, com um público francês, talvez o mais influenciado por teorias normativas gramaticais e logicistas. A relativização de esquemas gramaticais pode servir de base a relativizações mais vastas e, consequentemente, a uma maior aceitação a nível cultural.

As directivas apresentadas para se escrever uma carta vão ser mais facilmente aceites por um público estrangeiro, ou mesmo português, se antes se tiver feito certa relativização. A maneira de a fazer pode ser muito diversificada. Habitualmente, opto pela apresentação de uma carta de índios e seu comentário, dirigida ao governo dos Estados

---

[7] MEYER, Michel, *Lógica, Linguagem e Argumentação*, tradução de Maria Lúcia Novais, Editorial Teorema Lda., 1992, pag 49 (título original: *Logique, langage et argumentation*, Hachette, 1982).

Unidos, extraída de *Le Déchiffrement des Ecritures* de E. Doblhofer, citado por Alain Lafarge[8]. Escolhi-a por diferentes razões: além de ser um elemento relativizador, é uma curiosidade de carácter geral que os alunos desconhecem; trata-se de um documento recente e não de "uma gravura rupestre de épocas remotas", como muitos a classificam, quando lhes apresento a imagem sem o texto. Além disso, as diferentes tentativas de interpretação têm dado matéria para uma oralidade animada.

São ainda relativizadores: a associação de elementos diferentes, textos e imagens - testemunho de outras tradições, de outras gentes, de outras realidades (por exemplo, a noção de parque de estacionamento cheio de burros numa medina marroquina, o barbeiro de rua, o escritor público, a maneira diferente de vestir ...), a análise e compreensão de títulos de artigos de jornal e da linguagem publicitária, e a tradução sempre que torne absolutamente necessários certos conhecimentos culturais.

Passarei a apresentar certos posicionamentos relacionados com a minha experiência de ensino e que, de certa maneira, podem parecer contrários às directivas mais correntes.

Ganhei maior cepticismo em relação à norma, à gramática normativa e ao dicionário de sinónimos, o que leva a uma maior problematização dos temas a tratar.

As nossas gramáticas tradicionais pecam muitíssimo pelos exemplos escolhidos, quase sempre muito literários, muito magistrais e enfáticos, exóticos, cuja utilidade primeira, por vezes, parece ser dar-nos a conhecer os nomes da fauna e flora amazónicas ...

Apresenta-se muito simplista a atitude de quem se refugia na norma e na gramática normativa para o ensino do português a estrangeiros e a um nível universitário. É, no entanto, a posição mais cómoda perante a complexidade dos fenómenos linguísticos e aquela que cria uma certa segurança do conhecimento da língua, mas não é, de maneira nenhuma, a que a compreende melhor e a respeita mais.

O hábito de tudo estruturar e compreender logicamente parace-me dificultar a tarefa a alunos franceses na aprendizagem de uma língua estrangeira. Digo a alunos franceses, porque me parece que são aqueles que estão mais condicionados pelos esquemas gramaticais mais ou menos rígidos que têm da aprendizagem da sua própria língua.

Estarei, por isso, de acordo com Oswald Ducrot, quando diz que o logicismo arrasta o reducionismo - "... a atitude que chamarei de "logicista" (na medida em que o logicismo consiste em procurar estruturas lógicas em toda parte) impõe o "reducionismo".[9]

Habituei-me também a ter em conta, desde uma fase inicial, os diferentes registos de língua e os possíveis falsos amigos, pois verifiquei que muitas das situações caricatas em que me vi envolvida directa ou indirectamente estavam relacionadas com estes aspectos. Nas minhas tentativas de aprender árabe dialectal marroquino, aliadas às necessidades de contactos, que direi de sobrevivência, junto do merceeiro do meu bairro, em Fez, ao pedir 250 gramas de manteiga estaria, por uma pequena diferença fonética, a querer comprar 250 gramas de uma parte do corpo masculino habitualmente não quantificável ao quilo, o

---

[8] LAFARGE, Alain e outros, *Etude d'une langue: Grammaire du français oral et écrit*, Paris: Hatier, 1974.

[9] DUCROT, Oswald, "D'un mauvais usage de la logique" in: Martinet, Jeanne, *De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue*, 2ª ed., Presses Universitaires de France, 1974, 1ª ed., 1972.

que fez o delírio dos presentes que me fizeram repetir o meu pedido para redobrarem o seu riso.

Mantendo-me dentro do mesmo tema, também não poderei esquecer o embaraço de um aluno galego a quem no final de um exame perguntei: "Correu bem?". Para quem não souber, *correr*, em galego, pode significar o desenlace para quem utilizou com êxito (!) a tal parte do corpo masculino não quantificável ao quilo.

Um professor marroquino dizia de outro que todos os livros que ele escrevia tinham de ter uma relação com sexo, nem que fosse a propósito da cultura dos tomates ... Desta vez, o riso foi dos portugueses presentes. Pergunto: lógico ou ilógico?

Considero discutível pôr em compartimentos estanques os diferentes níveis de língua, sendo aconselhado por muitos linguistas e alguns filósofos o ensino de formas menos marcadas no início. O que me parece importante é considerar que não é uma questão de início ou fim, mas uma questão de conhecimento da bagagem linguística e cultural do aluno e da necessidade de apresentar a multiplicidade de usos, indicando, sempre que possível, o seu grau de utilização.

Parece-me discutível e darei um exemplo. Como fazer ver a um falante de castelhano ou galego que a utilização de *borrar* em português pode provocar risos e contextos absurdos? Em que medida podemos ser compreendidos se lhe dissermos que certa adega é uma *bodega*, uma vez que desconhecem, para esta última palavra, o significado familiar de *porcaria*.

Em relação com este ponto, valer-me-ei da afirmação de Saussure:

> *La matière de la linguistique est constituée d'abord par toutes les manifestations du langage humain, qu'il s'agisse des peuples sauvages ou des nations civilisées, des époques archaïques, classiques ou de décadence, en tenant compte, dans chaque période, non seulement du langage correct et du "beau langage", mais de toutes les formes d'expression.*[10]

Há aspectos que nos pareceriam menos ilógicos na língua dos outros (no caso das línguas românicas), se tentássemos conhecer os aspectos comuns das diferentes línguas e culturas e soubéssemos dar suficiente importância ao armazenamento dos nossos conhecimentos passivos de maneira a torná-los activos sempre que deles necessitássemos.

Algumas pessoas pensam defender o galego pela recusa do castelhano e mesmo do francês. Ora já me aconteceu compreender um galego não pelo facto de saber português, mas pelo facto de saber francês. Darei um exemplo - Certo dia estando há já bastante tempo com uma criança ao colo alguém me perguntou: "*Dou-te um relevo*?" Eu compreendi por conhecer a expressão francesa *prendre la relève*, pois na minha língua nunca tinha ouvido alguém fazer essa pergunta. Poderia dar muitos outros exemplos.

O professor deve procurar estar bem informado sobre a sua língua e a dos estudantes com quem trabalha, caso contrário, pode cometer erros graves, tanto de ensino/aprendizagem como de correcção e avaliação de conhecimentos e dados culturais.

---

[10] SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, ed. crít. prep. por Tullio de Mauro, Paris: Payot, 1976, Capítulo II, pag. 20.

Comecei a pensar que um outro processo de relativizar a lógica da língua materna seria através da reactivação e, em alguns casos, falaria mesmo de reabilitação, de certas formas que pertencem a um património comum, quer no campo das línguas românicas, quer mesmo no âmbito da herança árabe, quer no domínio das diferentes variantes da língua portuguesa. É necessário um equilíbrio de esforços para vermos o que temos de diferente dos outros, valorizando o que temos em comum.

Relaciono mais língua e formas de vida.

Como professora de Português, não me podia alhear da língua e da vida dos meus alunos.

Magee diz que para o Wittgenstein da segunda fase, as palavras retiram o seu significado dos contextos em que são usadas, os quais dependem, por sua vez, de práticas sociais e, em última instância, de modos de viver, de formas de vida[11].

Como fazer compreender o sentimento de euforia e boa disposição de um português que ri a bandeiras despregadas, se esse mesmo acto significa para um marroquino que a pessoa está possuída pela entidade negativa de Lalla Aïcha, que só se afasta quando cuspimos no próprio peito?

Dizer que alguém se vende por um prato de lentilhas não é muito compreensível para muitos portugueses que não estão habituados a comê-las e alguns desconhecem mesmo tal legume, de comercialização mais generalizada com o aparecimento dos hipermercados.

As referências mitológicas à espada de Dâmocles, bastante generalizada na Galiza, mesmo por um público medianamente letrado, surpreenderam-me como me surpreendeu, por parte de um público mais letrado, o desconhecimento do mito de Orfeu.

O que é magistral ou banal para uns não o é para outros. Daí que tenha de haver uma certa permeabilidade de mundos linguísticos.

A linguagem está inteiramente relacionada com o que vivemos, o que fazemos ou sentimos. Os nossos gestos também.

Passei a acreditar mais na pedagogia do erro e a considerar a componente meta-linguística absolutamente necessária no ensino/aprendizagem de uma língua, ou melhor, das línguas, pois a aprendizagem de uma permite o aperfeiçoamento de outras.

Com alguns professores amigos estrangeiros, a quem falava na sua língua e me respondiam na minha, chegava à conclusão que aprendíamos muito com os erros que cada um fazia na língua do outro.

O contacto, em situação, com muitas línguas e culturas sensibilizou-me para o conhecimento de diferentes usos das palavras e das línguas, sem excluir a minha, criando-me o desejo de uma formação intercultural, com um olhar mais humanístico para o ensino/aprendizagem das línguas, e o sentimento contraditório de um aperfeiçoamento e de um grande desconhecimento que me têm dado um agir também contraditoriamente desassossegado e, espero, humilde.

---

[11] MAGEE, Bryan, *Wittgenstein - "Diálogo com John Searle"*, in: *Os Grandes Filósofos*, tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pag. 324 (título original: *The Great Philosophers*, London: BBC Books, 1987).

Quero terminar, agradecendo a todos os estrangeiros tudo quanto eles, a sua língua, a sua cultura, a sua história me ensinaram sobre mim, a nossa língua, a nossa cultura e a nossa história.

Obrigada pela compreensão, pelo encontro e pela troca.

Universidade de Santiago de Compostela

BIBLIOGRAFIA

ANSCOMBRE, Jean-Claude e DUCROT, Oswald, *L'argumentation dans la langue,* 2ª ed, Liège: Pierre Mardaga Editeur, 1988.

AYER, A. J., *Linguagem, Verdade e Lógica,* tradução de Anabela Mirante, com revisão de António Guerreiro, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1991 (título original: *Language, Truth and Logic,* 1936, 2ª ed., 1946).

CARROLL, Lewis, *El juego de la lógica,* Madrid: Alianza Editorial S.A., 1988.

DASEN, Pierre R., "Contribution de la psychologie interculturelle à la formation des enseignants pour une éducation interculturelle", in: Lavallée, M., Ouellet, F., e Larose, F., *Identité, culture et changement social,* Paris: Ed. L'Harmattan, 1992.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido,* prólogo de Miguel Morey, 1ª ed., Barcelona: Ediciones PAIDOS, 1989, (do francês *Logique du sens,* Paris: Editions de Minuit, 1969).

FERREIRO, Emília & TEBEROSKY, Ana, *Psicogênese da língua escrita,* tradução de Diana Myriam Lichtenstein, Liana di Marco e Mário Corso, supervisão da tradução pelo psicanalista Alfredo Néstor Jerusalinsky, 1ª ed., Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.

GARGANI, Aldo G., *Wittgenstein,* tradução de Carmen Carvalho, Biblioteca Básica de Filosofia, Edições 70, 1988 (título original: *Introduzione a Wittgenstein,* Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1973).

HAYAKAWA, S. I., *Uso e Mau Uso da Linguagem,* São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1977 (título original: *The Use and Misuse of Language,* 1946).

HEGENBERG, Leonidas, *Dicionário de Lógica,* São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Lda., 1995.

KNEALE, William, e KNEALE, Martha, *O Desenvolvimento da Lógica,* com prefácio de William Kneale, tradução de M. S. Lourenço, 3ª ed., Serviço de Educação, Fundação Calouste Gulbenkian, (título original: *The Development of Logic,* 1ª ed., Oxford: The Clarendon Press, 1962).

LAFARGE, Alain e outros, *Étude d'une langue: Grammaire du français oral et écrit,* Paris: Hatier, 1974.

LOPES, Eduardo, *Discurso, Texto e Significação: Uma teoria do interpretante,* São Paulo: Editora Cultrix, Secretária da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

MAGEE, Bryan, *Os grandes filósofos,* tradução de Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, 1989 (título original: *The Great Philosophers,* London: BBC Books, 1987.

MEYER, Michel, *Logique, Langage et Argumentation,* 2ª ed., Paris: Hachette Université, 1982.

MARTINET, Jeanne, *De la théorie linguistique à l'enseignement de la langue,* 2ª ed., Presses Universitaires de France, 1974 (1ª ed., 1972).

OUELLET, Fernand, *L'éducation interculturelle; essai sur le contenu de la formation des maîtres*, Paris: Editions L'Harmattan, 1991.

POPPER, Karl, *Lógica das ciências sociais*, tradução de Estêvão Rezende Martins et al., Biblioteca Tempo Universitário 50, Editora Universidade de Brasília, 1978,

POTTIER, Bernard, "Comment nous comprendre malgré Babel", in: *Journal de linguistique de l'Université de Théssalonique (Grèce,)* 1990, pp.97-108.

QUINE, Willard V. O., *Los métodos de la lógica*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1993 (título original: *Methods of Logic*, 1950).

QUINE, Willard V. O., CHURCH, Alonso, e DAVIDSON, Donald, *Existência e linguagem. Ensaios de metafísica analítica*, Antologia organizada, prefaciada e traduzida por João Branquinho, 1ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 1990.

SEARLE, John, *Actos de habla*, tradução de Luís M. Valdés Villanueva, Catedra Teorema, 1986 (título original: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*).

VIDAL MARTINEZ, C., RIVAS MONROY, U., e VILLEGAS FORERO, L., (edição a cargo de), *Verdad, lógica, representación y mundo V x(x=x)*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1996.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Aulas e converses sobre estética, psicologia e fé religiosa*, compilado a partir de notas recolhidas por Yorick Smithies, Rush Rhees e James Taylor e organizadas por Cyril Barrett, tradução de Miguel Tamen, 1ª ed., Lisboa: Cotovia, 1991, 2ª ed., Lisboa, 1993 (título original: *Wittgenstein's Lectures and Conversations*, Basil Blackwell, 1966).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Cultura e valor*, tradução de Jorge Mendes, Biblioteca de Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1996 (título original *Culture and Value*, Oxford: Basil Blackwell, 1980).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, Petrópolis: Editora Vozes, 1994, tradução de Marcos G. Montagnoli a partir do original alemão *(Philosophische untersuchungen)* e complementada com a edição inglesa *(Philosophical Investigations)*, Oxford: Basil Blackwell Ltd., 1958.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *O Livro azul*, tradução de Jorge Marques, Biblioteca de Filosofia Contemporanea, Edições 70, 1992 (título original: *The Blue and Brown Books*, Basil Blackwell, 1958).

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, introdução de Bertrand Russell, versão espanhola de Enrique Tierno Galván, Madrid: Alianza Universidad, 1981 (1ª ed., Madrid, 1957).

YAGUELLO, Marina, *Alice no país da linguagem - para compreender a linguistica*, tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa: Imprensa Universitária, Editorial Estampa, nº 84, 1991 (título original: *Alice au pays du langage. Pour comprendre la linguistique*, Editions du Seuil, 1981).

DE CONVICÇÕES E HETERODOXIAS

BENJAMIN ABDALA JUNIOR

1. APRESENTAÇÃO

Neste momento em que se debilitam as convicções, pretendemos justamente falar delas, tendo como objeto as tendências literárias formadas na atmosfera ideológica da frente popular antifascista, nos países de língua portuguesa. Ao falar de convicções, num momento de individualismo, é nossa intenção relevar a sua necessidade, como forma de reação à indiferença social. Já se escreveu sobre essa indiferença, confundida muitas vezes com democracia. É puro individualismo a atitude de se aceitar a prática dos outros, não propriamente por respeito à livre manifestação das idéias, mas porque os destinos desses "outros" na verdade tornaram-se-lhes profundamente indiferentes.

Convicções, ao mesmo tempo, não implicam ortodoxias. As ortodoxias são o inverso do individualismo, mas caminham com ele. Os fundamentalismos, etnicismos, racismos constituem hoje reação e consequência dos processos da globalização. As convicções socialmente necessárias são outras e, na literatura, elas têm dado origem a produções como as das tendências de ênfase social de nosso século.

As convicções de que falamos envolvem atitudes heterodoxas, avessas a esses dogmatismos, sempre autoritários. Os exercícios de liberdade em literatura envolvem, além de um olhar para frente - ponto de encontro de uma práxis solidária -, uma atitude transgressora que desautomatiza o convencional e o estereotipado, quer se considere a escrita literária ou seus referenciais.

As tendências literárias da frente popular, que tiveram início nos anos 30, no período entre-guerras, transformaram-se no percurso deste século e suas atualizações contemporâneas encontram-se hoje, parece-me, à procura dos impulsos utópicos que as motivaram: gestos equivalentes, simétricos àqueles do início das tendências. O conceito de utopia, nuclear para esta exposição, provém de uma releitura da *A Utopia*, de Thomas Morus. É uma forma de relevar a dimensão do sonho, do desejo.

Os impulsos do desejo, do sonho para a frente, move os objetos, move as sociedade, move as culturas. A concretização dessa vontade de transformação pode ou não ocorrer e certamente nunca será plena. Há nos grandes monumentos de realização humana um excedente no sonho utópico que sempre escapa, como desenvolve Ernst Bloch, em sua obra fundamental, *O princípio esperança*.

Como procuraremos desenvolver, foi na perspectiva desse sonho, entendido como sonho diurno, relevando a potencialidade subjetiva do indivíduo e dos grupos sociais que foram construídas obras fundamentais dessa literatura participante. Para tanto, esses escritores significativos manifestaram atitudes heterodoxas, ao serem embalados por ventos comuns. Em seus percursos, essas tendências atravessaram situações de guerra fria, respondendo a situações históricas ditatoriais e coloniais.

2. A BUSCA DA REPRESENTAÇÃO CONCRETA

Uma das primeiras obsessões dessas tendências foi buscar uma forma de representação concreta. Isso implicou não apenas uma questão de representação da realidade, mas - para os heterodoxos - sobretudo uma forma de comunicação que efetivamente mudasse a forma de pensar a realidade por parte do leitor. Isto é, procurava-se fazer do leitor não um consumidor de formas que ele já conhecia, mas um sujeito ativo, capaz de pensar criticamente e de adotar uma práxis ativa.

Colocaram-se os escritores que valem a pena do ponto de vista litrerário contra o reducionismo zdanovista e suas práticas ortodoxas. Essa ortodoxia minimizava a potencialidade subjetiva (do escritor, do leitor), considerando a literatura apenas como de representação dos discursos provenientes das séries culturais mais diretamente vinculadas à infraestrutura.

Uma das atitudes heterodoxas, por exemplo, problematiza a natureza unívoca da representação. Dessa forma os objetos são representados mostrando duas faces, evidenciando assim a dimensão concreta dessa representação enquanto um processo - processo não apenas em termos referencias mas também formais. De um lado,

1) a face visível, existente;
2) a outra face, a criar, que deve se tornar visível e que se esconde atrás da primeira.

A exclusividade da representação da face visível, com o objeto apenas iluminado em sua superfície (mesmo densamente), argumentava-se, poderia propiciar uma representação ideológica, de falsa consciência, afim das formas rituais dominantes. A representação concreta, numa perspectiva heterodoxa, vem através da distorção desses traços de forma a evidenciar a utilização social desse objeto. Melhor: através da distorção dos aspectos sensíveis, poder-se-ia relevar processos sociais e atitudes individuais decisivos para a transformação desses mesmos objetos.

2.1. Perspectivas Antiplatônicas

Os arquétipos originais de Platão (o mundo das Idéias) atravessam o pensamento ocidental. Como se sabe, Platão (século IV a. C.) rejeitou tendências artísticas de seu tempo por considerá-las ilusionistas. Preferia o estilo clássico dos tempos de Péricles e suspeitava de tudo que aparentasse desordem e decadência. Viriam, para ele, do mundo das Idéias as leis imutáveis que imperfeitamente eram imitadas pelos poetas.

Para Platão, os poetas - afeitos à realidade empírica e aos fenômenos sensíveis - seriam incapazes de atingir a verdade das formas espirituais. Suas representações seriam grosseiras e só capazes de provocarem ilusões e desordem, por oposição a uma verdade normativa de ordem transcendental.

2.1.1. IMAGENS: *A REPÚBLICA* (PLATÃO) E *UMA ABELHA NA CHUVA* (CARLOS DE OLIVEIRA)

Platão: "Livro VII". In: *A república*, trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, 7. ed., pp. 317-362.

Nesse livro, Platão constrói a alegoria da caverna:

> A imagem de uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há uma caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no gênero dos tapumes que os homens dos "robertos" colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por uma delas. (p. 317.)

Para Platão, esses homens tomariam essas sombras de fantoches pela própria realidade.

Carlos de Oliveira: "Capítulo 34". In: *Uma abelha na chuva*, ed. especial, ilustrações de Júlio Pomar, Porto: Limiar, 1976, pp. 209-210:

> O reflexo trêmulo das chamas batia-lhes no rosto e desfigurava-os: os olhos do padre muito mais encovados, a cana do nariz mais torta e luzidia; as bochechas de D. Violante inchadas como se tivesse a boca cheia de ar; uma recôndida sensualidade nos lábios de D. Maria dos Prazeres; a palidez de Álvaro Silvestre a resvalar num amarelo de cidra e idiotia. A D. Cláudia, não: incorruptível, pura, a mesma; não lhe toca o lume (nem a sombra) que os deforma e se ela, alma de mel translúcido, escapa ao sortilégio é que a alma dos outros não tem a mesma transparência.
>
> À primeira vista, o gosto da razão científica tão arreigado no seu espírito não se coadunava bem com deduções dessa natureza. No entanto, pensando melhor, tais juízos partiam de argumentos consistentes: os tiques psicológicos e morais de cada um, por exemplo. Conhecia-os com o as suas mãos, de modo que podia deduzir o seguinte sem se atraiçoar: vê-los desfigurados é vê-los verdadeiros: todos eles fabricam fel; abelhas cegas, obsecadas.

OBSERVAÇÕES:

1) Platão: as imagens verdadeiras são preexistentes; nas suas projeções na caverna ocorrem distorções. Os aspectos sensíveis da imagem seriam assim ilusórios. No mundo das Idéias (chega-se a ele através da educação), teríamos uma luz plena, o objeto em sua totalidade e veracidade.

Carlos de Oliveira: a imagem verdadeira viria de uma distorção do sensível. Pela distorção, teríamos os "tiques psicológicos" das personagens e o sentido de suas práxis sociais.

2) A utopia de Platão está nesse mundo das Idéias e ele excluiu dela os poetas, por estarem ligados à realidade empírica. É uma utopia preexistente, a ser atingida pela educação.

A utopia em Carlos de Oliveira vem de uma luz prospectiva - uma aspiração de totalidade que fracciona os objetos, buscando sua tendência, trajetória histórica que aponta na direção da luz.

2.1.2. AS FACES DO ANJO

Walter Benjamin em epígrafe a Karl Kraus - uma espécie de pórtico de sua XIV Tese - afirma que "A origem é o alvo". O novo seria, assim, um desdobramento que tem motivado a teoria do conhecimento de Platão até Hegel. E, dentro dessa perspectiva, ao analisar o quadro de Paul Klee - o *Angelus Novus,* coloca o anjo de costas para o futuro.

Nossas observações têm conexões com o pensamento de Walter Benjamin, mas afasta-se dele sob esse aspecto. Como Ernst Bloch, entendemos que a face do anjo, quando analisamos os escritores politicamente engajados, volta-se para o futuro. Sem dúvida, eles também (como Ernst Bloch) consideram o passado, mas não o vêem como uma sucessão de ruínas, e sim como uma seqüência de monumentos que, em sua imperfeição mesma, constituem a objetivação da grande esperança utópica.

Exemplo - Carlos de Oliveira *(Uma abelha na chuva)*:

1) o sentido de plenitude amorosa e dimensão emancipatória das relações entre Clara/Jacinto (Clara é a abelha apanhada pela chuva) não se esgota na morte dessas personagens. Seus impulsos têm significação social no contexto do romance e repercute na seqüência (os protestos populares - os vidros estilhaçados). Volta-se, assim, para o futuro;

2) o olhar do dr. Neto - o "cientista" que cuidava dos homens e das abelhas - distorce as imagens que provocavam o "efeito do real". Essa personagem busca o sentido social que poderia estar oculto nas imagens mais superficiais.

2.1.3. DISTORÇÕES EXPRESSIONISTAS

Partes das produções artísticas da frente popular são marcadas por distorções expressionistas. Parece-me ser esse o significado da deformação apreendida pelo olhar do dr. Neto, de *Uma abelha na chuva.* Não é por acaso, pois, que a edição especial desse romance seja ilustrada por Júlio Pomar. Diríamos o mesmo de Graciliano Ramos e as ilustrações de sua obra por um Portinari.

Passemos, então, a Graciliano Ramos - autor que já estudamos anteriormente em suas vinculações estéticas e ideológicas com Carlos de Oliveira, para observar a seguinte passagem de *São Bernardo*:

> Foi esse modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos de outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.
>
> Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.
>
> Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exibe essas deformidades monstruosas. (27. ed., São Paulo: Martins, 1971,. p. 171.)

O "modo de vida" é modelo de articulação do capitalismo classificado de "selvagem" por Florestan Fernandes. Como em Carlos de Oliveira, os "tiques psicológicos" correspondem a distorções sociais. Estes configuram-se como distorções tendo em conta o **desejo emancipatório** do escritor, cuja óptica se desloca, por assim dizer, do futuro, para marcar as formas do presente.

É evidente que nesse passado há sofrimento, mas há também a objetivação de um **desejo emancipatório** no discurso do narrador, ficando manifesta a dimensão libertadora que o motiva. Em outros momentos da obra de Graciliano Ramos explicita-se ainda mais a sua utopia:

> As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. Iriam para adiante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era. Repetia docilmente as palavras de Sinha Vitória, as palavras que Sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o Sul, metidos naquele sonho. (*Vidas secas*, 22. ed., São Paulo: Martins, 1969, p. 206.)

A esperança mobiliza a personagem, desperta sua potencialidade subjetiva. Essa esperança (não realizada, ou realizada parcialmente) vai ressurgir no futuro. Ou, como afirma Ernst Bloch, em *O princípio esperança*:

> O futuro não-realizado se torna visível no passado, enquanto o passado, vingado e recolhido como herança, torna-se visível no futuro.

3. O ENGAJAMENTO NAS GUERRAS REVOLUCIONÁRIAS ANTI-FASCISTAS E ANTICOLONIAIS (ANOS 60 - MEADOS DE 70)

Nesta nova situação, a heterodoxia acentua-se. Valoriza-se a potencialidade subjetiva do indivíduo, exaltando-se sua potencialidade revolucionária. É representativo desse período o romance *Quarup*, de Antonio Callado.

Nos discursos mais afinados com a ortodoxia, prevalecia uma perspectiva desenvolvimentista retilinear, etapista, em que a utopia se colocava como um "depois". Entretanto, sobretudo para os jovens de então, estudantes e intelectuais de vanguarda, a utopia deveria ser concretizada em termos de presente. Essa nova vanguarda não aceita o positivismo e a própria revolução, enquanto práxis, era para ser aprendida na própria ação. De forma correlata, surge na prosa de ficção, de ênfase social, o **romance de aprendizagem**, como *Quarup*.

A personagem central desse romance é o padre Nando. Sua trajetória é de emancipação no percurso que vai de padre a líder revolucionário. Nessa trajetória ele não aceita a tradição retilinear cristã (o paraíso para depois), nem a perspectiva circular pagã (o tempo circular, que ritualmente o aprisionava a um cotidiano fútil). Foi a partir de uma atualização/concretização utópica (seu relacionamento amoroso com Francisca na Ilha das Orquídeas - um ambiente paradisíaco), atingindo uma "comunhão" amorosa (não sabia onde terminava o seu corpo e começava o da amada) que ganhou forças para atingir um novo patamar na luta emancipadora em geral. Do amor com *a* minúsculo, como se dizia na época, atingia assim o Amor, com *A* maiúsculo, o "Amor Maior" dos anos 60.

A temporalidade nesse romance de aprendizagem não é retilinear, nem circular, mas segue o modelo da espiral dialética. Contra a ortodoxia dos que tinham o poder de Estado, preconiza-se que a utopia é para ser vivenciada no presente e a emancipação é para já.

Exalta-se, para tanto, a potencialidade subjetiva das personagens. É o momento da dominância dos impulsos românticos, em sentido genérico, dos que promovem revoluções.

Num outro romance do período - *Mayombe*, de Pepetela - torna-se mais clara essa tensão entre os revolucionários heterodoxos (neo-românticos, como dissemos) e os ortodoxos, que afinal sempre terminam por dominar o poder de Estado. A personagem central desse romance (comparada a Ogun, o deus da guerra e do fogo, entre os angolanos) é colocada como um indivíduo fora do tempo - um horizonte para onde outras personagens dirigiam os seus olhares. Essa personagem central sabia que deveria morrer, porque o momento seguinte não seria para pessoas com a sua consciência emancipatória, desvinculadas de dogmas. Seria o momento dos burocratas do partido.

4. AS SITUAÇÕES PÓS-DITATORIAIS E PÓS-COLONIAIS (MEADOS DE 70 - ATUALIDADE)

Essa oposição entre as atitudes dos revolucionários utópicos e dos burocratas de Estado vai ficar mais evidente num romance de Pepetela que critica os atores sociais ligados ao Estado, já no período pós-colonial. Em *O cão e os caluandas*, o narrador adere a um cão policial que procura desarticular a corrupção do poder estabelecido e as novas formas rituais estereotipadas dentro do socialismo.

Uma imagem importante nesse romance é da luta do cão com uma buganvilha (primavera), a imagem coercitiva do Estado, bonita na aparência, mas que vai destruindo a casa onde ela foi plantada. A buganvilha foi imagem para muitos poemas que cantavam o novo poder de Estado. Entre os capítulos do romance, aparecem os vários momentos da luta do cão contra essa buganvilha. Essa imagem central do romance simboliza a luta do revolucionário-escritor (um cão solitário) contra o Estado. Ao final, já velho e desdentado, o cão consegue derrotar a buganvilha e se afasta de Luanda para uma ilha freqüentada pela intelectualidade - o Mussulo. Lá ele deve terminar os seus dias olhando para o horizonte do oceano, procurando reter a imagem de possíveis sereias.

No romance *A geração da utopia,* Pepetela faz um balanço de sua geração originária dos sonhos libertários dos anos 60. Começa na Casa dos Estudantes do Império, em Lisboa, onde principia a luta revolucionária, vem depois a guerrilha, a tomada do poder pelos burocratas, o afastamento ou morte dos antigos revolucionários. Ao final a personagem central está só e coloca-se, à maneira da geração de 1870, como um "vencido da vida" - ele, que era um dos heróis da luta de libertação nacional. No penútimo capítulo, intitulado "O polvo", ele vai destruir essa imagem que o perseguia desde a infância. Simbolicamente, essa imagem é análoga à da buganvilha.

A esperança é renovada no capítulo final, apesar da corrupção e da manipulação do poder de Estado, agora através de antigos estudantes da Casa dos Estudantes do Império já afastados dos ideais que mobilizaram toda uma geração, que o narrador denomina "geração da utopia".

5. RENOVA-SE A UTOPIA

5.1. Situação pós-colonial

No início de *A geração da utopia*, diz Pepetela:

> Portanto, só os ciclos eram eternos.
>
> (Na prova oral de Aptidão à Faculdade de Letras, em Lisboa, o examinador fez uma pergunta ao futuro escritor. Este respondeu hesitantemente, iniciando com um portanto. De onde é o senhor?, perguntou o Professor, ao que o escritor respondeu de Angola. Logo vi que não sabia falar português; então desconhece que a palavra portanto só se utiliza como conclusão dum raciocínio? Assim mesmo, para pôr o examinando à vontade. Daí a raiva do autor que jurou um dia havia de escrever um livro iniciando por essa palavra. (Lisboa: Dom Quixote, 1992, p. 11.)

Ao final do romance, após toda a trajetória de uma geração, que nesse texto vai de 1961 a 1991, há um curto e falso "Epílogo", onde o narrador diz o seguinte:

> Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma história que começa por portanto.

É de se concluir, pois, que os círculos apresentam falsas conclusivas. A figura que se afirma é a da espiral, com sua temporalidade dialética.

5.2. Situação pós-ditatorial

Para concluir esta exposição, é de se referir a José Saramago. Em *Levantado do chão,* ele levanta do chão personagens vivas e mortas para a grande passeata da Revolução dos Cravos. Voltando a Ernst Bloch, dessa forma o "passado, vingado e recolhido como uma herança, torna-se visível no futuro". Ou, como apontava Walter Benjamin, "cada época sonha não somente a próxima, mas ao sonhá-la força-a a acordar".

Em *Memorial do convento,* o sonho utópico alça vôo, renovando o mito de Ícaro, que tanto motivou as comunidades utópicas avessas ao autoritarismo de Estado. O vôo só foi possível por um poder alquímico que reuniu no âmbar as vontades dos indivíduos. E é essa potencialidade subjetiva que vai propiciar assim uma nova visão e ensejar a criação. Este é um momento de luz - um sonho do escritor contra a falta de horizontes do presente. Numa perspectiva de sombras situa-se o *Ensaio sobre a cegueira,* um romance de uma época de cegos, quando falta a luz, isto é, faltam horizontes. Não para o escritor, mas para a sociedade em geral. O escritor, mesmo nesse momento de ausência de perspectivas, renova sua utopia, valorizando a ação individual e suas imbricações coletivas. E, dessa forma, mesmo em atmosfera opressiva, aponta para horizontes que têm a **esperança como princípio.**

Universidade de São Paulo

ILUMINISMO E GERMANISMO NA OBRA POÉTICA DA MARQUESA DE ALORNA

CARLOS D'ALGE

Escritora e tradutora, a Marquesa de Alorna, nascida em Lisboa, em 31.10.1750, e falecida na mesma cidade, em 11.10.1839, deixou uma obra poética e epistolar de grande interesse para o estudo das idéias e da literatura entre a segunda metade do século dezoito e as três primeiras décadas do século dezenove. Nesse período, nota-se a sua passagem pelo arcadismo e pelo pré-romantismo. De fato, à Marquesa deve-se a tradução dos poetas celebrados pelo romantismo inglês e pelos escritores alemães ligados ao movimento iluminista do final do século dezoito, o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), título de uma peça teatral de Maximilian Klinger (1752-1831). Além desse aspecto exclusivamente literário, há que ressaltar o papel desempenhado pela Marquesa na oposição ao despotismo em Portugal, e à tirania bonapartista, que lhe valeu um longo exílio na Inglaterra (1804 a 1814).

O *iluminismo*, a *iluminação*, o *esclarecimento* definem, como se sabe, o último quartel do século dezoito, como o das *luzes*. Os divulgadores desse novo modo de ver as coisas foram, em consequência, os iluministas. Nas suas raízes estavam a renovação filosófica motivada pelo racionalismo cartesiano, pelo experimentalismo baconiano, pelo fisicismo newtoniano, pelo sensorismo lockiano, no que respeita às ciências, e no *direito das gentes*, de Puddendorf, como renovador da doutrina jurídica. A base do iluminismo, como movimento de vanguarda, está na discussão conhecida como a *Querelle des Anciens et des Modernes*, da Academia Francesa, em que se envolveram conservadores e inovadores como Charles Perrault, o autor dos famosos *Contos de fadas*. Em Portugal, o iluminismo surge mais com os portugueses emigrados ou a exercer cargos diplomáticos no estrangeiro, ou com a vinda ao país de professores como o padre francês Rafael Bluteau. Entretanto, D. João V favorece as reformas pedagógicas. Com efeito, obedecendo a ordem do rei de "iluminar a nação", Luis Antônio Verney (1713-1792) escreve o *Verdadeiro Método de Estudar*, obra inovadora para o esclarecimento e mudança do ensino em Portugal. Nessa altura, as teses de Francis Bacon e de Newton passam a ser divulgadas entre os portugueses. No final do reinado de D. João V, a atividade iluminista decresce, até o governo do Marquês de Pombal. Iluminista ele próprio, entrará em estranha contradição ao desconhecer e até perseguir os iluministas do rei joanino.

A chamada iluminação pombalina teve por objetivo criar os seus próprios iluministas. Entre estes destaca-se o médico exilado Antônio Nunes Ribeiro Sanches (1699-1783), que faz o papel de Verney, reformando os estudos da Medicina e introduzindo propostas de organização social. As idéias de Sanches trazem ao país professores do estrangeiro para a docência no Colégio dos Nobres e na Universidade, agora reformada. Merece referência uma obra modelar aparecida em 1752, as *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens*, de Matias Aires (1705-1763), que ainda hoje serve como referência crítica a esse período.

É oportuno ainda lembrar que, com a Universidade renovada, em 1772, esta foi dominada pela filosofia do Direito, de Wolf, e, mais tarde, por Krause.

Mencionamos esses dois pensadores alemães no intuito de mostrar como se processa a influência do germanismo entre os escritores e pensadores portugueses. Embora afastados geograficamente, e de climas tão diversos, e ainda sob a tirania do Santo Ofício, os humanistas lusos não deixaram de contactar com os seus colegas da Alemanha. Damião de Góis foi hóspede de Erasmo, e conviveu com Lutero, Melanchton e Albert Dürer. O pré-romantismo português irá descobrir o suiço Gessner, e os alemães Wieland, Klopstock, Bürger, Cronegk, Schiller, Herder e Goethe.

Mas já é tempo de voltarmos à Marquesa de Alorna. Chamava-se Leonor de Almeida de Portugal Lorena e Lencastre, e herdou o título dos seus antepassados. Para a litera-tura, a Marquesa de Alórna, era a Staël portuguesa, como foi conhecida em vida, oriunda da família dos Távoras, por sua vez, senhores de Mirandela, vila situada em Trás-os-Montes. Envolvida a sua família no atentado contra D. José, foi acusada de participar do regicídio, ficando encerrada no Mosteiro de Chelas, em Coimbra, entre 1758 e 1777. Essa forçada clausura findou, com a Marquesa já em idade de casar, com a morte do Marquês de Pombal, em 1777, extinguindo-se a maldição que lhe lançara o Primeiro-Ministro. Em 1779, casou com o Conde de Oeynhausen, enviuvando em 1793. A formação da Marquesa passou-se, então, no sossego de Chelas. Em conseqüência desse desterro em sua própria Pátria, e da natureza das obras que lia e traduzia, cresce o seu desabafo sobre a solidão melancólica em que vivia. A sua sensibilidade iria desviá-la do neoclassicismo da sua formação para o pré-romantismo. Iria, também, influenciar a obra poética de Bocage e de Alexandre Herculano, após ter sido influenciada por Filinto Elísio.

A obra da Marquesa de Alorna foi reunida e publicada em 1844, em 6 volumes, que consultamos na Biblioteca Nacional de Lisboa. Os Inéditos, as Cartas e outros Escritos foram compilados por Hernâni Cidade e publicados pela Editora Sá da Costa, na sua coleção de Clássicos, em 1941.

Recordemos a clausura em Chelas. O pai cumpria pena de prisão no forte da Junqueira. Leonor de Almeida, com 8 anos de idade, juntamente com a irmã, era educada - pode-se dizer - através das grades, e recebia os amigos da família. Entre eles, teve papel importante na sua formação o padre Francisco Manuel do Nascimento, conhecido mais pelo seu pseudônimo acadêmico, Filinto Elísio. Isso explicaria as precoces tendências filosóficas, progressistas e científicas da futura Marquesa de Alorna. No mosteiro, estudava árabe, latim, poética, lógica, história sagrada e profana. A sua adesão ao neoclassicismo e conseqüente ingresso na Arcádia com o cognome Alcipe dariam o tom às suas primeiras composições poéticas.

De fato, reconhece Guiseppe C. Rossi:

> *Alcipe personifica nella vita e nell'arte la più felice fusione fra il cosmopolitismo e il razionalismo, esteriorizzantisi in un travestimento arcadico e signorile, e, la melancolia e il fuoco dei momenti di vigilia di grande revoluzione interiore. La conoscenza dell'anima e dell'arte del proprio Paese, il sicuro senso crítico, la singolare familiarità con la cultura e con gli spiriti stranieri nelle loro più lontane molteplici espressioni, dalle scienze alle arti, permettono alla marchesa di Alorna di accelerare l'evoluzione della poesia patria, con intenso calore e nello stesso tempo salvaguardata dagli immoderati entusiasmi. Vi contribuscono la sua attività infaticabile di traduttrice da*

*innumerelovi lingue classiche e moderne (la sua attenzione per l'*Oberon *del Wieland segna uno degli atti constitutivi della nascita del romanticismo) e il suo amore per la natura, quale si rivela nel poema* Recreazioni botaniche, *opera non inferiore, per sincerità di inspirazione alle contighe e ai sonetti dove la poetéssa esprime i dolori che la lunga e avventurata vita le diede.*

Foi significativa, pois, a convivência com Filinto Elísio e os iluminados sócios da Arcádia. Nessa época aparecem os primeiros jornais de divulgação literária e científica, como a *Gazeta Literária* (1762) e o *Jornal Enciclopédico* (1791), e ainda numerosas traduções do francês e do inglês. O interesse pela literatura se difunde pelo país concorrendo para o surgimento de pequenas Arcádias, como a Arcádia Portuense e o grupo de Elvas, a que se ligou o autor do *Hissope*, o poeta Cruz e Silva. Somem-se a essas transformações culturais as influências vindas do estrangeiro e teremos um quadro realista do que acontecia em Portugal. Bocage traduz Bernardin de Saint-Pierre; Filinto Elísio, Chateaubriand e Wieland.

Com a morte do Marquês de Pombal em 1777 termina a clausura de D. Leonor de Almeida. É tempo de tratar do seu casamento. Entre os seus pretendentes, escolhe o Conde de Oeynhausen. Não era o candidato preferido pelo Marquês de Alorna.

O Conde tinha acompanhado a Portugal seu primo e co-irmão o conde Reinante de Schaumbourg-Lippe, Príncipe soberano da Alemanha, que no reinado de D. José viera comandar o exército português. Na Introdução das *Obras Poéticas* da Marquesa lê-se informação sobre o seu futuro marido. O Conde descendia de antiga família da Westphalia e nascera em Hannover a 5.12.1738. Era, portanto, doze anos mais velho que D. Leonor de Almeida. Tomou parte na chamada guerra dos *Sete anos* e fora promovido a coronel em 1775. Chamado a servir em Portugal, casou em 15 de fevereiro de 1779 com a filha dos Marqueses de Alorna. Em 1780 foi nomeado Ministro Plenipotenciário em Viena, em 1789 é promovido a Marechal de Campo, e em 1792 a Tenente General, Inspetor Geral da Infantaria.

Com o marido Ministro em Viena, a Marquesa de Alorna tem a oportunidade de conviver com o meio cultural e literário não apenas da capital austríaca, mas de outros centros importantes como Paris, onde conheceu e conviveu com Madame de Staël, e Londres. Na Notícia Biográfica que precede o Tomo I das suas *Obras Poéticas*, lê-se:

> Eram na verdade interessantes as conversações entre estas duas ilustres damas, acerca das discussões políticas do tempo, seguindo elas opiniões diversas, e princípios inteiramente opostos. Madame de Stäel, nascida na Suiça, era republicana como seu pai Mr. Necker, e adversa à causa de Luís XVIII, não obstante haver sido maltratada e desterrada por Bonaparte. A Condessa era monárquica, sequaz da Realeza, contrária a tudo quanto a pudesse vulnerar; e Luís XVIII era um Rei legítimo; o que bastava para que D. Leonor de Almeida sustentasse a sua causa. Achando-se ambas um dia em casa do Duque de Palmela, que então era Ministro de Portugal, onde tinham sido convidadas a jantar, começaram questionando sobre a dificuldade da restituição dos Bourbons à França. A Condessa julgou-a muito possível; e Madame de Staël, pelo contrário, decidiu-a impraticável, porquanto Luís XVIII (dizia ela) não tinha em seu favor mais que três coxos, e quatro cegos que o seguiam, aludindo exageradamente ao Príncipe de Talleyrand, que era coxo de uma perna; e ao Duque de Blacas, que padecia dos olhos, e estava quase cego. Não se perturbou a Condessa com esta decisão; mas voltando--se para o Ministro d'Áustria, convidou-o a fazer uma saúde à próxima restituição de Luís XVIII. Um ano depois achava-se esta realizada; e no dia seguinte à partida de Luiz XVIII para a França, foi Madame de Stäel a Hammersmith, morada da Condessa, dar-lhe as desculpas de se

haver enganado no seu juízo, aproveitando a ocasião de lhe dizer coisas muito lisonjeiras e agradáveis acerca do mesmo objeto, e do espírito da Condessa.

Como se processou a aprendizagem da Condessa de Oeynhausen, em breve Marquesa de Alorna, das literaturas além fronteiras? Na clausura de Chelas aprendera a ler e a traduzir o francês e o inglês. Mais tarde, aprenderia o alemão e traduziria os poetas germânicos. Singular, sem dúvida, uma mulher tão letrada e dominando com facilidade idiomas estrangeiros. A estada em Viena possibilitaria ainda mais os rumos dessa aprendizagem. Os portugueses conheciam a poesia de Gessner desde 1762, quando a *Gazeta Literária* dele se ocupou, publicando trechos das suas pastorais. Daí por diante apareceram outras traduções do poeta suiço, feitas através do francês, pelo Padre José Amaro da Silva (*A morte de Abel*, 1786) e de Joaquim Franco de Araújo Freire Barbosa (*Idílio e Poemas Pastorais*, 1795). Garrett, em 1828, na *Notícia* que precede *a Lírica de João Mínimo* comenta com ironia: "prosélitos da escola de Gessner, em que tudo é natureza e verdadeiramente imitação dela".

Ora, essa imitação da natureza tem raízes em Rousseau, mas foi Herder quem pôs em foco a idéia da evolução da natureza e da humanidade, concebida esta como um organismo coletivo, preparando assim o caminho para Schelling, Hegel, Goethe e Schiller. Caberia, antes de prosseguir nessa ordem de idéias, verificar como a Marquesa de Alorna conheceu as chamadas Literaturas do Norte, e examinar que contactos Portugal tinha com a Alemanha, antes da voga da poesia de Gessner, divulgada através da versão francesa de Michael Huber (*Idylles et poèmes champêtres de S.Gessner*, Lyon, 1762). Leiamos um pouco a tese de doutorado apresentada à Universidade de Paris, em 1939, por Gerd Moser. No capítulo II, dessa tese, Moser conta que desde a pacificação de Portugal, empreendida pelo Duque de Alba, em 1580, chegaram ao país soldados alemães que substituíram companheiros seus, testemunhas do desastre de Alcácer-Quibir. Não foram muito bem recebidos pela população que já não gostava do exército português. Mas lá ficaram. Mais tarde, o general Lippe reorganizaria esse exército, tendo a seu lado, como vimos, o Conde Oeynhausen. Ao mesmo tempo, comerciantes alemães vieram estabelecer-se em Portugal. Entre eles, houve alguns que se dedicaram às letras, como um hamburguês naturalizado português, de nome Ahlers que, depois do terremoto de 1755, escreveu um tratado sobre os tremores da terra. É por isso, acrescenta Moser, que entre os sábios portugueses do século XIX encontram-se os Kopke, os Stokler, os Biquer, etc. Já nos primeiros anos do século XVIII, a Prússia instalava um Cônsul em Lisboa.

À época do Marquês de Pombal, dois aristocratas portugueses mantiveram contato com a Alemanha: o duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança, e Francisco Xavier de Oliveira, que passaria para as letras como o Cavaleiro de Oliveira. Foi esse contato, como dissemos no início deste ensaio, que trouxe a Portugal o culto das monarquias esclarecidas. Entretanto, o caminho para a literatura alemã seria aberto com o casamento do Conde Oyenhausen e D.Leonor de Almeida. A estada em Viena permitiu à condessa de Oyenhausen - já nos referimos a isso - aprofundar os conhecimentos da língua alemã e fazer traduções dos poetas de sua preferência. Ela não chegou a visitar a Alemanha, nem mesmo a escrever um livro sobre esse país, como fez Madame de Staël, mas foi ela a primeira a divulgar em Portugal, Klopstock, Wieland e Goethe. Suas traduções foram

elogiadas pela crítica do seu tempo e pela nossa contemporaneidade. Feitas diretamente dos textos originais, o que evidencia o bom gosto e os cuidados de tradutora. A curiosidade em conhecer a Alemanha foi anulada pela segunda invasão francesa. Ela deveria ir até aquele país com o seu filho após a morte do Conde de Oyenhausen, em 1798. Por ironia do destino, a Marquesa perdeu o irmão em Königsberg, a cidade de Kant.

É Alexandre Herculano, influenciado pela poética da Marquesa de Alorna, que nos dá o melhor testemunho sobre o papel desta notável mulher:

> Este afeto é uma espécie de amor filial para com aqueles que nos revelaram os tesouros da ciência; que nos regeneraram pelo batismo das letras; que nos disseram: "caminha" e nos apontaram para a senda do estudo e da ilustração [...].
>
> Essas reflexões ocorreram-me ao abrir o primeiro volume das obras da senhora Marquesa de Alorna, condessa de Oeynhausen e Assumar, D. Leonor de Almeida, que atualmente se publicam e de que dois volumes se acham nitidamente impressos. E foi para mim com prazer verdadeiro escrever estas cogitações dum momento. Àquela mulher extraordinária, a quem só faltou outra pátria, que não fosse esta pobre e esquecida terra de Portugal, para ser uma das mais brilhantes provas contra as vãs pretensões de superioridade excessiva do nosso sexo, é que eu devi incitamento e proteção literária, quando ainda no verdor dos anos dava os primeiros passos na estrada das letras. Apraz-me confessá-lo aqui, como outros muitos o fariam se a ocasião se lhes oferecesse; porque o menor vislumbre d'engenho, a menor tentativa d'arte ou de ciência achavam nela tal favor, que ainda os mais apoucados e tímidos se alentavam; e disso eu próprio sou bem claro argumento. A crítica da senhora Marquesa de Alorna não afetava jamais o tom pedagógico e quase insolente de outros literatos que às vezes nem sequer entendem o que condenam, e que tomam a brancura das próprias cãs por título de ciência, de gosto e de tudo. A sua crítica era modesta e tinha não sei o que de natural e afetuoso que se recebia com tão bom ânimo como os louvores, de que se não mostrava escassa quando merecidos [...].
>
> Como Madame de Staël ela fazia voltar a atenção da mocidade para a corte da Alemanha, a qual veio dar nova seiva à arte meridional que vegetava na imitação servil das chamadas letras clássicas, e ainda estas estudadas no transumpto infiel da literatura francesa da época de Luís XIV. Foi por isso, e pelo seu profundo engenho, que, com sobeja razão, se lhe atribuiu o nome de Stäel portuguesa [...].
>
> O primeiro volume das obras poéticas da senhora Marquesa de Alorna contém, afora a vida da autora, e uma notícia biográfica do conde de Oeynhausen, seu marido, as poesias compostas na mocidade. Boa parte destas foram escritas no mosteiro de Chelas, para onde entrou de oito anos de idade com a sua mãe, ocorrendo a prisão do marquês de Alorna D. João. Encerrada naquele mosteiro, passou D. Leonor de Almeida os anos mais viçosos da juventude, tendo para alegrar as tristezas de tão longo cativeiro que excedeu dezoito anos, unicamente o lenitivo do estudo, e os conselhos e afagos maternos. Quisera alguém que tivesse havido mais severidade na escolha das composições poéticas daquela época, algumas das quais desdizem do primor que noutras posteriores se encontra. Eu lamento só que se não pudesse ajuntar a cada uma a sua data. Assim, bem longe de ter sido um inconveniente, essa desigualdade inegável, houvera ela sido um meio para se avaliarem bem os rápidos progressos da jovem autora, que nas obras de tão verdes anos anunciava já o seu brilhante futuro nos rasgos frequentes de um engenho ao mesmo tempo sólido, delicado e vivo.
>
> O resto do primeiro volume e o segundo contêm as poesias da senhora Marquesa, posteriores à sua saída do mosteiro. Na disposição delas também não se guarda o método cronológico: a natureza dos poemas determina a ordem deles. Julgar essa grande variedade de composições não cabia nos limites estreitos deste Jornal. Os que as têm lido, e que não sabem entendê-las apreciam-nas devidamente. Elas são um ilustre monumento para a história da poesia portuguesa, um nobre testemunho da piedade filial que as trouxe à luz pública, e para em tudo esta publicação ser apreciada, a sua nitidez tipográfica é uma prova dos progressos que a arte de imprimir tem feito entre nós.

O testemunho de Herculano foi publicado no *Panorama*, nº 156, em 1844, e depois transcrito no tomo IX dos *Opúsculos*, na secção Literatura. Recordemos que a obra poética da Marquesa de Alorna abrange, nos seus seis volumes, mais de duas mil páginas de versos. Nela estão sonetos, odes, éclogas, elegias, epístolas, traduções ou paráfrases de Homero, Horácio, Claudiano (*De raptu Proserpinae*), Pope (*Essay on Criticism*), Wieland, Thomson (*The Seasons*), Goldsmith, Gray, Lamartine, e dos Salmos. Inclui ainda o longo poema *Recreação Botânica*, que se ocupa desde os pirilampos de maio até o clima "bárbaro" da Inglaterra, e desde Leibnitz até a ascensão de Robertson num balão. Era a Marquesa, sem favor nenhum, a mulher mais ilustrada do seu tempo. E sua influência na vida cultural portuguesa vai crescer depois da estada em Viena e em Londres. Comenta Aubrey Bell que "há hoje mais quem as louve (as obras da Marquesa) do que quem as leia, mas a sua poesia não é inferior à de muitos escritores, até dos mais célebres do seu tempo". E reconhece estarem sempre presentes nessas obras ideais elevados e amor pela liberdade. A apreciação de Bell é correta até certo ponto. De fato, hoje, no universo de escritores de língua portuguesa, considerando-se que a literatura portuguesa começa na Idade Média, e a brasileira, já no século dezessete, não haveria tempo, numa vida, para ler todos os autores. Tanto assim é que, recentemente, no seu bem-sucedido *O Cânone Ocidental*, Harold Bloom faz uma seleção que considera definitiva, priorizando escritores de língua inglesa. Mas lá está Fernando Pessoa, o único de língua portuguesa a merecer os devidos comentários. Entretanto, no apêndice, Bloom acrescenta outros autores portugueses que merecem ser lidos: Camões, António Ferreira, Eça de Queirós, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, José Saramago, e um brasileiro, Carlos Drummond de Andrade. Não sabemos se hoje haveria leitores para a Marquesa de Alorna fora do meio acadêmico. Todavia, o propósito que nos moveu foi comprovar o seu papel de agente cultural e político na passagem do século dezoito para a era do Romantismo, e ainda a sua influência nos românticos portugueses, além de ter sido a introdutora da poética germânica em seu país. Ao examinarmos os seis volumes das suas obras poéticas, disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa, tratamos apenas de catalogar as traduções que fez do alemão ou as poesias em que se deixou levar pela leitura dos poetas germânicos da sua eleição[1].

Universidade Federal do Ceará

---

[1] Introdução ao ensaio com o mesmo título, lida no V Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, na Universidade de Oxford. O ensaio com a análise dos poemas imitados e/ou traduzidos pela Marquesa de Alorna será incluído no livro *O sal da escrita - Ensaios de Literatura Comparada*, que a Universidade Federal do Ceará publicará em 1997.

IMPLICAÇÕES TEÓRICAS NO ESTUDO DAS DIMENSÕES REFERENCIAL E REPRESENTATIVA DE TEXTOS FICCIONAIS E AUTOBIOGRÁFICOS *

JÚNIA DE CASTRO MAGALHÃES ALVES

Em uma época em que a descrença da verdade histórica é axiomática, em que a morte do autor é propagada pelos teóricos do desconstrucionismo, do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, torna-se menos atraente o estudo das dimensões referencial e representativa do texto literário. Entretanto é instigante trabalhar tais dimensões, a partir de uma análise dialético-comparativa do processo da apropriação cultural da história para sua recriação, através da memória. A metodologia dialética permite o uso de um sistema de conceitos, onde cada tese (neste caso o fato) carrega inerentemente sua própria antítese (a reconstrução do fato), e onde os pontos opostos, ao se anularem, criam uma outra unidade-síntese (a ficção) que é, por sua vez, uma nova tese sujeita ao processo infinito de reconstrução, de revisão. Em sentido amplo, o método dialético engloba o discurso crítico dialógico bakhtiniano. Toda voz cultural, segundo Bakhtin, coexiste em diálogo com outras vozes que, embora se reflitam mutuamente, não se fundem em uma consciência única e que, na verdade, geram entre si a energia de universos culturais relacionados. O dialogismo não se refere à heterogeneidade como tal, mas ao ângulo polifônico em que falas diferentes se justapõem e se contrapõem, de modo a produzir uma nova concepção, à semelhança da síntese hegeliana. O uso da teoria dialógica de Bakhtin propicia a percepção das ilimitadas possibilidades discursivas geradas pelo hábito retórico literário, chamando atenção para a convivência da pluralidade de vozes que se reorganizam em momentos diferentes para a criação de uma nova variante do mesmo evento. Este trabalho quer avaliar como as modalidades literárias relacionam-se com o fato histórico, em um movimento que busca a reconstituição do passado individual e coletivo através da preservação pela memória. O texto propriamente dito (ou macrossigno) e também a suposta realidade (ou objeto) a que se refere servem para evidenciar processos de relacionamento entre literatura, auto/biografia e historiografia — entre história, memória e ficção.

O termo "história" é empregado aqui em sentido amplo — como um conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição, de lendas e contos e/ou por meio dos documentos, relativos à evolução, ao passado da humanidade — para salientar a idéia de que a ficção (narrativa derivada mais da fantasia do autor do que do fato) e a história

---

* O título da revista *a/b: Auto/Biography Studies*, publicada pelo Hall Center for the Humanities, da University of Kansas em Lawrence, serviu de modelo para a escolha da ortografia aqui adotada pela palavra "auto/biografia". Genericamente, este termo inclui todas as modalidades da escrita memorialística.

apresentam inúmeras características em comum e objetivos convergentes, conforme defende Michel de Certeau[1], retomando a tradição da história nova e a perspectiva comparatista adotada pela revista *Anais da História Econômica e Social* e por pesquisadores contemporâneos, tais como, Henri Berr, Henri Pirenne, Jacques Le Goff, Pierre Goubert, Nathan Wachtel, Paul Veyne, Alain Besançon, Fernand Braudel, Emmanuel Le Roy Ladurie e Hayden White, entre outros. A revista *Anais* (*Annales*), como é comumente referida, foi fundada em 1929 por Lucien Febvre e Marc Bloch, com o intuito de liberar a história de seu encarceramento em barreiras estritamente disciplinares. O movimento da *new history*, na verdade, surge nos Estados Unidos em 1912, sendo primeiramente divulgado por H.E. Barnes com a publicação do livro *Psychology and History* (1919) e *The New History and the Social Sciences* (1925), onde se esboçam as linhas do referido movimento. A história nova sofre uma revolução documental no que se refere à crítica de arquivos e à percepção do tempo e das mudanças sócio-econômicas. Rejeita a narrativa simplista e arbitrária dos acontecimentos (a história historicizante, como explica Febvre) e envereda por uma análise mais eclética da multiplicidade de vozes e de motivos à procura de aprofundamento teórico, visando à desconstrução de conceitos superficiais calcificados, ao descentramento de poderes estabelecidos e ao reconhecimento de que cada história é uma pseudo-história, ou ainda, uma entre-história[2], no jogo dialógico e dialético da reconstituição do fato pelas diplomacias rivais[3]. A conscientização de que toda narrativa é uma forma discursiva tendenciosa na representação dos acontecimentos dilui a distinção entre os discursos histórico e ficcional, na suposição da existência de uma diferença ontológica entre os respectivos referentes. Essa conscientização contém os subsídios indispensáveis para a análise aqui proposta.

O conceito de memória, neste estudo, está ligado à idéia de mobilização e de *performance*, e não à de um conteúdo fixo. Para Homi Bhabha *performance* sugere a perda da identidade no processo da identificação cultural e opõe-se a uma atitude pedagógica que propicia a crença na sedimentação histórica[4]. Nesse sentido, a memória é a repetição do não-idêntico, embora ela emane sempre de um mesmo percurso. O termo "memória" implica tanto ausência como presença, ambas representadas pelo traço mnêmico freudiano, índice da presença de uma ausência[5]. Sendo assim, o passado volta através da falta, isto é, através da impossibilidade de seu resgate. A memória não é o

---

[1] CERTEAU, Michel de, *The Writing of History,* trans. Tom Conley, New York: Columbia University Press, 1988.

[2] Utilizo-me do neologismo entre-história, aqui cunhado por mim, para explicar a posicão em que a história se encontra entre o fato em si (pretenso átomo da história) e sua reconstrução pela narrativa.

[3] Para maiores informações sobre a história nova, veja LE GOFF, Jacques, *A História Nova,* trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

[4] Homi K. Bhabha explica "*Os limites de uma nação, segundo Kristeva, defrontam-se, constantemente, com uma temporalidade dupla: o processo de identidade constituído pela sedimentação histórica (o pedagógico) e a perda de identidade no processo da identificação cultural (o performático)*". Veja BHABHA, H.K., "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", In: BHABHA, H.K.(Org.), *Nation and Narration,* London: Routledge, 1990, p.304.

[5] Veja DERRIDA, Jacques, "Freud e a Cena da Escritura", In: *A Escritura e a Diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo: Perspectiva, 1971, p.179-227.

passado, mas sim um construto hipotético que o encadeia ao presente. Ela nasce do perdido. Memórias são, na terminologia de Hellman, pentimentos, isto é, restos recuperados, reencontrados ou reinventados, através de um processo não-linear do pensamento. A memória quebra a linearidade do tempo, distancia-se da experiência imediata e modifica o significado dos eventos através de novas interpretações. A escrita memorialística funciona pois como uma espécie de espelho que, a partir do indivíduo, reflete o grupo e a nação. De acordo com Stone, a idéia do relacionamento entre história, biografia e identidade nacional surgiu com Wilhelm Dilthey, que concebeu a auto/biografia como a célula germinal da história[6]. Em consonância com a concepção diltheyniana, o princípio que serve de base para relacionar criação literária, ato auto/biográfico e interpretação da história é a assertiva de que eles constituem embriões, isto é, unidades estruturais de apoio ou fundamento para a reconstrução ficcional da realidade. O auto/biógrafo é um escritor-relator, aparentemente autônomo, já que pretende modular sua própria identidade. O romancista recupera percepções pessoais e sociais, dando passos mais largos em direção à ficção. Toda história — pública ou privada, individual ou coletiva — pressupõe um narrador (não necessariamente o autor) que, a partir de si mesmo, define ou redefine, infere ou inventa uma realidade social, inserida, como ele, em um contexto mais abrangente. Conley afirma que os historiadores "produzem o passado praticando artes ocultas de ressurreição, animação, e até ventriloqüismo"[7]. Desta forma o historiador produz a história ao mesmo tempo em que pertence a ela.

A escrita auto/biográfica procede do eu-narrador como representante, primeiramente de si mesmo, e, ademais, da cultura em que se inclui, caminhando em direção ao desempenho de um papel histórico-ficcional. Como discutem filósofos e historiadores mais recentes, o "historicamente real" — isto é, aquilo que a história relata como fato verídico — é artefato, ou melhor, um produto manufaturado pelo próprio indivíduo. Assim sendo, os limites entre historiografia, auto/biografia e ficção esvanecem-se com a diluição das fronteiras que separam essas formas de escrita. Os gêneros entrelaçam-se, formando uma rede infinita e indefinível de relações que caminham em direção à aporia do pós-moderno.

O conceito de pós-moderno apresenta dificuldades de ordem racional que parecem decorrer da vastidão do seu significado. Frederic Jameson afirma que a maioria das manifestações pós-modernistas surge como reação específica ao modernismo. Isso quer dizer que há tantas formas diferentes de pós-modernismo quantos forem os modernismos consagrados pela crítica. Linda Hutcheon caracteriza o pós-moderno, na ficção, como "metaficção historiográfica" e cita, como exemplos, obras paradoxais tais como, *A Mulher do Tenente Francês* de John Fowles e *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, onde história e ficção superpõem-se e se mesclam. Para Peter Brooker, o termo pós-moderno descreve indeterminação e ceticismo, em contraste com as certezas pessoais, intelectuais e políticas de outrora, e caracteriza-se pela mistura de gêneros, explosão de informações veiculadas

---

[6] Para maiores esclarecimentos veja STONE, conforme citado por EAKIN, Paul John, "Reference and the Representative in American Autobiography: Mary McCarthy and Lillian Hellman", In: *Identità e Scrittura: Studi sull'Autobiografia Nord-Americana*, Roma: Bulzoni, 1988, p.21-47.

[7] CONLEY, "Introduction", in: CERTEAU, *The Writing of History*, p.viii.

pela mídia noticiária e valorização da cultura popular. Ihab Hassan acrescenta outras particularidades a essa lista, tais como, o anti-elitismo, o anti-autoritarismo, a discontinuidade e aleatoriedade da arte, a rejeição dos conceitos tradicionais de estética e originalidade. Hassan defende as bases filosóficas do movimento desconstrucionista, enfatizando a incerteza ontológica, a morte do sujeito, a perda de pontos fixos de referência e de unidade de sentido. Jean Baudrillard questiona as doutrinas políticas e a dominância, nas sociedades capitalistas modernas, do consumo sobre a produção, do significante sobre o significado. Suas assertivas incluem a conscientização da "perda do real" e o aparecimento da cultura da hiperrealidade e do mundo dos simulacros. Jean-François Lyotard rejeita a busca da legitimidade política no que ele denomina de "grands récits", metanarrativas, e exemplifica seu ponto de vista, citando o fracasso político da narrativa da liberação do homem, associada ao Iluminismo e à tradição revolucionária. Apesar de toda essa diversidade, duas grandes tendências parecem liderar o pensamento pós-moderno: a descrença no progresso e na verdade histórica, e o conseqüente descrédito do pensamento político, já que a "verdade histórica" e a "realidade" foram contextualizadas no mundo das imagens e dos simulacros que caracteriza os nossos tempos[8].

Estudos contemporâneos que problematizam a lógica e a construção do mundo ficcional, e o seu contato com o "mundo real" freqüentemente favorecem a orientação pragmática da historiografia e da auto/biografia como imposições ou construções ideológicas. Michel de Certeau, Maurice Halbwachs e Philippe Lejeune entre outros, partem de uma base epistemológica comum, isto é, partem de princípios tradicionais que fundamentam o estudo das categorias em questão, para propor uma nova análise do relacionamento entre elas. As teorias por eles formuladas são complementares e podem ser utilizadas intertextualmente, para apontar as correspondências e a rede de significados que entrelaça ficção, memória e história. Outros teóricos da construção de mundos na literatura serão mencionados oportunamente, já que a epistemologia inclusiva desse tópico seria matéria, com certeza, inesgotável.

Michel de Certeau alega que a mesma força que motiva o pensamento figurativo ou metafórico também modula a historiografia[9]. O historiador descreve viagens imaginárias de volta no tempo, usando, cuidadosamente, um tipo de linguagem que propicia a invenção

---

[8] Para maiores informações sobre pós-modernismo veja:

ATKINS, G. Douglas & MORROW, Laura (eds.), *Contemporary Literary Theory*, Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

BAUDRILLARD, Jean, *America*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____, *A sedução*, trad. Tania Pellegrini, Campinas: Papirus, 1991.

_____,"La Précession des Simulacres", in: *Simulacres et Simulations*, Paris: Galilée, 1981.

BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern: a History*, London: Routledge, 1995.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção*, trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic, *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios*, trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla, Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

[9] CERTEAU, "Preface", *The Writing of History*, p.xxvii.

e a criação. Certeau sugere que a história só alcança um sentido de totalidade através de imagens que jogam com a interpretação e com o conhecimento. Para ele o historiógrafo e o literato apresentam características comuns. Tanto este como aquele recorrem à retórica em um movimento entre a constância da linguagem que representa os acontecimentos e a contingência da fabricação desses mesmos acontecimentos. Desse modo, o que se chama de "invenção", em retórica, passa a ser sinônimo de "seleção" no estudo de documentos, ocupando um lugar de interesse comum ao historiador e ao ficcionista. É uma questão de escolha de foco pelo sujeito-observador — do que será lembrado ou esquecido, incluído ou excluído na narrativa do presente e do passado. Tanto em retórica como na história essa escolha baseia-se nos efeitos da representação. Críticos e historiadores sabem que mesmo o aparentemente trivial pode, a partir de um exame mais minucioso, revelar uma estratégia capaz de apagar, marginalizar ou reprimir modelos ambivalentes. Para a história e para a literatura os critérios de seleção-invenção podem ser mais importantes que os arquivos e que os textos. Desta forma, *The Writing of History* defende a semelhança entre história e ficção, e a convergência de seus objetivos. Lembra-nos de que todo fato registrado e considerado historicamente válido configura-se a partir de imagens conflitantes, e de que os registros são, na maioria das vezes, projeções mentais que carregam forte marca político-ideológica. Certeau não parte do questionamento da ocorrência histórica, mas do olhar que a observa, pois esse olhar estará sempre condicionado pelas idéias, posicionamentos, suposições e inclinações do observador, somadas às dos escritores e cronistas de outrora, responsáveis pela criação dos arquivos disponíveis. Dessa forma, os eventos narrados são tropos que "lêem" ou alegorizam o passado. Michel de Certeau, em consonância com a teoria de Platão, considera o "real" como o mundo primeiro e único das formas, o cosmo, a essência inspiradora da cultura, não passível de reprodução. Logo as memórias históricas seriam, em parte, fabricadas pelo pesquisador, assim como o escritor fabrica seu discurso.

Maurice Halbwachs também se apóia na tradição filosófica platônica do "mundo real, único e primeiro" para defender a hipótese de que só existe uma história[10]. Para ele há, porém, muitas memórias coletivas que derivam das lembranças de indivíduos, enquanto membros de um grupo. Não existe memória individual. O que chamamos de memória individual é, na verdade, um ponto de vista da memória coletiva, e esse ponto de vista muda de acordo com o lugar que o narrador esteja ocupando, naquele momento, na memória coletiva. Com a mudança de lugar, muda também a relação entre o narrador e o grupo. O lugar é a moldura espacial onde a memória se desenvolve. É dentro de um espaço que a imaginação reconstrói as categorias das lembranças, sejam elas jurídicas (como, por exemplo, o direito à propriedade), econômicas (como o preço de objetos), religiosas (como o mundo sagrado e o profano), artísticas (como a invenção e a criação). Há tantas maneiras de representar espaços quanto sejam os grupos. O espaço é uma entidade indiferente à mudança, mas o grupo que o ocupa resiste a elas, em busca de uma continuidade histórica. A memória coletiva é sempre a memória da continuidade, embora

---

[10] HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva*, trad. Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Vértice, 1990.

seus limites sejam incertos, já que um grupo pode desfazer o que o outro fez. A tradição, por sua vez, é a cadeia indispensável para manter o grupo coeso, é a força que sustenta os elos. Mesmo assim, acontecem transformações inevitáveis, e a história de cada grupo renova-se, ao mesmo tempo em que se perpetua. Se o grupo se desfaz, também se desfaz a memória, sustentáculo dos traços de sua identidade. Cada grupo conta a sua história de forma diferente da contada pelos outros grupos, desencadeando a circulação de um saber próprio e móvel, em um processo de interpretação de documentos e decifração de códigos para a recriação do passado.

A solução encontrada por Philippe Lejeune para estabelecer um limite entre as modalidades fatuais e ficcionais do discurso está contida no conceito do que ele denomina "pacto autobiográfico"[11]. Na verdade o pacto autobiográfico é um tipo de contrato estabelecido entre autor e leitor onde o autobiógrafo se compromete — à semelhança do processo psicanalítico — não a uma exatidão histórica impossível, mas a um esforço para, através do ato autobiográfico, compreender a sua própria vida. Lejeune insiste que uma autobiografia classifica-se, em nível profundo, como um tipo especial de ficção, e que a verdade autobiográfica é tanto uma criação, quanto uma realidade (re)descoberta. Usando a distinção proposta por Emile Benveniste e Roman Jakobson entre "enunciado" e "enunciação", Lejeune enfatiza que o *locus* de referência na autobiografia pertence não ao nível do enunciado mas ao da enunciação, onde a identidade do autor, narrador e protagonista está colocada, textualmente, para ser entendida, de imediato, pelo leitor. A teoria do pacto autobiográfico defende que a autobiografia é uma modalidade de escrita e uma modalidade de leitura, e que a estrutura da narrativa é fundamental no processo da auto-representação. Ao determinar a atitude do leitor no ato da recepção, o pacto autobiográfico assemelha-se ao que Derrida denomina "protocolo de leitura". A preocupação de Lejeune com o problema da sinceridade autobiográfica ilustra, de modo exemplar, as dificuldades que a arte referencial enfrenta, pois, se a autobiografia e a história são tipos de escrita produzidos em circunstâncias especiais e dispensados de fidelidade ao fato, elas (autobiografia e história) correm o risco de perder seu *status* como gênero e de ser englobadas na ficção.

RESUMO

Partindo de uma análise dialético-comparativa do processo de apropriação da história, através da memória, este estudo focaliza as dimensões referencial e representativa dos textos ficcionais e memorialísticos. O termo "história" é empregado em sentido amplo — como um conjunto de conhecimentos adquiridos através da tradição, de lendas e de contos e/ou por meio de documentos relativos à evolução, ao passado da humanidade, para salientar a idéia de que a ficção (narrativa derivada mais da fantasia do autor do que do fato) e a autobiografia apresentam inúmeras características em comum e objetivos convergentes, conforme defendem os teóricos da nova história.

Newton Paiva

[11] LEJEUNE, Philippe, "The Autobiographical Pact" e "The Autobiographical Pact (bis)", in: *On Autobiography*, trad. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p.3-30, 119-137.

BIBLIOGRAFIA

ATKINS, G. Douglas & MORROW, Laura (eds.), *Contemporary Literary Theory,* Amherst: The University of Massachusetts Press, 1989.

BAUDRILLARD, Jean, *America,* trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____, *A sedução,* trad. Tania Pellegrini, Campinas: Papirus, 1991.

_____, "*La Précession des Simulacres*", in: *Simulacres et Simulations,* Paris: Galilée, 1981.

BERTENS, Hans, *The Idea of the Postmodern: a History,* London: Routledge, 1995.

BHABHA, H. K., "DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation", in: BHABHA, H. K. (Org.), *Nation and Narration,* London: Routledge, 1990.

CERTEAU, Michel de, *The Writing of History,* trans. Tom Conley, New York: Columbia University Press, 1988.

DERRIDA, Jacques, "Freud e a Cena da Escritura", in: *A Escritura e a Diferença,* trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, São Paulo: Perspectiva, 1971.

EAKIN, Paul John, "Reference and the Representative in American Autobiography: Mary McCarthy and Lillian Hellman", in: *Identità e Scrittura: Studi Sull'Autobiografia Nord-Americana,* Roma: Bulzoni, 1988.

HALBWACHS, Maurice, *A Memória Coletiva,* trad. Laurent Léon Schaffter, São Paulo: Vértice, 1990.

HUTCHEON, Linda, *Poética do Pós-modernismo: História, Teoria, Ficção,* trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic, *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-moderno e Outros Ensaios,* trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla, Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

LE GOFF, Jacques, *A História Nova,* trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 1993.

LEJEUNE, Philippe, "The Autobiographical Pact" e "The Autobiographical Pact (bis)", in: *On Autobiography,* trad. Katherine Leary, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989, p.3-30, 119-137.

LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno,* trad. Ricardo Corrêa Barbosa, Rio de Janeiro: José Olympio

A ESCRITA DA CIDADE EM *UMA COROA DE NAVIOS*

MARIA THERESA ABELHA ALVES

A cidade é uma escrita, quem se desloca nela [...] faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo.

ROLAND BARTHES*

[...] nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve. E contudo entre eles há uma relação.

ÍTALO CALVINO**

Das cidades se tem ocupado a prosa jornalística, sempre fecunda em surpreender-lhes os painéis cotidianos. *Uma Coroa de Navios*[1] reúne textos que vieram à luz entre maio de 1985 e fevereiro de 1992, inicialmente publicados em diversos periódicos, fornecendo um itinerário de deambulação pelos lugares que ilustram o Porto. O olhar que passeia por tais sítios capta, admirado, certas figuras populares, como a Maria Alice Faz Meia, ou certos tipos sociais, como o louco da Estação de São Bento, que dão vida ao burgo, porque a *polis* " - dizia Marcilio Ficino - não é feita de pedras [...], é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência"[2]. Assim, quem sobre a cidade escreve, hiperbolizando as sensações sinestésicas, faz o humano se enriquecer pela cor, pela forma, pela audição, pelo gosto e pelo tato, numa festa dos sentidos, numa explosão de sentidos. Mário Cláudio, com a visão prismática do cronista, surpreende a cidade do Porto em sua dimensão humana, existencial e, concomitantemente, traça, com a precisão do andarilho familiarizado com o passado e o presente da cidade, a tipologia sensorial do Porto e de seus espaços saturados de memória. Fornece da cidade a sombra e a luz, o visível e o encoberto, o ruído e o silêncio, a cena diurna e a noturna, a lucidez e a demência, o sagrado e o profano, num jogo de antíteses que, literariamente, reproduz seu arquitetônico traçado barroco de torres tisnadas que exploram o azul. Amador da *polis*, o cronista a inventa urbanística, arquitetônica, histórica, geográfica e sociologicamente, enquanto lhe decodifica os ícones.

A crônica que abre o volume intitula-se, sugestivamente, "Três Livros". Transformar o universo citadino em objeto da escrita é reconhecê-lo gerado por textos, sabê-lo e saboreá-lo nos "possíveis livros da cidade, páginas onde o afecto se arquiva, o lugar se

---

* BARTHES, Roland, "Semiologia e urbanismo", in: *A aventura semiológica*, Lisboa: Edições 70, 1987. p.187.

** Ítalo CALVINO, *As cidades invisíveis*, Lisboa: Editorial Teorema, [s.d.], p.63.

[1] CLÁUDIO, Mário, *Uma coroa de navios*, Lisboa: Dom Quixote, [1992].

[2] ARGAN, Giulio Carlo, *História da arte como história da cidade*, São Paulo: Martins Fontes, 1992. p.223.

reinventa, o futuro se entesoura" (p.9). Antes, pois, de registrar os espaços urbanos e a multidão que os habita, o cronista fornece a síntese de seu pensar-sentir a cidade, numa abordagem gêmea à de Calvino quando afirmava: "O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz tudo o que devemos pensar, faz-nos repetir o seu discurso"[3]. Para Mário Cláudio, três são os livros em que se pode ler o Porto. O primeiro concerne aos pintores, artistas que iluminaram os vários aspectos da cidade, tais como Abel Salazar que soube captar as "criaturas de suor e de terra" (p.9) da Ribeira, e António Cruz que, através de "etéreas anilinas" (p.9), fixou a brumosa atmosfera que caracteriza a nortenha urbe. Ler a cidade através de seus ilustradores é reconhecer, como esclarece Bruno Contardi, que "os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal"[4]. O segundo consiste nos emblemas citadinos, percepcionados menos por sua condição de cartão postal do que pelo segredo contido nos musgos que sublinham suas paredes, no granito que as sustém ou nas camélias que as circundam e enfeitam. O terceiro livro supõe outras cidades que ajudam a compreender a cidade do Porto, porque uma cidade ajuda a ler outra. Assim, a zona ribeirinha faz lembrar as "docas de Roterdão, ou de Hamelim" (p.10), Miragaia lembra Bristol, São Lázaro recorda a vivacidade e o burburinho de Montparnasse, ao fiorde do Leça correspondem os estuários de Bremen, assim como a "matrona alentada" (p.11) do Largo dos Grilos está tanto no Porto, como em Roma ou nos filmes de Fellini. Tais correspondências se geram na certeza de que escrever a cidade é incorrer, forçosamente, em analogias.

A primeira crônica sublinha uma concepção urbana que as demais ilustrarão: a cidade se faz de signos, sistema que é de circuitos de informação e de comunicação. Constrói-se, portanto, como leitura e citação, quer como fruto do olhar dos pintores e do olhar do cronista que circula entre as telas, quer como fruto da experiência, mediatizada pela literatura, pelo cinema, pela história. Estes "livros" privilegiam o traçado pictural e escritural da cidade. "Em seu invisível papel que a mancha de tinta macula, fabricam-se eles da saudade que se gastou, da expectativa que se cumpriu, da fantasia que perdura" (p.9), fornecendo ao cronista os restos mnemônicos da cidade e as condições para decifrá-la ou para, definitivamente, a cifrar sob o seu denso invólucro de sinais. Abertas as páginas desses livros, escritas são as de *Uma Coroa de Navios*, objetivando surpreender as várias cidades paralelas que na cidade coexistem.

Uma delas é a cidade histórica e secular que compreende as grandes estruturas e os monumentos que a auto-representam, tais como "os campanários augustos e sereníssimos, da Sé e da Vitória, dos Clérigos e dos Grilos, do Carmo e da Lapa" (p.76); os "prismas de enfeitiçantes azulejos e de primorosas sacadas" (p.23) de Miragaia; e o rebuscamento barroco do altar de prata da Sé Catedral, eleito "na portada de um discurso sobre o burgo, como emblema privilegiado do que de muito nele cabe, grandeza e miséria, boa-regra e loucura" (p.51). Outra é a cidade secular e histórica em sua geografia humana de vultos exemplares ou não que um dia por ela passaram, como Pedro-o-Cru a procurar abrigo para seus inesianos amores (p.55), ou Dom José Maria da Fonseca e Évora, bispo no Paço

---

[3] CALVINO, Ítalo, *op. cit.* p.18.

[4] CONTARDI, Bruno, "Prefácio", In: ARGAN, G. C., *op. cit.* p.3.

do Porto pelos idos de mil setecentos e quarenta e três, que pensava nos jardins salomônicos, enquanto, como o soberano bíblico, "administrava justiça aos mais humildes, calçado e toucado de oiro puro" (p.69), ou "Vieira de Castro, que assassina, por aí, a amada esposa , presa dos braços de um galã de boas letras" (p.20), ou "Urbino de Freitas, que elimina a linha sucessória, com um engenhosíssimo folar de bombons envenenados" (p.20), ou Manuel Pinheiro Alves que moveu processo contra Camilo Castelo Branco e Ana Plácido.

Outra é a cidade que não se faz de imóveis arquiteturas ou de passados e conhecidos vultos, que não tem séculos de existência, mas se ergue na imediatez de um dia, projetando-se como o espaço da "transitoriedade permanente"[5], onde se encenam a fugacidade e a contingência. Tal é cidade construída por um caleidoscópio de imagens, pela multidão que freqüenta os cafés, super-mercados, centros comerciais, espaços de anonimato que, diariamente, comportam uma coletividade indefinida e constituem os "não-lugares", segundo Marc Augé , "por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e toda uma tradição etnológica à de cultura localizada no tempo e no espaço"[6]. Nestes "não-lugares", como antropólogo do cotidiano, o cronista penetra. É quando surpreende, no "crepúsculo agitado", os autocarros que abalam "pejadíssimos, [...] para o Candal e para Vilar do Paraíso" (p.74), forçando seus usuários a uma "desbocada confraternização" (p.74) que se caracteriza por uma promiscuidade consentida ou não, mas inevitável sempre. É quando registra, nos comboios da linha de Póvoa do Varzim, "uma população ruidosa, de escolares faceiros, muito teatrais ou muito nostálgicos [...] gabando as mamas da Madonna" (p.74). É quando espreita nos bares "uma juventude exibicionista e entediada" (p.76). É quando, num tripeiro domingo, reconhece a incomunicabilidade das gentes, tanto no maduro casal "encolhido no interior de sua viatura, entre um jornal desdobrado e um tricot interminável" (p.31), quanto nos jovens e "melancólicos namorados, de silêncio imposto pelo transístor colado à orelha dele" (p.31). Observando a tão variada mas, ao mesmo tempo, tão idêntica paisagem humana, o cronista descobre-se "na moderna metrópole labiríntica, onde a principal tensão emotiva reside na solitude e na falta de comunicação"[7] e, então, elabora uma possível etnologia da solidão, sentimento que constitui o grande drama da cidade contemporânea.

Outra é a cidade racionalista, centrada em valores burgueses de um "vitorianismo, sem Índia nem indústria que se visse" (p.43), cidade de trabalhadores, donas de casa, beatas freqüentadoras das sacristias, romeiros que peregrinam ao Senhor de Matosinhos, cidade que festeja a vitória futebolística de seu clube e ergue cascatas pelo São João, cidade cujas mulheres parecem "reunidas como que nessa competição, imemorável e ritualística, de atestar qual delas será mais asseada" (p.17), cidade em que a população conjuga "a monotonia da poupança" (p.64) com o "cheiro da opulência" (p.39) pois a característica "do portuense clássico, [...] é essa obsessão do cúmulo de objetos por onde a

---

[5] SCHORSKE, Carl E, "*La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Spengler*", *Punto de Vista*, nº 30., Buenos Aires, jul.- out., 1987.

[6] AUGÉ, Marc, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade,* Venda Nova: Bertrand, 1994. p.42.

[7] FRYE, Northrop, *Anatomia da crítica.* São Paulo: Cultrix, 1956.

abastância se manifesta" (p.51), urbe bem-comportada, que rege seus atos pela justa medida, que contabiliza afetos e haveres pelo sentido do a-propósito, cidade de cena exposta que dispensa a censura, porque apolínea em sua ordem, porque diurna, porque óbvia.

Outra é a cidade labiríntica, dos becos-sem-saída, onde se ouvem vozes dissonantes e marginais, *polis* perversa em que os vícios têm lugar, os corpos se vendem, a insubmissão reina, alheia, muito alheia à medida, cidade que nasce no "mais surdo coração da penumbra" (p.77), expondo à ocularidade o que a cidade burguesa recusa ver: prostitutas "que atravessam o passeio, [...] à procura de abrigo" (p.77), ou os "chavalos da vida, de jeans e ténis, em seu dolente engate" (p.77), ou os "travestis, com seus amigos machos, deslocando-se a passada travadíssima" (p.77). À noite, a cidade do Porto torna-se "a pequena Calcutá" (p.12), porque possui também "seus momentos submersos" (p.12). Nessa pervertida cidade de luxúria e miséria, o cronista, com a hipertrofia do olhar do *flâneur* benjaminiano, circula por "bodegas reles, lugares bizarros, botequins inconcebíveis"[8], pois da dionisíaca, obscena e noturna cena também "se fabrica o espírito-do-lugar" (p.12).

Muitas e inexauríveis são as faces da cidade real, convivem elas contidas umas dentro das outras, apertadas, espremidas, inseparáveis , assim a licenciosidade da cidade desmedida se aloja no interior da casa burguesa das "amantes do empresário" (p.47), sob o olhar libidinoso dos estudantes de boa família. Assim a xenofobia contra "A Francesa" (p.49) une as matronas dos empresários e "as concubinas dos assíduos da Associação Comercial" (p.49). No entanto, como ensina Giulio Carlo Argan, "sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos"[9]. A cidade ideal, que vive na imaginação do observador, é o ponto de partida em relação ao qual se ponderam as vicissitudes urbanas. Reconhecendo que a *polis* é "uma forma que se recortava sobre um fundo de natureza, e que mantinha em si a nostalgia desse fundo imemorial"[10], o cronista da cidade se faz nostálgico do verde original, seja ao questionar: "não valerá a pena repensarmos o reino vegetal?" (p.26), num Porto onde é "o passeio difícil" (p.25) e um homem não encontra um jardim em que possa levar seu cão, seja ao aludir aos "parques inexistentes, neste burgo que se diria ter banido o verde respiratório" (p.31). A nostalgia da natureza se manifesta, ainda, na celebração dos agapantos que são transformados "em marca citadina" (p.53). Também se manifesta na espera das chuvas que propiciarão "o romper das chorinas" (p.73) da varanda. No entanto, não só de natureza vive a cidade imaginária e ideal do cronista. Nela a cultura também tem preponderante lugar. É, portanto, sobre esse *locus* imaginário que o leitor-escritor da cidade expõe seu "desejo de cidadania cultural, até a data insatisfeito" (p.58) e é a partir desse *locus* que ironiza "os ditos senhores do gosto, de que só haverão de beneficiar hábitos ancestrais de sopa de conduto e arroz-de-bacalhau, viagem para vale-de-lençóis a

---

[8] BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX siècle: le livre de passages*, Paris: Les Editions du Cerf, 1989. p.224.

[9] ARGAN, Giulio Carlo, *op. cit.*, p.73.

[10] COELHO, Eduardo Prado, "As formas do invisível ou a duplicidade da cidades", In: *A noite do mundo*,. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986. p.196.

boas horas cristãs" (p.57). A cidade ideal se faz de sonhos, por isso é descontínua tanto no espaço quanto no tempo, por isso é atópica e acrônica, por isso se fragmenta heterogeneamente nas cidades particulares, na cidade da infância, na cidade das recordações.

Na demanda de uma fórmula que desse conta da totalidade urbana, o cronista adota uma dupla perspectiva: em primeiro lugar, heterodiegeticamente, procura a distância que aumenta o campo visual, considerando como espaços urbanos a explorar, além do ambiente exterior, o ambiente interior das casas, o vestuário dos passantes, o linguajar típico das várias camadas sociais. Em segundo lugar, homodiegeticamente, usa a primeira pessoa e, de modo lírico, reelabora os lugares afetivos das emoções e dos desejos, os espaços da infância guardados numa feliz cartografia imaginária: a confeitaria Arcádia, merecedora de uma elegia por tê-lo encantado para sempre por seus scones frescos e por seu vitral (p.66), e a ronca de Leixões por ter-lhe escoltado a imaginação (p.70). A cidade é, desse modo, captada através da experiência individual e através da atribuição de valor aos dados percepcionados.

O cronista, na condição de *promeneur* e *flâneur*, lê a cidade como discurso, como inscrição, como sinal. Tanto a cidade visível como a encoberta, tanto a cidade real como a ideal, tanto os lugares como os não-lugares são paisagens de escrita, cenários passíveis de leitura. Não é por acaso que são usadas referências literárias, musicais, picturais e cinematográficas na abordagem dos diferentes ângulos por que se espreita a urbe. Tais referências, como esclarece Renato Cordeiro Gomes, são "um manancial de textos, que já é ele mesmo, a cidade e toda a prosa do mundo"[11]. Assim o confronto entre o passado e o presente se faz através da "picaresca modalidade de transporte" (p.21), o carroção, que a pena de Ramalho Ortigão registrou (p.21). O sonho dos "Brasis de imensa e estonteante aventura" (p.23) é rememorado pela placa que identifica o sítio de onde "largou Tomás António Gonzaga rumo a Terras de Santa Cruz , a fim de por lá conduzir seu idílio" (p.23). O inverno de outrora se descobre como "tempo em que se alumiavam os círios e o terço se desfiava , em noites de António Nobre" (p.27). A "flutuação da conceptuologia moral" (p.43) da cidade é lida através do processo de Camilo Castelo Branco (p.43). O prato tradicional de tripas à moda do Porto convoca Fernando Pessoa. A mulher que grita temendo a trovoada de agosto é comparada à camiliana louca do Candal (p.56), enquanto a própria trovoada se compara à "sanha wagneriana"(p.55). Ao pensar na ronca, o cronista lembra o soprano Jessye Norman (p.71). O casario de Miragaia é visto como uma grande tela de Vieira da Silva (p.23). Os armazéns do Douro parecem recortados de uma gravura de Piranesi (p.24) e os agapantos, da paleta de Chagall (p.53). As amantes do empresário se surpreendem na pose de Greta Garbo no filme *Rainha Cristina* (p.47). A vitória do Porto sobre a equipe de Kiev se compara a outras famosas vitórias: "a Vitória de Samotrácia, helenística, escultórica e decapitada, a Vitória de Los Angeles, espanhola, soprano, jamais excedida, a Vitória Boogie-Woogie, emblemática, racionalística, tela de Mondrian" (p.37). Nestes sinais a cidade é lida.

---

[11] GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade,* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.143.

Para iluminar a condição de cidade escrita, vários são os procedimentos do cronista. Reconhece, por exemplo, que a tarefa de discursar sobre a cidade "exigirá amplo exercício da fantasia, que desta dependem sempre as respostas melhores" (p.29); experimenta o prazer da sonoridade, na repetição dos nomes latinos das gaivotas pela sua "amável nomenclatura" (p.33): "*Larus glaucoides, Larus hyperboreus, Larus pipixcan*" e "*Papophila eburnea*" (p.33); de Maria Alice Faz Meias diz que "só ela absorvia as artérias citadinas [...] gravando no pobre e solitário coração a textura das pedras e dos musgos [...] nesse ponto cerrado de prosadora de lã" (p.45), e a ela se iguala na compulsão do tecer; considera os estudantes que espiam as amantes do empresário personagens anônimas a que se refere como viajantes de "páginas de romance invisível" (p.48), capazes de fazê-lo crer "desde sempre, no irremissível futuro de toda a ficção" (p.48); confessa traduzir a cidade através da imagística "porque nunca se fixam as fronteiras do imaginário, para o qual sempre concorrem novos símbolos descabelados, insuspeitadas figuras de alegoria" (p.27); procura o "romanesco filão" nas histórias da urbe e ao considerar a gastronomia portuense compara-a a "escorreita prosa que alimente as gentes" (p.59). No autotelismo de um discurso que aponta o seu fazer, o Porto mario-claudiano vai ganhando forma, reconstruído como cidade-texto, como metrópole que, por soberana, é aureolada, recebendo ora "uma coroa de navios" (p.27), ora "um diadema de chamas" (p.29), resultado que é da transformadora metáfora. Assim, da certeza de que só a linguagem é capaz de erguer a cidade, surge o mario-claudiano Porto, como "urbe que vagarosamente soletra seu nome" (p.18).

UFRJ

A HERANÇA DE CAMÕES NA POESIA MOÇAMBICANA

FERNANDA ANGIUS*

Nenhum inferno é maior que o da voz traída
e nenhum bem vale o da sua integridade

Rui KNOPFLI, Caliban, nº 3/4.

Chego do riso pela outra banda ao siso
Circundoendo-me em meus vícios e versos

GRABATO DIAS, Novos sonetos de amor e circunstância.

Os mortos também amam
acasalam-se à terra
e fazem-se lenda
para que novas gerações
se amem mais e melhor ... [1]

diz Filimone Meigos, um dos jovens poetas moçambicanos que de Camões e da sua herança dá conta com a sua participação no panorama actual da poesia moçambicana.

Cabe aos movimentos literários Negritude e Neo-Realismo (militados, em Moçambique, por Cassiano Caldas e Augusto dos Santos Abranches) a missão assumida de serem a voz escrita dos reprimidos e humilhados, e foi através da poesia que esses movimentos mais se fizeram ouvir.

Se quisermos enumerar os poetas que, em Moçambique, fizeram do verso sua arma e que, denunciando os tempos e as vilanias, cantaram o amor, a luta e a natureza, encontraremos um número muito mais considerável do que na narrativa: Duarte Galvão (pseudónimo de Virgílio de Lemos), Reinaldo Ferreira, José Craveirinha, Noémia de Sousa, Rui Guerra, Rui Knopfli, Rui Nogar, Armando Lacerda, Fonseca Amaral, Águeda Ceita, António Quadros (João Pedro Grabato Dias), Orlando Mendes, Eugénio Lisboa, Gouveia Lemos, Glória de Sant'Anna, Luís Carlos Patraquim, Sebastião Alba, Marcelino dos Santos, Sérgio Vieira, Heliodoro Baptista, Mia Couto, Filimone Meigos, e Eduardo White são parte de uma longa lista de nomes que assinam a poesia de Moçambique.

Mais do que a narrativa, a poesia é uma urgência, uma necessidade imediata de gritar a voz da angústia de todos, aprisionada na garganta de alguns - os poetas. E Moçambique faz ouvir, na voz dos seus poetas, seus cantos de amor e de guerra.

De Camões chega-lhes a memória e o legado ...

---

* Esta Comunicação foi possível graças ao Instituto Camões, sem cujo financiamento não teria sido fácil, neste momento, a minha deslocação de Maputo.

[1] *Sobre os mortos*, in: *Poema & kalash in love*, por Filimone Meigos, Maputo: Associação de Escritores Moçambicanos (AEMO), 1995, p.51.

Não cabe no tempo desta comunicação traçar a panorâmica da poesia moçambicana desde o período em que, há mais de 40 anos, um grupo de intelectuais começou a destacar-se da literatura colonial (ou da literatura portuguesa) e deu início a uma poética da libertação e da autonomia cultural, como marca e identidade de um novo país.

Chamam-lhe uns proto-literatura moçambicana, chamam-lhe outros literatura de transição, mas é já literatura de Moçambique.

Dividimos os poetas moçambicanos em três grupos:

- os que de Portugal levaram a semente das ideias de auto-afirmação anticolonialista, e recordamos, entre outros, Santos Abranches (ido de Coimbra, primeiro editor de Carlos de Oliveira, de Joaquim Namorado e de Fernando Namora), e Cassiano Caldas, que orientavam as leituras e militavam contra o regime fascista;

- os que, nascidos em Moçambique (ou muito jovens lá fixados), orientaram as suas vidas numa busca de maior justiça e liberdade, bebendo as ideias dos primeiros e desenvolvendo-as através do seu poder criador, transformando-as em mensagem poética, a comunicar desejo de solidariedade. Estão neste grupo Reinaldo Ferreira, Virgílio de Lemos, Fonseca Amaral, Alberto Lacerda, José Craveirinha e Noémia de Sousa, Orlando Mendes, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Rui Guerra, Fernando Couto, João Pedro Grabato Dias, Marcelino dos Santos, Jorge Rebelo, Leite de Vasconcelos;

- por último, os que, já moçambicanos, afirmam a sua cultura e a sua independência a partir de 1975 e que obviamente reclamam um estatuto diferente dos anteriores (sem se darem conta, muitas vezes, de quanto seja utópica uma autenticidade original a partir de uma data). Os primeiros são os poetas da luta e do sonho; os últimos, os da vitória alcançada, seguida de desilusão e do cansaço que aqueles não conheceram. Entre os últimos destacam-se Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Heliodoro Baptista, Sebastião Alba, Eduardo White, Armando Jorge, Armando Artur, e Filimone Meigos.

Alguns dos mencionados encontram-se fora do país por opção de nacionalidade, exílio ou escolha livre. Porém é indúbia a sua inserção na literatura moçambicana.

É na escrita destes poetas que procurámos a presença de Camões.

Em 1974, Eugénio Lisboa, um dos poucos herdeiros que explicita o legado, grita a sua cólera contra os que abandonam o país recém-criado, interpelando Jorge de Sena:

> Estão podres as palavras, Jorge,
> de passarem por sórdidas mentiras ...
> [...]
>
> Mentem os que falam e os que se calam,
> [...]
>
> Que merda de gente, ó filho de Camões!
> Junto de um seco, fero, estéril monte,
> para onde me retiro, olho e vejo a ponte,
> por onde fogem os sonoros campeões! [...] [2]

---

[2] Excertos de *Estão podres as palavras*, in: *A matéria intensa*, por Eugénio Lisboa, Baden: Ed. Peregrinação, 1985, p.51.

É explícita a referência à "*Canção IX*". Poeta, ensaísta, crítico literário e professor, na poesia de Lisboa encontramos muitas outras marcas explícitas de Camões. Mas é só nos poetas dos anos 50 a 80 que essa presença se verifica.

Com a Luta Armada dá-se o apagamento voluntário do modelo inspirador, mas subsiste o cânone, inconsciente, mesmo quando a vontade recusa o modelo. É o caso de Kalungano (Marcelino dos Santos) quando acusa o Gigante Adamastor de não ter impedido as caravelas portuguesas de aportar na sua terra:

> Perdoa, ó meu país, a Adamastor
> se ele não soube
> deflagrar o furacão
> e arrastar para o fundo dos mares
> as caravelas europeias [...] [3].

O mesmo poeta, porém "canta", como Camões cantou, o seu povo e a sua terra e di-lo, como o disse Camões, no poema: "Eu canto uma mulher e canto um país / [...] A minha voz se enobreceu // e eu canto o ser humano [4].

Aliás, este poeta é um grito de contradição quando escreve, no mesmo livro, o poema "Certeza de esperança" em que utiliza imagens poéticas que se fundam em signos como *oliveira*, *neve* e *macieira*, realidades de uma natureza que não é moçambicana, mas altamente simbólicas na poética portuguesa e europeia e que orientam a sua expressão estética.

A Ilha de Moçambique transformou-se num mito poético graças ao facto de Camões ali ter passado alguns meses e ali ter "retocado" parte significante de *Os Lusíadas*. A sua estátua - reerguida - continua a assinalar que o génio poético que habitou a ilha é superior, na memória dos povos, ao peso vergonhoso da lembrança dos negreiros que nela fizeram fortuna.

Grabato Dias, responde, em entrevista de 1972, à pergunta: "Valerá a pena ler Camões?":

> Atrevo-me a dizer que só Camões vale a pena, pois só nele acharemos as chaves e gazuas com que abriremos as portas para os outros, ainda os que o antecederam.[5]

PIONEIROS

Algumas publicações como *Itinerário*, *Paralelo 20*, *Msaho* e o *Brado Literário* marcam a génese da poesia moçambicana. Nesta génese têm importante papel Virgílio de Lemos (Duarte Galvão) e Reinaldo Ferreira, a eles se devendo a iniciativa da folha de poesia *Msaho*, cuja publicação não passou do 1º número, mas cujo significado é

---

[3] Excerto de *A minha pátria*, in: *Canto do amor natural* , por Marcelino dos Santos, Maputo: AEMO, 1984, p.98.

[4] Excertos de *Maria Cecília*, *ibidem*, pp.137-8.

[5] "João Pedro Grabato Dias aqui e agora", entrevista concedida a Mota Lopes, in *Tempo*, Maputo, nº 115, 26.11.1972, pp.49-54, il.

importante na História da Literatura Moçambicana. Craveirinha, Rui Guerra e Rui Knopfli, Alberto Lacerda e Noémia de Sousa, entre outros, participam nos três números elaborados e cuja publicação não foi autorizada.

Nos anos 60, os suplementos de *A Voz de Moçambique* e do *Notícias* , respectivamente "Artes e Letras" e "Despertar" revelam Jorge Viegas e um dos melhores poetas de Moçambique: Sebastião Alba.

Caliban é outra revista de curta vida e muita importância que aparece nos anos 70, anunciando já a Independência; nela também colaboram alguns nomes novos como Armindo Caetano de Sousa, Eugénio Lisboa, Grabato Dias e Leite de Vasconcelos[6].

Craveirinha e Noémia de Sousa, os primeiros poetas emissores de uma voz genuinamente moçambicana, impressionam mais os nossos ouvidos no tom vibrante, épico, que se solta dos seus versos, do que no apelo à nossa imaginação. Eles ecoam através da alma de quem lê, e arrastam à luta pela liberdade; ou conduzem-nos ao abraço a um irmão.

O Povo foi instituído como Herói épico por Camões. Na sua esteira, Craveirinha reclama-se de arauto do seu povo. E a Noémia de Sousa, ouvimo-la cantar: *Deixa passar meu povo!*, nos anos 50[7].

Noémia de Sousa, a poetisa *silenciosa*[8], é a primeira voz feminina da poesia moçambicana. Interrompe a sua carreira literária em 1951, e só volta a fazer-se ouvir por altura da morte de Samora, proclamando-o Herói, "filho primogénito do nosso povo"[9], mitificando-o, segundo o modelo herdado, "libertando-o da lei da morte", atribuindo-lhe uma dimensão maior do que o monumento dedicado aos heróis moçambicanos (*que não cabe na estrela da praça*).

No poema *Quero ser tambor* de José Craveirinha, o mesmo tom épico de epopeia:

Ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor corpo e alma só tambor
só tambor gritando na noite quente dos trópicos
Nem flor nascida no mato do desespero
Nem rio correndo para o mar do desespero
Nem zagaia temperada no lume vivo do desespero
Nem mesmo poesia forjada na dor rubra do desespero.
Nem nada!
Só tambor velho de gritar na lua cheia da minha terra
Só tambor de pele curtida ao sol da minha terra
Só tambor cavalo nos troncos duros da minha terra
[...]
Ó velho Deus dos homens
eu quero ser tambor

---

[6] *Caliban*, Ed. facsimilada, Maputo: Instituto Camões, Centro Cultural Português, 1996.

[7] *Deixa passar meu povo* por Noémia de Sousa, in: *No reino de Caliban III*, por Manuel Ferreira, Lisboa: Plátano Editora, 1985, p.94.

[8] Noémia de Sousa, jornalista em Portugal, deixa de publicar a partir de 1951.

[9] Do poema *19 de Outubro*, dito por Noémia de Sousa na cerimónia fúnebre de Samora Machel e incluído por Fátima Mendonça & Nelson Saúte na *Antologia da nova poesia moçambicana*, Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, (AEMO), 1993, p.341.

e nem rio
e nem flor
e nem zagaia
e nem mesmo poesia.
Só tambor ecoando como a canção da força e da vida
Só tambor noite e dia
dia e noite só tambor
até à consumação do batuque!
Ó velho Deus dos homens
deixa-me ser tambor
só tambor![10]

Parece-nos iniludível a tomada do estro poético para bradar a sua identidade, eco da sua gente, tambor africano e não clarim, mas sempre o mesmo "som alto e sublimado", que fará ouvir ao resto do mundo a voz da sua terra, e soa-nos a proposição de Camões: "cantando espalharei por toda a parte, / se a tanto me ajudar engenho e arte.".

Arte, engenho e ardor patriótico não faltam ao cantor moçambicano, o qual, em consequência, recebe o galardão mais alto da língua portuguesa em 1991 - Prémio Camões. Torna-se assim o herdeiro mais automaticamente reconhecido e assumido; o cargo de vice-Presidente do Fundo Bibliográfico da Língua Portuguesa, sediado em Maputo, confirma-o como tal.

Porém, a minha comunicação a este Congresso tem como objectivo principal levantar um pouco o véu de desconhecimento e de silêncio que cobre alguns outros poetas moçambicanos que, tal como Craveirinha e Noémia de Sousa, emprestaram a sua voz à poesia para que os moçambicanos ganhassem força e consciência do seu direito à moçambicanidade que os caracteriza, e fossem ouvidos entre as gentes do mundo culto.

Em primeiro lugar, Reinaldo Ferreira, o autor da famosa canção *Casa Portuguesa*, grande nome da poesia em Moçambique e grande cúmplice na missão poética de Virgílio de Lemos, Rui Knopfli, Eugénio Lisboa, Craveirinha, e de outros que se notabilizaram sob sua influência.

Já aludimos à importância das revistas, folhas de poesia e suplementos literários que divulgaram as ideias dos que desejaram uma pátria independente, os nacionalistas.

Virgílio de Lemos, nascido em Lourenço Marques em 1929, é um dos poetas mais directamente ligado a este primeiro grupo. Pertencente ao grupo privilegiado, dominante, da sociedade moçambicana, fez parte do célebre "julgamento dos catorze", acusados de tentarem a libertação da colónia (1961-62). Os seus poemas foram proibidos. Por razões de limitação de tempo não nos podemos deter na sua importância como poeta comprometido politicamente.

Comungando com Camões uma profunda ligação poética à Ilha de Moçambique, ouvimos nos seus versos o eco dessa memória:

POEMA AO VENTO

Ventos
que vieram do mar

[10] *Quero ser tambor*, por José Craveirinha, in: *No reino de Caliban III*, *op. cit.*, p.173.

beijar minhas faces
e acordar distâncias
dentro do meu peito ...

Ventos
que trouxeram até mim
vozes, gritos e canções
adormecidas há muito
no tempo e na ausência ...

Ventos
que aspiro com volúpia
e me querem levar
às praias desertas
da minha saudade.[11]

Se para Camões a Ilha de Moçambique é lugar de espera e abandono desesperado, para Virgílio de Lemos ela aparece como local de inspiração e definição do eu lírico, numa cumplicidade cultural com o Poeta da gesta lusa que na Ilha de Moçambique compôs parte de *Os Lusíadas*.

Pelo burilar da palavra, pela busca da sonoridade mais melódica, pelo colorir iridiado da paisagem, dada a intuir, mais que descrita, a poesia de Virgílio é bem herdeira de Camões. Sentimo-la, essa memória ancestral, quando diz:

Vive em mim inteiro o que disperso
achei naquele que morreu.
Na vida o transe é passageiro
se o verso se rompeu. [12]

Assinando com o pseudónimo de Duarte Galvão, tenta escapar à perseguição política que é consequência da sua actividade poética, empenhada na solidariedade com os povos africanos, na edificação de uma identidade, reclamando-se ele próprio membro de uma pátria que exigia uma bandeira que ostentasse os símbolos de outra cultura, a moçambicana.

Transcrevemos o poema que serviu de fundamentação para a sua *culpa:*

Lourenço Marques!
A tradição
virá no sangue das crianças
amanhã:
as mães serão a única certeza
de uma verdade que seja universal
[...]
Eu feito Romeiro
falando da tua essência
não afectada
mas transfigurada.

---

[11] In: *Poemas do tempo presente*, por Duarte Galvão, Lourenço Marques, 1960.
[12] *Herança*, por Duarte Galvão, in: *Poemas do tempo presente, op. cit.*, p.19.

Assim, procuro
com os pés no presente
de areias soltas e quentes,
cajus e cânhos,
casas que são palácios,
meninas que são princesas em suas diferentes naturezas,
ódios, alcoóis e ópios,
tecer um véu cheio de nó
fusão natural,
expressão de um povo
não resignado
com sangue novo;

Ah, João Albasini
ah, Rui de Noronha
ah, tantos mortos desconhecidos:
os que nascerem mais tarde
não hão-de gritar humilhados
bayete, bayete bayete
à capulana vermelha e verde,
se subsistirem no Tempo
capulanas de várias cores.

Na Munhuana não haverá
zampunganas caminhando
na noite feita de xipocués;
e em vossas almas
não mais sentireis
arrepios de horror.
E tu, Noémia de Sousa
minha companheira negra
não voltarás a cantar
em teus versos de sofrimento
a mesma canção de desespero
de humilhação e desalento. [...][13]

É o mesmo poeta que escreve, evocando claramente Camões, na Ilha de Moçambique:

Fora ou dentro, a língua é luz
da alma, sendo seu próprio corpo
vegetal. Na folha em branco
passeia-se o nada recriado.

Sol sendo luar, no desvelar reside
o segredo de criar e na paleta
esquecida, vive ainda o morto
duplo mergulho no texto e na deriva.

---

[13] Excerto de *Poema à cidade*, por Duarte Galvão, in: *Poemas do tempo presente*, *op. cit.* (sublinhado nosso).

E é face do mesmo mar de teus anseios
que neste outro olhar recrio o gesto
e reconcilio a tragédia e a língua. [14]

Virgílio de Lemos concilia dois tipos de poesia no mesmo poeta, recorrendo ao artifício da heteronímia: Duarte Galvão será o poeta implicado directamente na causa social, tal como acontecerá ao contista Bruno dos Reis; com o nome próprio, Virgílio de Lemos assinará os poemas que revelam o lirismo intimista, da procura do Eu, dilacerado na angústia provocada pela antevisão da morte, ou na volúpia do prazer visceral que o mar e a mulher nele produzem.

A sua utopia é a da liberdade pelo desenvolvimento do espírito e do intelecto.

"Entre o teu olho e o meu olhar" é um dos muitos poemas em que Virgílio revela explicitamente a presença de Camões na sua poesia:

O teu olho, Luís, embebido de tristeza
vê a bruma carregada de melancolia
Virgílio e o mar da sua fantasia
O teu olhar é mais olho do que sente interiormente que o visível exterior.
Não será a tua alma vagamente ausente
absorta, que entristece a paisagem?
E face ao ciclone, ao furacão, à revolta
poderá teu olho resistir mesmo feliz?
Dividido entre o naufrágio e a monção
entre o que és e o que vês, num vago
desespero interior, teu olhar voga. [15]

O soneto transcrito revela mais uma resultante civilizacional, de que Virgílio se sente produto, mais cumpliciade confidencial, do que identidade com o poeta modelo. Há nele uma queixa cúmplice que soa como um lamento:

A Ilha existe não porque tu a encontras
mas porque tu a nomeias, coração do vento
capaz desse segredo, vontade grega
de amar o que a alma projecta e cria.[16]

Estamos perante um poeta que transporta consigo a consciência da trágica fatalidade que rege a vida dos que a sensibilidade domina.

Viagem e sensualidade se combinam, numa afirmação lírica de vida em que as preocupações e anseios espirituais e intelectuais derivam de um corpo que se insere no universo das sensações.

A mulher-ilha confunde-se com a imagem da terra e do mar. É mais sereia que mulher, ser mítico, anaforiza-se no sexo feminino e metaforiza a alma do mar. E uma e outro são a paixão deste poeta.

---

[14] Poema inédito, escrito em 1957 (faz parte de um livro a publicar dedicado à Ilha de Moçambique).

[15] Inédito, datado 1960.

[16] *Ile-prison ou Ile-paradis?*, por Virgílio de Lemos, 1996 (texto inédito).

Como Camões, transforma o trágico histórico em trágico poético.

> Entre o céu e o mar
> eu, intuição que pilota
> a nau, bússula e vento
> que regem o fim da viagem
> porto de abrigo
> e naufrágio. [17]

O poeta ainda alude de forma inequívoca à herança cultural a que acede vivendo:

> Em tudo habita ainda a linguagem
> do eterno. A pureza dos gestos
> e das mãos, a beleza da mulher
> moura e swahili.
> Na pedra e na cal, na manuelina
> cúpula do pórtico, reside
> a linguagem. [18]

Exilado em Paris, para escapar à perseguição do regime colonialista que rejeitara, continua o seu deambular por ilhas Atlânticas e Pacíficas, recolhendo no seu canto de poeta a mensagem do mar que o chama num apelo constante de viagens e sonhos marinheiros. Poeta das ilhas, lhe chamam, dedica à ilha do Ibo e de Moçambique grande parte da sua poesia, fazendo dessas ilhas os berços de culturas e de mitos que habitam os seus poemas. Porém muita dessa poesia está ainda por publicar.

Com 65 anos de idade, senhor de uma grande jovialidade de espírito, alia uma forte lucidez a uma extrema sensibilidade poética; o seu lema é a liberdade.

DÉCADA DE 70

Do mesmo grupo de Virgílio, Eugénio Lisboa, Rui Knopfli, Jorge de Sena e Alberto Lacerda manifestam também o que devem à ancestralidade camoniana, embora as marcas do lirismo romântico, do surrealismo e do experimentalismo modernista sejam também notáveis nestes poetas. "Ladrar sem morder, nesta terra, / é como bucha de papel / que dá grande estouro e não leva a pelouro". (Luís de Camões, Cartas)

Em 1972, em Moçambique e Portugal alguns portugueses são alertados pela voz satírica, mordente e cáustica de um poeta-pintor que em Moçambique se radicara, entregando-se ao ensino da arte e ao amor da natureza.

> Amor. Te. Ti, tigo. A morte. Amo-te
> sem R, sem risco ao meio da morte.[...]
> Jorro jocoso, expulsa o clarim
> o medo dos meus ossos. Ouço-o e crio
> ganas de me ir por aí em desafio [...]
> [...] Vendo, em triste amargor, que com os anos
> assim se me negava à porvindoura
> fama, como se não fora merecida,

[17] Virgílio de Lemos, excerto de poema inédito, datado 1956.
[18] *Idem.*

cá estou para servir outros maus amos
Entenda-se: vos servira se não fora
pra tão ruim labor, tão bela a vida! [19]

Dele se falará um dia, quando o remorso cultural de dois países (Portugal e Moçambique) subir à consciência e tomar o lugar do silêncio que os contemporâneos lhe dedicaram.

Seu nome é António Augusto de Melo Lucena e Quadros, nasceu em Viseu a 9 de Julho de 1933 e teria completado 61 anos poucos dias após a sua morte, ocorrida em 1994.

António Quadros, tal como Virgílio de Lemos, usa a heteronímia para expressar as diferentes facetas do seu ser poeta.

Com o nome de baptismo - António Quadros - assina a pintura, o ensino, a cerâmica, e segundo as suas palavras, estes trabalhos são frutos da fantasia. Com o nome de Grabato Dias assina a poesia e esta é, sempre segundo ele, fruto de um comprometimento com o real. "Daí a tremenda responsabilidade de um criador, hoje e aqui, onde o pouco que há feito muito pouco denuncia o muito que há por fazer."[20]

Falamos de António Quadros-Grabato Dias-Frey Ioannes Garabatvs-Mutimati Barnabé João. Falamos de Moçambique e de Portugal reunidos num peito de poeta e de artista, exemplo de compatibilização rácica, de cidadania sem papéis assinados,[21] de cultura em escola aberta, de Lusíadas e de Quibíricas odisseias, por mares de hoje navegados, com heróis desavergonhados, despudoradamente vigaristas e corruptos, a não conseguirem vencer os cavaleiros de triste figura que o ideal mantém de espada em riste. Voz irreverente perante o poder prepotente, a sua poesia é a busca constante do autêntico como expressão única do belo, é a tentativa de chegar ao âmago das coisas através do evidente ilusório, desmascarando as aparências ou velando-as, para nos forçar à busca.

Tive o privilégio de o conhecer e com ele partilhar conceitos sobre o valor da palavra.

Poeta-vagabundo da praia, personagem de "Homero", a saltar dos *Contos exemplares* para a Costa do Sol de Maputo[22], acreditou que ensinar é viver aprendendo, e que a arte é o modo de dar a conhecer o mundo sob o original modo de ver de cada um.

Distinguiu-se com a publicação de um misterioso poema épico intitulado *As Qvybyrycas*, atribuído a Frey Ioannes Garabatus (possível filho ilegítimo de Camões, segundo a jocosa genealogia investigada por Jorge de Sena) e que não é mais do que outro heterónimo de António Quadros.

Longe de serem uma paródia de *Os Lusíadas*, *As Quibíricas* aparecem-nos como um preito de homenagem a Camões e em jeito de resposta irónica. Estamos longe de Cruz

---

[19] *40 e tal sonetos de amor e circunstância*, por João Pedro Grabato Dias, Lourenço Marques: Ed. Académica, 1975, pp.11, 24, e 9.

[20] "João Pedro Grabato Dias [...]", *Entrevista*, já referida, Maputo, 1972.

[21] Samora Machel desejava conceder a cidadania moçambicana a António Quadros. Este recusou sempre o registo burocrático de um cidadania que assumia sem papéis assinados e que o não impedia de continuar a sentir-se igualmente português (António Quadros, Comunicação pessoal, Maputo, 1993).

[22] Cfr. *Homero*, in: *Contos exemplares*, por Sophia Mello Breyner Andresen, 9ª ed., Lisboa: Portugália Editora, [198-], pp. 193-204.

e Silva, ainda que possa parecer que ocorre maior semelhança entre o *Hissope* e as *Quibíricas* do que entre estas e *Os Lusíadas*.

O estilo de Frey Ioannes demarca-se por uma extrema habilidade verbal conjugada com profundo sentido de jogo humorístico entre a erudição literária e a crítica cáustica.

O poema estrutura-se em onze cantos e as estrofes em oitavas. O tema é a expedição de Alcácer-Quibir e a névoa envolve o seu desfecho, em simbolismo denotado o que o torna fortemente conotativo. Todo o longo poema é uma denúncia, e um estímulo às forças de uma Pátria doente e à beira do abismo. Está-se em 1972. Guerra colonial. A 1ª edição esgota-se sem que a PIDE consiga impedir a sua circulação entre os oficiais milicianos dos quartéis. A 2ª edição, em 1991, é publicada pela Ed. Afrontamento, como a anterior em edição do autor. O prefácio de Jorge de Sena, é uma das melhores peças daquele ensaísta e poeta que em António Quadros encontra profundo eco.

Amor e morte desafiando a vida que se finge ou se inventa na acção e na palavra, uma e outra empenhadamente expostas, como dádiva de um homem que arvora a farsa como resguardo de uma sensibilidade incapaz de suportar a boçal grosseria e a estupidez do poder.

Na sua escrita, o jogo e a vida confundem-se em profunda seriedade, e não há uma única mensagem gratuita. A obra situa-se entre as que ficarão a constituir o núcleo de obras de referência obrigatória para avaliar o património literário português e moçambicano desta época. Ela representa um exemplo de intertextualidade em que o texto apresentado evoca, promove, desmitifica e valoriza o texto aludido por um processo de diálogo "interpoético" que aproxima/afasta Camões e Frey Ioannes Garabatus (outro heterónimo).

Mas, quem é este épico brincalhão "medieval"?...

De facto, Grabato Dias e Frey Ioannes Garabatus, assim como Mutimati Barnabé João, são personagens de um parnaso criado por António Quadros, poeta-pintor, que a Moçambique e, particularmente, à cidade de Maputo deu muito da sua arte e da sua vida.

O título de "As Quibíricas" remete, de imediato para o mito da história portuguesa (Sebastianismo), com todas as cargas emocionais e ideológicas que se lhe ligam. Estamos perante um dramático poema herói-cómico-trágico, narrando as aventuras de um povo épico em tempos desesperados. Uma estrutura de epopeia; porém, deformada interior e exteriormente por forma a criar os espaços de significação real do Hoje que se revela como lição e crítica do passado.

Não dispomos de tempo para uma análise crítica da obra. Deixamos aqui apenas uma indicação de leitura:

> Se medis pelo estilo e seu primor
> o meu valor esquecendo o que mais há
> além do estilo, brando ou de rigor
> estais esquecendo o que me trouxe acá
> Não embarquei no estilo mas no amor
> embaraçante e tonto desta má
> maneira de vos dar a alguma cousa
> que muita gente pensa e nenhum ousa.[23]

[23] *As Qvybyrycas, poema éthyco em oitavas [...]*, por Frey Ioannes Garabatus, 2ª ed., Porto: Edições Afrontamento, 1991, p.282.

Quem assim se apresenta é um poeta que exige mais do que a simples (ou complexa) atenção ao seu estilo. Ele apela para uma penetração da mensagem de forma a "ver d'outros a arte" com a "arte de ver", separando o artista de quem o apresenta.

É o preito de homenagem mais subtil que se pode fazer a Camões, ao mesmo tempo que se lhe aproveita o modelo e inspiração para remeter para a realidade actual, numa mordacidade disfarçada de jogo ... ou numa ironia que mal esconde um sujeito lírico magoado por esta realidade.

A obra estabelece estreita relação entre três poetas: Camões/António Quadros/ Fernando Pessoa. Frey Ioannes Garabatus alude ou interpela Camões e uma funda ironia se instala na comunicação com o leitor, construindo uma nova versão da História mítica de Portugal.

São postos em causa a relação poeta/poema/ouvinte: o poeta apresenta-se como mais poderoso que os Fados que invoca e instaura a intenção de consciencializar e de criticar. E usa o recurso a passos bem conhecidos de *Os Lusíadas* para lhes opor a sua visão dos acontecimentos e assumir a responsabilidade da chamada de atenção:

> Altos fados invoco e esconjuro
> [...]
> Invoco os fados não porque detêm
> maior poder que o meu neste meu passo
> mas só porque é galante o quero e o faço. [...]

Dirigindo-se ao rei, o poeta aponta os erros cometidos anteriormente e promete um canto em que se tem em conta os que no futuro o ouvirão, interessados em primeira causa:

> [...] Mas hoje cantarei o error do Homem.
> Que os futuros, do error a lição tomem.
>
> Desta arte meu relato terá conta
> **que me escuta o futuro e já não vós**
> pois, meu real senhor, bem pouco monta
> para o futuro os ossos dos avós
> **Mais contará** por certo e alta conta
> **o que na herança lhes ficar da Voz.**[24]

E continua, referindo-se à procriação "mulata" que coube aos portugueses iniciar e aos problemas em que a colonização colocou as gentes dela derivadas:

> "Gentes do mar em que estarão os filhos
> das variadas cores em que esforcei
> por semear sem trelhos nem trabelhos
> e que não poucas vezes primo arei;

---

[24] *Ibidem*, p.47 (carregado nosso).

gentes, filhos dos filhos dos sarilhos
que por desarilhar-me engendrei
perdoai-me esta risa em barba honesta
que este dia chegado em mim é festa."[25]

A denúncia da cobiça e da ganância apresenta-se clara.

Uma das grandes atracções da obra é o chiste que se desprende de alguns episódios contados, onde se nota a brejeirice popular utilizada como significante de conhecimento da sensibilidade popular; e o riso vem-nos aos lábios. A partir do "Canto nove" sentimos que o jogo se aproxima da conclusão disfórica, ao contrário da epopeia.

O poeta sente-se amargurado perante a sua incapacidade de manter acesa a consciência de uma dignidade que imponha o respeito pela pessoa humana aos servidores da lei, e assume uma amarga e sarcástica ironia nas estrofes deste canto, que contrastam com a revelação feita a Vasco da Gama por Tétis quando lhe mostra a máquina do mundo e lhe dá a conhecer o futuro do império português.

Assistimos ao jogo e baralhar de culturas, de mitos, de tradições. Sempre a mesma lição: a vida é um jogo sério, verdadeira utilização consciente da linguagem carnavalesca como expressão da verdade social...

As onomatopeias, a manipulação de todas as cadeias sintagmáticas (de forma a delas extorquir um efeito lúdico-alusivo-irónico) produzindo uma semântica mista onde conflui o grotesco, o pícaro e o trágico, tornam a poesia de Grabato Dias-Frey Ioannes Garabatus um manacial de prazeres ácidos em que a sensibilidade e a lucidez encontram área larga para se embriagar.

É ainda o seu heterónimo, Mutimati Barnabé João, que define a dimensão do povo. Oiçamo-lo: "É assim mesmo / Quando alguém cresce até ao tamanho do Povo / Fica por enterrar porque é muito grande. [...]"[26]

A NOVA GERAÇÃO

De todos os poetas investigados, apenas cinco referem Camões directamente: Adelino da Costa Gonçalves, Virgílio de Lemos, António Quadros, Rui Knopfli e Eugénio Lisboa. Em todos os outros visitados, a presença do poeta é implícita e o uso da herança recebida, quase diria, faz-se à revelia de Camões.

Mas ela está à vista, multiplicada, na nova geração de poetas representada por Sebastião Alba, Luís Carlos Patraquim, Mia Couto, Filimone Meigos, Eduardo White, Leite de Vasconcelos entre outros prometedores de novas formas.

A viagem e a busca incessante de identidade constituem os temas recorrentes dos versos, semeados de vocábulos conotativos dos temas camonianos, bem como o amor e a separação, a mudança e a saudade, a transformação e a eternidade, vão dialogando entre si, do mesmo modo que na lírica e na epopeia camoniana.

---

[25] *Ibidem.*

[26] Excerto de *Dia 7*, in: *Eu o povo*, por Mutimati Barnabé João, Maputo: Do Autor, 1975, p.[27].

Em Sebastião Alba e Patraquim, os nomes mais notáveis ao lado de Craveirinha e de Eduardo White, apercebemo-nos de um formalismo que evoca o modelo:

> Certo de que voltas, canção,
> a incerta hora
> espero como quem mora
> só, a visitação.
>
> Sei, por sinais e anjos desviados,
> que rebentas dos sonhos desolados
> em flores no chão.
>
> Apenas flores, sem nimbos na lapela.
> Flores para mesa
> com odor de certeza
> de água, vinho e pão.
>
> Apenas flores e tu,
> ó meu amor sem nome,
> e a nossa dupla fome
> dum menino nu.[27]

De Leite de Vasconcelos, os poemas chegam à nossa leitura, como "o testemunho e a crónica" de uma caminhada do cidadão que regista o momento, o sítio e o tormento, inspirado no eco de uma outra voz. O diálogo aqui é com a História.

Nos poemas que compõem *Irmão do universo*, encontramos um contar cantando, em que coexiste o narrativo da História e o lírico do sofrimento e da alegria individual; contar/cantar. Aqui, o amor, a revolta, a decepção, a tristeza e a ironia dão-se as mãos, mas nunca significam a desistência do poeta.

Outros ecos nos chegam de Eduardo White, com outro tipo de interlocução entre os textos:

> Somos de outra vitalidade agora,
> e de outra fibra para dizer
> que o tempo é sempre o mesmo
> são sempre as mesmíssimas horas
> que batem. [...] Os tempos não mudam,
> mudam os homens.[28]

> O tempo, gastei-o todo aprendendo a olhar as aves e a sentir por elas uma clara e funda saudade. [....."][29]

Eduardo White e Mia Couto iniciam, em Moçambique, o lirismo do poeta libertado. Verdadeira "arte do ser" é a destes poetas, colocando-se na esteira de um Craveirinha, e abrindo novos caminhos à poesia moçambicana.

---

[27] "Certo de que voltas, canção", por Sebastião Alba, in: *O ritmo do presságio*, Lisboa: Ed. 70, 1981, p. 39.

[28] In: *O país de mim*, por Eduardo White, Maputo: AEMO, 1989, p.75.

[29] In: *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*, por Eduardo White, Lisboa: Ed. Caminho, 1992, p.15.

Espaço de viagem, trata-se de uma poesia dividida entre a semântica da apropriação e a da identidade do sujeito em relação com o outro (e com o amor). Mas, enquanto Mia Couto deixa a poesia/verso ceder o lugar à prosa/poética, Eduardo White afirma-se como poeta contemporâneo da guerra, proporcionando-nos a utopia do voo e das alturas como meta.

Desde o seu primeiro livro, *Amar sobre o índico* , Eduardo White impõe-nos, como inseparável, a temática amor/país, impossibilitando o divórcio entre o eu e o lugar do eu. País onde se viaja, numa constante procura afirmada de construção da identidade, apoiando-se sempre no outro, já encontrado e constantemente evocado: "Deixa rumar contigo / onde a voz me pede / a mão mais ousada." [30]

Em *O país de mim* , as palavras *barco, rio, terra, semente, ave, voo, altura* e *mar*, entre muitas outras, detêm o poder de sugerir dinâmica vontade de partida, de aventura, alargando o espaço limitado da terra que habitamos, pelo desejo de criar vida através do espaço ilimitado do sonho poético. A poesia é a Pátria onde a Vida enterra as raízes e onde o poeta bebe a força e o sémen com que fertiliza a terra em que a sua voz se ergue, produtiva:

> [...] este trabalho constante
> de deixar na carne raízes
> e os filhos que ela atura,
> é este trabalho, meu amor
> que nos legou a vida
> que é preciso darmo-nos com muita mestria. [31]
> ... Talvez pudesse cantar-te assim:
> - És o Índico
> numa tarde quente de Janeiro,
> dos moluscos / sob a costa
>
> teu corpo é de água,
> pura
> e de vagas e de espuma,
> teu corpo que eu habito
> como quem procura
> a verde memória das algas,
> a doçura, a loucura, a poesia. /
> Teu corpo lembra-me certos navios
> que chegam
> [...] a adormecida palmeira
> [...]
> Teu corpo, essa mágica palavra
> que se não diz
> para que não se quebrem os encanto
> flor lume colina
> de sabores tão intensos.[32]

---

[30] In: *Amar sobre o Índico*, por Eduardo White, Maputo: AEMO, 1985, p.17.
[31] In: *O país de mim*, por Eduardo White, op. cit., p.59.
[32] In: *Amar sobre o Índico*, por Eduardo White, op. cit., p.27.

Trata-se de uma poesia comprometida com o espaço da liberdade, o voo e a água. Sons e imagens trazem-nos à memória Vinicius, Eugénio de Andrade, Pessoa, etc, mas é sempre a força de uma lírica original que canta e chora o seu país, fazendo-se espaço no corpo da ave/mulher/terra a quem está sempre ligada a voz do poeta:

> As aves.
> Também nós cantamos.
> De resto é tão pouco
> o que nos diferencia desses animais
> quando dentro temos uma
> que vive
> e não dorme. [33]

Aqui se entrecruzam temas, géneros e formas que são marca de uma época em que as fronteiras entre o lírico e o narrativo se esbatem, lavrando um tecido poético onde a vida, nas suas imensas facetas, se projecta, nele desenhando o homem inteiro. Aqui encontramos o culto da palavra saboreada, e a habilidade de elevar as suas sonoridades até à altura em que a palavra passa a ser música, deixada aos outros pelo poeta como dádiva generosa.

Faltou referir muito mais. Também seria necessário falar da pobreza e da mediocridade alimentada pela ignorância e falta de leituras que forneçam estímulo e modelos, consequências normais das condições económicas e educacionais do país. Faltam os livros, faltam os revisores, faltam os críticos esclarecidos e sensíveis. Falta uma imprensa responsável e de qualidade. Só não faltam os leitores e os poetas à deriva.

A poesia moçambicana apresenta-se, apesar de tudo, como uma herança multiplicada em que a sombra tutelar de Camões se manifesta e perdura. Fico muito longe de esgotar o assunto. Pretendi apenas trazer a este encontro de Lusitanistas o tema, para que se abram novas estradas de acesso a uma poesia e a uma realidade quase desconhecida e pouco investigada. Espero ter acendido em alguns a curiosidade e o interesse por uma área que nos pode trazer uma melhor compreensão da realidade da língua literária portuguesa na sua vertente moçambicana.

Instituto Nacional para o Desenvolvimento da Educação em Moçambique, Maputo

---

[33] *Ibidem*, p. 26.

PERCEPÇÃO URBANA E LITERATURA

ANE SHYRLEI ARAÚJO

As investigações contemporâneas sobre o conceito de cultura, advindas sobretudo da área da arquitetura e urbanismo, conferem às cidades a capacidade de criar e irradiar modelos ambientais.

A cidade, em geral, as capitais, as grandes cidades, e aquelas, dotadas de qualidades muito peculiares, sempre encamparam este vigor, conforme os estudos urbanos; e hoje, o mundo da cultura turística o faz de maneira vertiginosa, ao se pensar no poder da divulgação, para efeitos de consumo. O estudo da cidade como fonte de cultura, implica na percepção que dela tem o usuário na projeção de usos: leituras que indicam um modo de perceber o ambiente, demonstrando atuações na qualidade do interpretante urbano, que transforma a paisagem, e simultaneamente é por ela transformado. O usuário elege fragmentos do ambiente e os utiliza em enunciados que definem o uso. Todo uso é índice de um contexto do espaço; significado, revelação mais ou menos declarada que, despertando uma leitura crítica, permite chegar ao projeto que lhe deu origem, a história urbana e cultural à qual pertence. O uso é o mestre da cidade, a fonte da crítica urbana. A tradução pelo uso, a atribuição de um significado, equivale à própria definição do ser humano, enquanto ser capaz de acionar uma linguagem que diverge daquela dos profissionais, dos especialistas. A tradução aponta os valores de uma tipologia, a capacidade de barganha, instalando uma gramática em que equivalências ou monovalências se movem dentro de um quadro delimitado pelo esforço, pela tradição e pelo poder aquisitivo, diríamos pelo repertório.

Como produtora de sentidos, sem dobrar-se reverencialmente à busca de sentido, a tradução encontra seu papel radicalizador: a crítica do sentido faz convergir os dois movimentos; um que leva adiante (de *traducere*) e outro que transfere (de *translatio*). É claro que em ambas as vozes latinas, os dois conceitos sao articulados.

Levar adiante e transferir são aproximações ao mesmo processo de transformação do sentido original. Justamente por serem aproximações, é que entre uma e outra está situado o processo de transformação: a busca pelo sentido original implica tanto o movimento para adiante, quanto a transferência de contextos. Assim, cada uso, consequentemente cada significado, é uma nova informação para o urbanista ou o estudioso dos fenômenos urbanos. O uso assume uma categoria de grau zero da escritura urbana, uma espécie de quarta dimensão do espaço da cidade. E, neste sentido, traduzir significa distanciar-se cada vez mais do sentido original, pela modificação de um contexto básico perdido. O extraordinário estudioso da tradução, Walter Benjamin, esclarece-a, não como busca do sentido, mas como produção de sentidos, o encontro da feição polissêmica das linguagens.

A leitura do ambiente, da cidade como um texto é uma ideia bastante antiga, na história do homem. O velho pode estar muito próximo do novo.

Ungido pelos mesmos poderes polémicos que o novo, o antiquíssimo não é um passado, é um começo. A metáfora que consiste em ver o universo como um livro é antiquíssima e figura no último canto do "Paraíso" (*La Divina Commedia,* Dante Alighieri).

O próprio conceito de Summa, inerente a toda organização medieval do conhecimento, é o mesmo que o do livro de texto ou do manual didático: por conseguinte, temos que a leitura concebida como forma de recepção e estudo, corresponde à escrita como forma de produção e criação. Os dois conceitos se complementam, formando um só todo. No mundo intelectual da Idade Média, eles representam, por assim dizer, as duas metades de uma esfera. A unidade deste mundo medieval é que foi destruída pela invenção da tipografia.

Ao ler a cidade, o usuário elege os signos componentes do organismo urbano que vivem em contínua relação: ruas, avenidas, praças, monumentos, placas indicativas, nomes de ruas, cidadãos, usos, comportamentos, efeitos de edificações, topografias, traços pontuais, trabalho, transporte, comunicação, comércio, lazer, tradição, memória e outros.

A literatura, ao eleger a cidade como uma voz, o fez de um modo estimulante e inusitado, se a comparamos com outras fontes de leitores da cidade. Tomamos a literatura com um interesse específico, ao retirar de seu universo, textos, trechos que interessam como uma matriz de pluralidade perceptiva para refletir sobre o urbano. Aqui o leitor, à maneira de um *flâneur* exercita a paciência para recorrer estes labirintos inesperados, secretos, dispersos ao longo do texto; ele segue acreditando nas pistas que vão pontuando esta avassaladora correspondência: "arquitetura e literatura". Se a literatura percorre os labirintos urbanos, compondo seus ambientes e personagens, como a produção e a crítica urbanas podem se nutrir da literatura?

A literatura redesenha as cidades, dentro de outro espírito, em outro tempo e espaço. Porém esta peculiaridade da dimensão poética pode ser uma fonte, quando a produção de espaços assume uma postura crítica/avaliativa. Há uma paixão da literatura pela cidade que não se cansa de acreditar na correspondência.

Victor Hugo se faz presente aqui como um exemplo amoroso. "A arquitetura começou como toda escritura". Hugo foi um apaixonado pela arquitetura "cet art roi". Compreendeu e amou as cidades como extensão do corpo; caracterizou assim as cidades medievais, pelo seu aspecto orgânico. Ao mesmo tempo, registrou à maneira de um profeta o futuro da arquitetura sob a influência da imprensa. "*Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice*". Era o pressentimento que o pensamento humano mudaria a expressão, que a ideia principal de cada geração não se escreveria mais com a mesma matéria e da mesma forma; o livro de pedra tão sólido e tão durável, ia ceder lugar ao livro de papel mais sólido e mais durável ainda. As mudanças do pensamento trazidas pela imprensa, forjam um outro homem, uma outra lógica, outro raciocínio.

Vejamos como a cidade de Brasília, é descrita numa crônica de Clarice Lispector, inicialmente publicada no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro (1970), e posteriormente pela Nova Fronteira em *A Descoberta Do Mundo* em 1984:

Brasília é construída na linha do horizonte. Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado.

A abertura da crônica se fez pelo desenho. Tão decisivo, que recria um homem para este mundo. E nossa adaptação à liberdade de Deus.

Poderíamos afirmar que este bloco se encerra dizendo que ainda não temos o homem de Brasília. A criação de um espaço é a simultânea criação do homem para aquele espaço.

A escritora rompe com a oposição bonita X feia para explicar o mistério da criação. Demonstra a maneira pela qual os arquitetos cifraram o espaço: «Cifraram o espanto. E deixaram-no inexplicado». A autora narradora, morre e nasce em Brasília, para que possa perceber, fazendo parte dos habitantes desta cidade, que à semelhança de Roma, nasce de ruínas e é eterna. Os índices de vazio se fazem presentes; inclusive os dois arquitetos estão solitários. A proteção, o abrigo e a segurança se fazem presentes pela ausência. Há verdadeiros indicadores desta cidade pelo avesso: a vertigem, o deslocamento, a sensação de desproteção: «A civilização que habita Brasília é do século IV a.C. Esta raça foi extinta: homens e mulheres louros, altíssimos, faiscavam ao sol e eram cegos». As características destes habitantes são semelhantes à propria cidade.

«Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum lugar seriam recebidos». Aqui a autora fez alusão aos nordestinos do país que foram deslocados por ocasião da construção da cidade. E se desenvolvem como uma raça contemplativa. A cidade é considerada hoje como o grande centro esotérico do país. Há, portanto, um descompasso entre a cidade e os moradores. Passemos ao aspecto de edificação da cidade: "Construções com espaço calculado para as nuvens"; "Este grande silêncio visual. Também eu, como eles dois que são monges, meditaria neste deserto. Onde não há lugar para tentações"; "É uma praia sem mar"; "Não há por onde entrar, nem por onde sair". E finalmente: "Uma prisão ao ar livre"; "Prenderam-me na liberdade"; "Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo".

A autora vai construindo o texto, descrevendo a cidade e simultaneamente o seu usuário. Para uma cidade mal-assombrada, estão presentes a insônia, a meditação, a ausência de paixão, a atração pelo desconhecido, pelo medo.

> «O primeiro instante de ver é como certo instante de embriaguez: os pés não tocam na terra. Aqui morre minha paixão. E ganho uma lucidez que me deixa grandiosa à toa.»

À medida que a cidade vai-se negando como proteção, abrigo, seguranca, acolhimento, não há mudanças de luzes. A permanência da claridade anula a sombra, os espaços homogêneos indefinem a entrada e a saída, os grandes espaços vazios de onde tudo se avista; porém, quem a vê? Estar na cidade é nunca tocá-la, enfim, uma cidade para ser vista. Como Roma, cidade eterna, Brasília é apenas (o retrato) de uma cidade eterna. Faz-se pelo avesso. A beleza de Brasília são suas estátuas invisíveis.

Considerando o aspecto de interação entre o antigo e o novo, lembramos um texto de Marcel Proust, "Journées de Lecture", que, ao considerar o prazer, o gosto e o divertimento da leitura, recorre aos clássicos, atribuindo-lhes uma beleza que difere da contemporânea; aquela contém todas as belas formas de linguagem que foram abolidas, que conservam a lembrança de usos ou de maneiras de se sentirem presentes no mundo.

Marcas persistentes do passado que não se assemelham com nada do presente e cujo tempo, ao passar sobre elas, se limitou a embelezá-las ainda mais. As consideradas formas obsoletas estão nas obras clássicas da literatura, como as velhas arquiteturas que nos despertam a mesma emoção; assim admiramos as velhas muralhas das cidades, os torreões e as torres, os baptistérios das igrejas. E ainda, não são apenas as frases, mas os intervalos que as separam, como num hipogeu inviolado, preenchendo os interstícios, um silêncio de séculos.

Pontíficia Universidade Católica de São Paulo

"O PELOTE DOMINGUEIRO", UM CONTRAFACTUM DE ANCHIETA (RESUMO)

VILMA ARÊAS

Até nas pedras, o que é admirável, se encontra motivo de realçar a omnipotência do grande e bom Deus, principalmente em uma que serve para afiar espadas.

José de ANCHIETA, *Carta* XLV

I. "O Pelote Domingueiro", de José de Anchieta, é a versão religiosa de poemas laicos portugueses que certamente circulavam na época.[1]

Devo dizer que minha análise, embora faça referências a problemas textuais, não o faz do ponto de vista estrito da ecdótica. Não me limitei também às interpretações literárias ou retóricas, por entender que, pelo menos do lado da pecinha de Anchieta, não constituem seu traço mais significativo. Como sabemos, os místicos não escreveram para produzir o que se entende hoje por literatura. A origem de suas obras é a experiência religiosa, o fim, a catequese e, no centro, se encontram, implícita ou explicitamente, teorias dogmáticas que a crítica literária não é capaz de julgar com competência.

Desse ponto de vista, podemos até mesmo fazer uma provocação: existiu verdadeiramente um autor chamado José de Anchieta? O empenho na canonização do jesuíta - cuja produção foi organizada depois da supressão da Companhia de Jesus -, a ausência, e talvez impossibilidade, de uma verdadeira biografia do canarino (o que temos são versões lendárias e hagiografias) e até mesmo uma certa carolice na interpretação histórica das missões religiosas a partir de um certo momento, tudo isso dificulta uma aproximação distanciada da produção anchietana.

Examinando a questão com o bom senso que o caracteriza, Décio de Almeira Prado[2] observa que Anchieta morreu *em odor de santidade* e é ao processo de sua canonização - mais de um século após sua morte - que devemos a preservação dos cadernos com os escritos supostamente de sua autoria. Sem possiblidade de provas factuais, os estudiosos se inclinam a favor da autenticidade autoral dos textos, com o argumento de não se encontrar, no Brasil do século XVI, com exceção de Bento Teixeira, alguém com o cabedal intelectual semelhante ao de Anchieta.

---

[1] Trata-se de quatro glosas ao mote do furto de um pelote, transcritas por Teófilo Braga da Biblioteca do Porto. ("Trovas, novamente feitas, do Moleiro, por três autores muito graves, em que se contam canseiras e trabalhos, que passou com o seu querido pelote" in: *Antologia Portuguesa*).

[2] "O Teatro Jesuítico" in: *Teatro de Anchieta a Alencar.*

Devo confessar que não me interessei muito pelo problema. Talvez pudéssemos invocar, em reação a nosso jesuíta, os mesmos argumentos que utiliza a crítica a propósito de Gregório de Matos: na impossibilidade de determinar exatamente o que é ou não de Gregório, opta por abrir mão da noção moderna de "autor" e por denominar sua produção poética *de poesia da época chamada Gregório de Matos.*[3]

Sendo assim, e sabendo-a insolúvel, não entrei na discussão, às vezes mal-humorada, sobre a autoria de alguns textos, embora algumas polémicas sejam bem curiosas. Serafim Leite e Mecenas Dourado, por exemplo, negam que *De Gestis Mendi de Saa* seja de Anchieta, sob argumento de que o poema poderia comprometer a causa da canonização do religioso. Realmente, a crueldade revelada para com o índio, *cão feroz, de fauces sedentas,* parece meio extravagante na pena de um santo.

Ainda no capítulo das negativas, não levei em consideração a discussão sobre o barroquismo de Anchieta[4]. Em primeiro lugar, sutilezas, inversões sintáticas e engenhos maneiristas, faziam parte do próprio exercício da escolástica medieval, com seus famosos *distinguo*; em segundo lugar, a mim parece que o dado fundamental da obra de nosso jesuíta é seu tom resistente, tradicional, arcaizante, obedecendo às normas da *medida velha* na segunda metade do século XVI, frente as formas difundidas pelo Renascimento. Afinal, o *dolce stil nuovo* era praticado desde o século XIII. Ao lado disso, e fiel à metodologia jesuítica de mesclar matéria cristã e indígena para efeito da evangelização, encontramos na obra anchietana certa ousadia, semântica e sintática, na reelaboração do discurso bíblico. Nele foram incluídos, tanto elementos do universo indígena (a extraordinária tradução do anjo católico em *arara de pé* por exemplo) quanto certas articulações inspiradas no mercantilismo. Sem dúvida deve-se isso ao fato de não se poder retirar o discurso de Anchieta do exercício de sua prática, isto é, do seu desejo de transformar, influir, interferir direta e imediatamente no contexto. Por essa porta entrei no capítulo das afirmativas e procurei ver a produção jesuítica inextricavelmente atada às injunções ideológicas e contextuais que lhe determinaram a forma.

Conforme sabemos, houve a necessidade de uma adaptação da teoria pedagógica jesuítica à sua açao prática em todos os lugares onde atuava, na Índia, no Japão, no China, no Novo Mundo[5]. As dificuldades da missão impunham a reflexão social e uma espécie de transculturação evangélica, não só em relação à pedagogia dos nativos, mas também - e ambos os aspectos estão ligados - a um ajustamento doutrinário pro-escravista, favorável aos colonos, operado pelos jesuítas em Angola e no Brasil. O capítulo dos sacramentos, por exemplo, é altamente elucidativo. As soluções americanas distanciam-se das exigências dos embaixadores franceses no concílio de Trento (1545-63) e na defesa dos interesses da nobreza quanto ao matrimônio. O consentimento mútuo dos cônjuges bastava para consagrar a união, dizia a Igreja reformada, e a licença paterna, familiar, não constituía uma condição necessária à validade do sacramento. Inconformada, a monarquia francesa

---

[3] Cf. James AMADO, *Introdução à Obra Poética de Gregório de Matos*, Augusto de CAMPOS, *O Anticrítico*, João Adolfo HANSEN, *A Sátira e o Engenho*.

[4] Cf., por exemplo, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, de Leodegário A. de Azevedo Filho.

[5] Todos os dados sobre as vicissitudes da evangelização foram extraídos de *A Evangelização numa só Colónia*, de Luiz Felipe de Alencastro, ainda inédito.

instaurou a norma garantidora dos interesses patrimoniais que perduraram até a Revolução Francesa: o casamento sem consentimento dos pais foi assimilado ao sequestro e punido de morte.

Nas colônias escravistas o conflito é outro como não poderia deixar de ser. Cito Alencastro:

> Qual a autonomia social outorgada à família escrava constituída sob o sacramento do matrimônio? Casado pela Igraja o cativo assumia o estatuto de *paterfamilias*, ganhando a liberdade e o controle sobre sua mulher e seus filhos? Nóbrega, e a Sociedade de Jesus no Brasil, não o entenderam assim. Desejoso de conciliar a incumbência da catequese com o talante dos senhores, o superior inaciano sugere um novo alvará a el-rei D. João III: deveria ficar claro que o matrimônio não isentava as cônjuges do cativeiro e tampouco obrigava seus senhores a alforriá-los. Atento ao teatro mais ancho do ultramar, Nóbrega aconselhava a vigência desta lei no Brasil, em S. Tomé e onde houvesse fazendas com escravos. Tal será o desígnio da corte. Só trezentos anos depois, no contexto da legislação abolicionista, o Império do Brasil edita a lei de 1879 atribuindo à família escrava um de seus elementos constituitivos: os filhos não podiam mais ser separados dos pais en caso de venda.

O escravismo é mesmo o "osso duro de roer" para a doutrina e desde muito cedo surpreendemos alguns inacianos convertidos ao negócio negreiro, ao lado da convicção da necessidade da sujeição, para que a *gente bárbara* se conservasse na fé. A prática depois, conforme sabemos, foi generalizada.

Muitos exemplos nos falam dessas contradições. Entre nós, no Brasil, os casos de Miguel Garcia e Gonçalo Leite, por exemplo, mereceram longas discussões, ecoando a luta de Las Casas. O Padre Garcia recusou-se a confessar a quem quer que fosse, inclusive os padres da Casa, por possuírem escravos indígenas. O Visitador consultou a Mesa de Consciência, os principais juristas e moralistas da Europa, entre os quais Luís de Molina. Todos foram unânimes em reconhecer e admitir o "cativeiro justo". Os padres rebeldes foram recambiados para Portugal sob a pecha de "inquietos".[6]

Entendo que essas questões estão na base da obra de Anchieta, profundamente identificado, como não poderia deixar de ser, ao projeto catequético, cujo interesse também era o de homogeneizar a população para facilitar a produção de gêneros rentáveis no mercado externo. Essa conclusão já havia sido percebida pelo genial Nóbrega[7], o que nos mostra a célebre questão indígena como mero desdobramento do mercantilismo na montagem do sistema colonial.[8]

Anchieta, que ocupa um lugar ambíguo, mas não contraditório, diante disso tudo, denuncia o roubo de que os índios eram vítimas, a antropofagia incentivada pelos colonos,

---

[6] GARCIA: "A multidão de escravos que tem a Cia. nesta Província, particularmente neste Colégio (da Bahia) é coisa que de maneira alguma posso tragar ..." (apud Serafim LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, II, p.227). Gonçalo LEITE, "Envenenado depois em Portugal, por homens "inimigos da virtude", afirma por seu turno: ... os que vão ao Brasil, não vão salvar almas, mas condenar as suas". (LEITE, II, p.229).

[7] Cf. Laura de Mello e SOUZA, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, p.78.

[8] Fernando Novais observa que "o apresamento dos indígenas era um negócio interno da colônia", enquanto o tráfico negreiro "abria um novo e importante setor de comércio colonial", num sistema de relações voltado à promoção da acumulação primitiva na metrópole. (In: *Estrutura e Dinâmica do antigo Sistema Colonial*, Cadernos Cebrap 17, p.27).

para os alimentarem "de seus contrários", mortos pelos portugueses, quando iam buscar indígenas no interior, e o extermínio de populações. Em sua "Informação dos Primeiros Aldeiamentos (sic) da Baía (sic)", afirma que em 1526 morreram trinta mil no espaço de dois ou três meses e que, em geral, a gente era "tão gastada nesta Baía (sic), que parece cousa que se não pode crer"[9]. A conclusão, diz ele, era a fuga ou morte "de tristeza e enojo".

Como toda a Companhia, Anchieta aprovara o primeiro ato legal da escravatura indígena, em 1562, em relação aos Caetés, por causa da devoração do Bispo Sardinha; contudo, percebe depois o "estrago daquele sentença, porque, inspirados pelo Demo", todos se lançaram à cata de qualquer índio pertencente a qualquer tribo, com a desculpa de que era *caeté*. O próprio Mem de Sá revogou a lei pouco depois, mas já era "tarde demais".[10]

No entanto, a ambiguidade de Anchieta se resolve sempre nos limites do quadro colonial e de seus fundamentos; inesperado seria o oposto. Seus comentários sobre as provisões passadas por el-rei D. Sebastião a respeito da ocupação das terras indígenas, a partir de 1571, são esclarecedoras:

> Todas estas provisões passou el-rei em favor dos Indios cristãos das igrejas da Baía e das mais capitanias, mas não têm efeito, *porque os indios não sabem requerer justiça, nem tem quem por eles a requeira, e por isso perecem*[11] (Grifos meus).

O trechinho dispensa comentários.

Certa identidade inicial de propósitos entre a Coroa e o clero não exclui a disputa entre jesuítas e colonos, percebida não só na questão específica da escravização indígena, mas na luta pela posse da terra e outros bens[12]. Segundo Caio Prado Jr., a influência poderosa dos padres da Companhia de Jesus junto aos soberanos portugueses, de que é a prova a legislação da época, era exercida colidindo com os interesses dos colonos e em seu próprio benefício.

> Sua tarefa (dos jesuítas) consistiu em preparar o terreno, não para os outros, mas para eles próprios. Almejavam a constituição na América de seu império temporal, e destes planos ficou-nos a amostra das célebres missões jesuitas do Paraguai.

Tal projeto era fundado no privilégio da conquista das almas, eufemismo casuístico disfarçando o monopólio do braço indígena.[13]

---

[9] Jacob Gorender n'*O Escravismo Colonial* discute a utilização descuidada do escravo indígena, por ser mão-de-obra barata em relação ao negro, cujo tráfico, pelos grandes lucros gerados, tendia a ser protegido e a "peça" mais cuidada". Fausto Cupertino (*Raízes do Atraso*) ressalta a falta de condições para a assimilação completa do índio à escravidão, "não por indolência inata ou bravura indômita", mas porque não houve tempo e condições que possibilitassem uma passagem mais gradual do seu modo de produção, ainda muito próximo ao comunismo primitivo, para o escravista. De qualquer modo, o índio foi a mão-de-obra predominante nas plantagens até o final do século XVI, quando foi suplantado pelo africano.

[10] "Informações dos Primeiros Aldeiamentos da Baía", in: *Cartas*, p.337.

[11] Ibid., idem, p.311.

[12] As disputas eram tão numerosas que a Companhia aconselhava serem os negócios levados com cautela e conselhos de padres graves (cf. Serafim LEITE, II, p.160).

[13] In: *Evolução Política do Brasil e outros Estados*, p.23.

É desse *lugar* que fala Anchieta, alinhando-se num momento do encontro europeu/indígena, quando o domínio desse último era necessário e urgente para a colonização.Tratava-se agora de expulsá-los de grandes tratos de terra e de obrigá-los ao trabalho escravo. Distanciava-se, assim, das primeiras impressões dos cronistas, ainda mais ou menos decompromissados que, embora achassem os novos povos *selvagens*, observavam sua beleza, sua *gentileza*, sua saúde, a perícia na confecção de adornos e objetos. A técnica de tecer mantos e chapéus com plumas de aves e fio de algodão (Léry afirma que eles pareciam feitos de *velour à long poil*), a descoloração artificial de penas sobre pássaros vivos, a cerâmica das tribos do Maranhão, os próprios tetos das choças (por dentro pareciam *curiosament lambrissés*, diz Claude d'Abeville), seus conhecimentos de plantas (*ils étaient de zélés herboristes*, afirma Métraux), nada disso pareceu impressionar o colonizador de uma certa época em diante.

Como se não bastasse, não parece restar dúvida que o contato entre o jesuíta e o indígena desenrolou-se num campo cego de desconhecimento mútuo. O ensinamento da religião, por exemplo, se dava por automatismos de perguntas e respostas.

Em sua oitava carta, Anchieta escreve que "em matéria de fé, respondem por certas fórmulas", secundando Luiz da Grã, que comenta: "a doutrina que lá agora se ensina por preguntas e respostas"[14]. Por outro lado, o aprendizado do tupi não servia a outro fim que "pera que sua conversão tivesse melhor efeito"[15]. Segundo Pritchar[16],

> Alguns missionários eram homens bem educados e chegaram a falar a língua nativa com fluência, mas falar fluentemente uma língua é bem diferente de compreendê-la. É que aí existe uma nova causa de incompreensão. Os nativos e missionários poderão estar usando as mesmas palavras, mas as conotações são diferentes, carregam diferentes cargas de sentido.

A esse respeito as observações de Métraux são esclarecedoras, se comparadas com a dos missionários. Em *A Religião dos Tupinambás*, o mesmo antropólogo afirma que os missionários chegaram a confundir um simples demônio dos indígenas, Tupã, portanto personagem de segunda ordem, com um herói-civiliador, ser superior:

> Várias hipóteses podem ser adiantadas no sentido de explicar a bizarra associação de idéias por meio da qual os missionários chegaram a dar a essa personificação do trovão os atributos do deus cristão [...] Seja como for, a palavra Tupan conheceu uma estranha fortuna e está, hoje em dia, em uso entre todos os indígenas cristianizados, da Argentina às Guianas.

Nenhum missionário, portanto, a concordarmos com Métraux, revelou aquela delicada lucubração de Pero Vaz de Caminha.[17]

II. São quatro as glosas ao mote do furto do pelote transcritas por Teófilo Braga da biblioteca do Porto. Eis a história: um moleiro, descrito como *ratinho*, isto é, um trabalhador migrante e desdenhado, comprou um pelote com imensos sacrifícios. Era

---

[14] In: Serafim LEITE, op. cit., II, p.27.

[15] ANCHIETA, *Cartas*, p.349.

[16] *Antropologia Social da Religião*, p.19.

[17] Em trecho não incluído deste resumo, comento a célebre *Carta* de Caminha, em que se percebe uma curiosíssima dialética do entendimento, processo que nosso cronista comprende manchando de subjetividade.

lindíssimo debruado em chamalote, azul marinho, atacado de encarnado na frente e usado com o luxo de um alfinete. Bem vestido, o moleiro tinha várias namoradas, até que se apaixonou pela filha do amo. Foi-lhe roubado o pelote. Sofreu com isso *infinitas dores*, até que juntou dinheiro para outro domingueiro, *de mil cores*; passou a ir a festas e conseguiu os favores da dama *com cousas que lhe oferecia*. No final, elegantíssimo e *gentil namorado*, foi morar em Sevilha, de onde trouxe uma mantilha para a amada e outro pelote para si.

O texto tem várias ambiguidades que não posso discutir neste resumo. O que me interessa é perceber que ele enfatiza a possibilidade de ascensão social de um simples ratinho: o moleiro, que após a perda do pelote voltara à antiga condição (vestido de chiote, vestimenta rústica usada por camponeses) consegue juntar dinheiro outra vez, atrai os favores da filha do amo e vai morar em Sevilha, cidade ligada à prosperidade do sul da Espanha e lugar de florescente comércio.

Sem dúvida, numa sociedade fortemente hierarquizada como a medieval portuguesa, talvez certa mobilidade social fosse desejada pela *arraia miúda*. Estratificação e discriminação percorriam toda a sociedade, inscrevendo-se as pessoas segundo as classes, divididas não só juridicamente - o poder ou não ser preso, o poder ou não ser açoitado, etc - mas apontando uma divisão de valores e de comportamento esterotipados e fixados para sempre. Godinho[18] acentua a existência do apego à hierarquia até mesmo por parte dos mercadores e industriais que nas cortes se queixavam contra o alastrar do luxo, contagiando a gente *meã e miúda*, desejosa de vestir panos de seda e fina lã. Também Gil Vicente critica a mobilidade social que começa a marcar a sociedade, desde os finais do século XIV, e que se acentuou com novos fatores no período expansionista. Sua censura se dirige, quer ao desejo das camadas subalternas de se identificarem com a fidalguia, quer ao culto das aparências desta última.[19]

Observe-se ainda esta quadrinha, do Cancioneiro Geral, que atesta a *corruçam* dos costumes:

> E também os lavradores,
> com suas más novidades
> querem ter as vaidades
> dos senhores.

Ora, um ratinho, pertencente à faixa do terceiro estado, considerado entre aqueles que não vivem *limpamente*, os de *baixa-mão*, vestir, apesar disso, um pelote *de mil cores*, pode roçar a esfera da pura fantasia, mas aponta para o futuro. Longe da censura moral, o que os textos discutem, e com grande bom-humor, é, repito, a possibilidade de certa mobilidade social na rígida estrutura portuguesa, através do desejo e obstinação de um elemento da arraia miúda. Apontam também a instabilidade no campo. Os primeiros sinais de alarme são com a crise de 1371, quando as cortes discutiram a situação: insatisfação dos assalariados agrícolas, que abandonavam seus meios de trabalho para ganhar mais dinheiro, situação precária dos lavradores independentes e vantagem para os mercadores e

---

[18] *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, pp.60-1.

[19] Cf. Maria Leonor Garcia da CRUZ, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*.

comerciantes, pois que se beneficiavam duma atividade situada no nível monetário. Por último, o aumento de poder dos grandes proprietários, intensificando, consequentemente, a migração interna.

Ora, esse itens podem ser considerados propulsores da ação das *Trovas*, que contornam a rigidez das Ordenações e da poesia palaciana, abrindo espaço à propalada *desordem*.

A versão jesuítica de *O Pelote Domingueiro*[20] constrói-se nos interstícios das versões anteriores, segundo a retórica da prédica cristã, em seus aspectos de persuasão pedagógica e perda de nitidez da tripartição clássica dos estilos[21]. O *sermo humilis*, que na literatura clássica podia abrigar um sentido pejorativo, aponta agora as qualidades básicas cristãs: a modéstia, a sábia moderação, a obediência, a devota submissão. Sua origem mesquinha (humus = terra) faz-se o próprio símbolo da Encarnação, que insiste na materialidade de Cristo, seu aviltamento voluntário, sua paixão e morte a favor dos pobres de matéria e espírito.

Os limites da versão de Anchieta se encontram nos episódios básicos da história cristã, a Queda e a Redenção do homem através de Cristo. A mim interessou observar mais de perto como foram tratados os elementos do cotidiano, presentes agora de roupa nova, e de que maneira foi feita a passagem do profano ao divino.

Agora o pobre moleiro, profissão do Adão luso-brasileiro, apaixona-se por uma cachopa *embonecada* e, por conta do *viço*, abandona os *pobretes cachopinhos* ao deus-dará. Alguns elementos, se lidos com informações e testemunhos da época, fazem referência explícita à fama dos indígenas: sua galanteria, a pouca inclinação ao trabalho (faz uma má farinha, porque não tem paciência de moer devagar o trigo, ao contrário da Virgem, que escolheu "escrava ser"), a ingratidão, o hábito de roubar, o não arrependimento à hora da morte, sua derrota com a cabeça esmagada.[22]

> Deram-lhe pela cabeça
> com um trocho de salgueiro.

Como se não bastasse tudo isso, os amores *negros*. Eva, na história, recebe as más qualidades atribuídas por outros textos às velhas, porque resistentes à catequese, sempre vistas como ajudantes do demônio. Assim, ela nos é mostrada com os pecados capitais, segundo os religiosos: a nudez, a embriaguez, a impostura (regateira que se faz passar por moleira), a luxúria. Certas articulações da sociedade colonial são também claramente explicitadas: a submissão ao amo, que tem direito de vida e morte sobre o escravo ("Seu amo foi espancá-lo, / com a raiva que houve dele ... / Não quis de todo matá-lo", etc.); a

---

[20] Cf. Nicolás EXTREMERA e Luísa TRÍAS, "Un Contrafactum de José de Anchieta: Mira el Malo con Dureza", in: *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho.*

[21] Apoiei-me aqui no clássico ensaio de AUERBACH, "*Sermo Humilis*", in: *Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media.*

[22] No ritual da antropofagia, o cativo tinha a cabeça esmagada por uma clava de madeira, objeto sagrado; na repressão a tal prática, o *esmagamento do crâneo* passou a ser frequentemente atribuído ao demônio e seus sequazes.

consciência da inferioridade, a animalização pela labuta sem tréguas ("Foi contado com as bestas / para sempre trabalhar").

Todos os elementos cotidianos surgem nos versos banhados pela sublimidade da doutrina, que lhes fornece a necessária duplicidade: o indígena (com traços do colono) reencena Adão, o pelote significa a Graça, o trigo é o divino mandamento que faz a humana natureza semelhante ao Pai, os botões da roupa são os *divinos dões*. Tal movimento retórico, alegorizando os elementos da trama, descreve, por outro lado, uma curva descendente, devolvendo os mesmos elementos à sua condição terrena: os dotes da Graça significam dinheiro, embora o pelote tenha sido dado *de graça*. Ora, o trocadilho aponta o milagre desse quase curto-circuito alegórico, que identifica com naturalidade o divino pelos valores mercantilistas, não escapando a Graça da roda das trocas.

É grande também a distância da figura de nosso ratinho das versões anteriores; agora esse *pobre moleiro* perde seu posto de protagonista e o seu lugar no título da composição: seu extravio, como depois sua redenção, são assuntos levados a efeito por Eva, ou pelo Demônio, e por Cristo, segundo a doutrina.

Sem poder encaminhar aqui todos os argumentos, afasto-me da interpretação, por exemplo, de Mello Nóbrega[23], para quem "um episódio jocoso narrado por trovadores populares, estafado pela repetição e rebaixado à chulice" se opõe ao "poema de tão alta significação religiosa" de Anchieta. Aqui o aspecto da fé contribui para a avaliação de qualidade.

Do meu ponto de vista, ao bom-humor da composição popular, ajustando-se ao "final feliz" da comédia, o que significa, segundo as regras do gênero, a vitória de uma sociedade nova, opõe-se o contorno sermonístico da peça de Anchieta, que faz girar o tempo ao contrário, rumo à "sociedade velha". Enquanto as *Trovas do Moleiro* incluem em seu corpo a discussão de problemas comunitários, que abrangem um leque amplo de aspectos, mostrando-os em interação, o texto de Anchieta imobiliza de certo modo particularidades do contexto ao deslocar o conflito para a esfera espiritual; ao mesmo tempo mantém, como vimos, uma duplicidade que não permite esquecer o aspecto prático, cotidiano e de defesa dos valores fundamentais da sociedade mercantilista, engastado no intemporal do modelo religioso.

Certamente não poderia ser diferente. Mas saltando a alusão a *valor literário* - se é que tal noção pode ser aplicada aos textos na acepção moderna - a vivacidade das *Trovas* consegue criar tensão dramática através da personalidade do protagonista e da qualidade dos objetos cotidianos. O pelote aí descrito, por exemplo, recende a materialidade da vida camponesa (os botões são como *fartéis da Beira*, o tecido é *cor de pessegueiro*) e a alegria das festas comunitárias - o amor, a música, as bebidas, a comilança. Diante dessa energia, que se mantém no tempo, o *Pelote* de Anchieta parece demasiadamente escolar, perdendo a força que sem dúvida teve um dia para aquele especial público do século XVI, nas terras de Santa Cruz.

Universidade Estadual de Campinas

---

[23] Cf. "Um poema de Anchieta (O Pelote Domingueiro)".

BIBLIOGRAFIA

ALENCASTRO, Luiz Felipe de, *A Evangelização Numa Só Colônia* (inédito).

ANCHIETA, José de, *Poesias* (transcrição, tradução e notas de M. de L. de Paula Martins), São Paulo: Comissão do IV Centenário da idade de S. Paulo, 1954.

_____, *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*, Rio de Janeiro: Civilização Brasiliera, 1933.

AUERBACH, Erich, *Lenguaje Literario y Publico en la Baja Latinidad y en la Edad Media*, trad. de Luis López Molina, Barcelona: Seix Barral, S.A., 1966.

BRAGA, Teófilo, *Estudos da Idade Média*, Porto: Liv. Internacional, 1870.

_____, "Trovas do Moleiro", in: *Antologia Portuguesa*, Porto: Liv. Universitária, 1876.

CAMPOS, Augusto de, *O Anticrítico*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CRUZ, Maria Leonor Garcia da, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa: Gradiva, 1990.

CUPERTINO, Fausto, *Raízes do Atraso*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

EXTREMERA, Nicolás e TRÍAS, Luísa, "Un Contrafactum de José de Anchieta: Mira el Malo con Dureza", in: *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Leodegário A. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

FILHO, Leodegário A. de Azevedo, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, Rio de Janeiro: Gernasa, 1966.

GODINHO, V. M., *A Estrutura na Antiga Sociedade Portuguesa*, Lisboa: Arcádia, 1971.

GORENDER, J., *O Escravismo Colonial*, São Paulo: Ática, 1978.

HANSEN, J. A., *A Sátira e o Engenho*, São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

LEITE, Serafim, *História da Cia. de Jesus no Brasil*, Lisboa: Liv. Portugália/Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

NÓBREGA, Mello, "Um Poema de Anchieta (O Pelote Domingueiro)", in: *Romanistas*, vol. XII e XIII, 1975.

MÉTRAUX, A., *A Religião dos Tupinambás*, trad., prefácio e notas do Prof. Estêvão Pinto, 2a ed., São Paulo: Brasiliana vol. 267, 1979.

NOVAIS, Fernando, *Portugal e Brasil na Crise do Antigo sistema Colonial (1777-1808)*, São Paulo: Hucitec, 1979.

PRADO, Décio de Almeida, *Teatro de Anchieta a Alencar*, São Paulo: Perspectiva, 1995.

SOUZA, Laura de Mello e, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

VASCONCELLOS, Simão de, *Chronica da cia. de Jesus do Estado do Brasil*, Lisboa: oficina de Henrique Valente de Oliveira, Imprensa del Rey N.S., 1663.

SUBJECTIVIDADE, NAÇÃO E UTOPIA NA *CRÓNICA DO TEMPO* DE MARIA ISABEL BARRENO

FERNANDO ARENAS

O romance *Crónica do Tempo* de Maria Isabel Barreno surge dum vasto e rico horizonte de textos literários e fílmicos portugueses comprometidos com o devir histórico da nação e as suas transformações culturais nas últimas décadas. O meu trabalho é uma leitura cultural da *Crónica do Tempo*, obra publicada em 1990, onde convergem interesses teóricos, geopolíticos, históricos e filosóficos. Através deste romance desejo discutir, entre outros assuntos, diversas configurações do conceito de nação que têm surgido ao longo do século XX português, a partir da época da ditadura e do Império até ao 25 de Abril, a descolonização — e eventualmente — a entrada na União Europeia. Acredito, no entanto, que na *Crónica do Tempo*, a autora não focaliza só na viragem ideológica subjacente a estes (e outros) grandes momentos históricos no quadro nacional e global, mas ela também quer frisar os seus efeitos na vida particular dos protagonistas do romance, nomeadamente, a família, e em particular, a mulher. Barreno quer pensar o destino da nação portuguesa no mundo globalizado de hoje, e por extensão, o destino da cultura ocidental neste final de século, onde impera um cepticismo profundo relativamente a ideologias utópicas de redenção, sejam elas de teor religioso, social ou político. Contudo, Barreno não abandona a crença nas relações de solidariedade e amor que podem unir os seres humanos — embora muito imperfeitamente — na forma de um/a amante, a família, ou a comunidade, no sentido mais amplo. A força que deriva da relação dialógica com o outro permitiria a possibilidade duma vida frutífera e a aceitação menos dolorosa duma morte inevitável.

Na *Crónica do Tempo* há uma profunda interacção da dimensão individual e colectiva, nacional e global. Os grandes eventos da história recente, tanto portuguesa como internacional, são vivenciados apaixonadamente por várias gerações de seres duma mesma família ao longo dos anos (o Salazarismo, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Colonial em África, o 25 de Abril, a fase crítica posterior à Revolução de Abril, e finalmente, a entrada na União Europeia). Surgem paralelamente os "pequenos dramas no bojo dos acontecimentos colectivos"[1], as "micro-histórias" da vida privada das personagens (os casamentos, as desilusões, as lutas, os triunfos, os fracassos, em suma, os ciclos de vida e morte)[2]. O romance reflecte nitidamente aquele "domínio curiosamente híbrido" de que fala

[1] BARRENO, Maria Isabel, *Crónica do Tempo*, Lisboa: Editorial Caminho, 1990, p.303.

[2] No romance *Inventário de Ana*, Lisboa: Edições Rolim, 1982, Barreno explora muitas das temáticas que surgirão na *Crónica do Tempo* (as mudanças ao longo da história e os seus efeitos na vida dos indivíduos — mais concretamente, na vida da mulher, seguindo o percurso das três protagonistas da obra). Em contraste com a *Crónica do Tempo* — narrativa que permanece no plano do "real histórico"— no *Inventário de Ana* entra-se numa dimensão poético-fantástica em que o sujeito feminino (neste caso, Ana) procura as origens míticas da mulher.

a filósofa Hannah Arendt quando descreve a sociedade nacional: o domínio onde interesses privados e públicos confluem como ondas na corrente incessante do processo de vida[3].

Maria Isabel Barreno compartilha com outras escritoras portuguesas como Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, Maria Gabriela Llansol, por exemplo, a preocupação pela problemática ontológica do indivíduo (em particular a mulher, mas não só) e da colectividade (como nação). Isabel Allegro[4] considera este último aspecto como especialmente característico da ficção portuguesa contemporânea escrita por mulheres, devido ao impacto do 25 de Abril como acontecimento histórico. Poderíamos acrescentar que para além do ponto de viragem real e simbólico que significou o 25 de Abril para a nação portuguesa, as escritoras foram também impulsionadas pelo próprio processo de liberação da mulher que vinha adquirindo forma e força desde os anos sessenta.

Um dos principais protagonistas do romance de Maria Isabel Barreno é o tempo; o tempo que vai tomando conta dos destinos individuais e plurais, dos espaços da nação e da cidade. A cidade — neste caso, Lisboa — vai-se tornando outra ao ritmo das transformações histórico-sociais. A par e passo dos anos, a cidade é objecto duma profunda reterritorialização que se verifica na reconfiguração dos espaços urbanos, na mobilidade social crescente, nas mudanças na relação entre os indivíduos, na própria forma de conceber a subjectividade e as identidades sexuais. A cidade revela-se, sem dúvida, como o lugar onde a perplexidade de viver é sentida de maneira mais aguda. O sujeito inevitavelmente sofre uma gradual, e às vezes, dramática desorientação ontológica na medida em que defronta o desgaste dos mitos, dos velhos hábitos, em suma, dos referentes comuns ao imaginário duma geração, que deram sentido a uma época e a um espaço determinados. Aqueles mitos e hábitos que formaram uma dada geração dificilmente encontrarão a mesma ressonância na geração seguinte, criando assim um fosso, muitas vezes, intransponível entre os membros duma mesma família ou os membros duma mesma nação. Diogo, um dos filhos da família que protagoniza a *Crónica do Tempo*, pertence à geração que cresceu sob o regime de Salazar e que já era adulta quando foi surpeendida pelo 25 de Abril. Diogo resume de modo comovedor a melancolia e a impotência profundamente sentidas face à força esmagadora do tempo:

> Agora o que recordo é o tempo em que fui feito. O tempo que me fez, tal como sou. Por isso se diz "no meu tempo". Melhor do que ninguém, eu sei que o espaço nos faz. Quando choramos uma cidade antiga, choramos tudo o que a gerava. Tudo está ligado. Fui feito na ditadura. Choro o meu bairro, morto à noite. Lisboa morta.[5]

Jorge — o pai e avô da família protagonista da *Crónica do Tempo* — é a pedra angular do romance na medida em que abre com o relato da sua vida numa entrevista que Jorge concede a uma jornalista que está a escrever um livro sobre os homens de negócios anteriores ao 25 de Abril. Esta entrevista serve de catalisador para o que se segue: a história de três gerações duma família burguesa lisboeta ao longo deste século. Jorge é o

---

[3] ARENDT, H, *The Human Condition*, Chicago: Chicago University Press, 1958, pp.33-5.
[4] ALLEGRO DE MAGALHÃES, Isabel, *O sexo dos textos*, Lisboa: Caminho, 1995, pp.48-9.
[5] BARRENO, *Crónica do Tempo*, p.151.

exemplo do homem que enriqueceu em África em meados do século graças à liberdade e ao privilégio que o seu estatuto de homem branco e colono lhe conferia, ao seu talento empresarial, e não menos importante, graças ao capital concedido pela sua primeira amante e benfeitora. A seguir, conta-se o caso amoroso de Jorge com Arminda (a benfeitora), mulher mais velha e de origem provinciana, que apesar de ser uma personagem menor na obra, ocupará o lugar central dos afectos de Jorge. No entanto, eles dois não casarão devido ao estatuto social ambíguo de Arminda. A base sócio-económica de Arminda será construída a partir de ligações amorosas duradoiras com homens ricos e rapazes bonitos, ligações essas que lhe darão peso económico e um estatuto social fluído. Arminda, ou D. Mimi, será um sujeito poderoso e autónomo nos interstícios da mesquinha e medíocre sociedade salazarista.

Jorge, no entanto, casará com Manuela, moça idónea do ponto de vista sócio-económico que lhe permitirá ganhar legitimidade perante os olhos da pequena sociedade lisboeta da época. O casamento deles será vivido sofridamente devido ao desequilíbrio afectivo, às ausências prolongadas de Jorge em Angola, e à tensão contínua, produto das suas territorialidades divergentes. Contudo, Manuela terá amplo conhecimento sobre os domínios eróticos de Jorge, e exercerá de igual modo, o domínio absoluto sobre a casa, seguindo apaixonadamente as mudanças do bairro e da cidade no decorrer dos anos[6]. Manuela é o protótipo da mulher das primeiras décadas do século, que devido à forte desigualdade entre os sexos, teve pouca ou nenhuma escolha nas suas circunstâncias de vida, mas que apesar das limitações, soube exercer hegemonia no âmbito do privado, sem deixar todavia, de levar uma profunda mágoa.

Logo virão os filhos Carlota, Diogo e Rosa. A geração deles será uma geração dolorosa devido à difícil transição, não só de conjunturas políticas (Salazarismo, Guerra Colonial, 25 de Abril, etc), mas de valores e mitos que marcaram a sua formação (a queda de utopias ideológicas de esquerda ou o fracasso da utopia do casamento tradicional perfeito). Finalmente, virá a terceira geração (a geração X) do pós-25 de Abril, afastada das paixões e desilusões dos pais e dos avós. Vemos nesta geração um "arquipélago de subjectividades" em detrimento do "colectivismo grupal" que foi característico da geração dos seus pais[7]. A existência da geração X será de cunho marcadamente individualista num contexto geocultural e político globalizado onde o peso da nação e do seu fardo histórico será relativizado. A *Crónica do Tempo* fecha eventualmente com o enterro de Jorge em finais dos anos oitenta. É o encerramento dum ciclo, o reencontro de gerações, a contabilidade dos afectos e das paixões, o desenrolar incontornável dos fios do tempo.

---

[6] A casa, nos textos escritos por mulheres, como nos lembra Isabel Allegro de Magalhães em *O Sexo dos Textos*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995, torna-se um lugar central que funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres. No caso específico de Manuela na Lisboa da primeira parte do século que é retratada na *Crónica do Tempo*, assim como no caso de Maria Josefa na sociedade colonial caboverdiana que é descrita n'*O Senhor das Ilhas*, Lisboa: Editorial Caminho, 1994, a casa será o espaço onde elas poderão realizar-se ontologicamente, embora de modo imperfeito e muito apesar das enormes barreiras sociais e materiais impostas nas suas respectivas épocas e lugares.

[7] SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela Mão de Alice*, Porto: Edicões Afrontamento, 1994, pp.96-7.

O romance de Maria Isabel Barreno apresenta uma estrutura narrativa muito fluída onde a narradora assume uma multiplicidade de perspectivas individuais e colectivas: primeira pessoa singular e plural, e terceira pessoa singular. Essa estrutura fluída permite à narradora uma ampla mobilidade, para assumir desse modo, variadas posições políticas relativamente às diversas personagens ou às opiniões proferidas por elas. Há igualmente uma rica profusão de diálogos onde são tratados múltiplos temas históricos e sócio-políticos (a relação Portugal-Espanha, a Inquisição e a expulsão dos judeus, a subalternidade geopolítica portuguesa, a relação Brasil-Portugal, etc.). A narradora converge com a fala ou o pensamento de determinada personagem tornando às vezes difícil a localização da agência da fala ou do pensamento. Ao mesmo tempo, vemos uma simultaneidade de planos temporais onde convergem as vozes do passado e do presente numa justaposição constante de histórias e gerações. Em última instância, a estrutura narrativa da *Crónica do Tempo* cria um horizonte polifónico de vozes e perspectivas em relação agónica permanente. Surge aqui a figura liminar do espaço-nação (cito a terminologia de Homi Bhabha[8]), marcada internamente por diferenças culturais em perpétua contenÁão. Maria Isabel Barreno, sem dúvida, quer enfatizar os paralelos existentes no carácter fluído, heterogéneo, descentrado e transitório tanto da narração como da nação. As verdades dominantes duma determinada época, mesmo aquelas impostas por regimes autoritários, não deixarão de ser sujeitas a um processo de profunda dialogização no dia-a-dia da sociedade nacional, assim como na própria obra da arte (como neste caso, a literatura).

Rosa — a filha mais nova de Jorge e Manuela e uma das personagens de maior peso e desenvolvimento na *Crónica do Tempo* — é quem mais questionará as verdades hegemónicas da sua época. O seu ponto de vista domina a última terceira parte da obra, e poderíamos dizer que muitas das suas opiniões aproximam-se às opiniões da própria Maria Isabel Barreno. Rosa é uma das impulsionadoras da liberação feminina e sexual junto das suas parceiras (e parceiros) de geração. Ela emigra nos anos sessenta aos Estados Unidos deslocando-se de leste a oeste para viver no meio da euforia política e cultural da época. Volta a Portugal apressadamente para "a festa" do 25 de Abril, "a festa da sua geração"[9].

Rosa apresenta as posições mais divergentes face às lutas ideológicas, mesmo antes do 25 de Abril, e durante a sua fase posterior, dada à sua postura anti-dogmática numa altura em que os dogmas eram a ordem do dia. Ela coloca insistentemente os direitos culturais e sexuais que não eram contemplados, por exemplo, na análise marxista da luta de classes e do sistema de produção capitalista (uma crítica que Maria Isabel Barreno articula de modo aprofundado e brilhante na obra *A Morte da Mãe* (1972)). Numa esfera mais íntima, Rosa critica repetidas vezes a postura dos homens heterossexuais da época, ditos progressistas, que desejavam uma mulher mais liberada sexualmente, mas que tinham, ao mesmo tempo, dificuldade em aceitá-la caso ela assumisse aberta e activamente

---

[8] BHABHA, H., "*DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation*", In: *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994, p.148.

[9] BARRENO, p.182.

a sua sexualidade. Rosa, junto com várias das suas parceiras, postulam uma "revolução interna" que atinja as zonas do domínio mais íntimo do ser (o desejo, o casamento, a identidade sexual, a sexualidade), que antes dos anos sessenta foram zonas tradicionalmente ignoradas ou reprimidas, em maior ou menor grau, por ideologias de esquerda e direita.

Através de Rosa e as mulheres da sua geração que a acompanharam ideologicamente, a autora veicula um contra-discurso que reivindica a nação portuguesa como espaço erótico feminino e pós-colonial em oposição à identidade paradigmática do Portugal navegador, fálico, e patriarcal, lembrando-nos de algumas das temáticas aglutinadoras nas *Novas Cartas Portuguesas* (1972). Temos aqui uma transcodificação simbólica da nação portuguesa e do seu passado colonial. A mulher, através de Rosa e a sua geração, incorpora-se no tempo linear ou histórico da nação[10], mas ela simultaneamente recusa as limitações subjectivas que lhe têm sido impostas por esse tempo histórico nacional. A mulher realiza um curto-circuito retórico e simbólico para desse modo incorporar a sua diferença na figura liminar da nação, ao mesmo tempo, subvertendo os paradigmas da identidade nacional portuguesa.

Junto às temáticas da nação e da subjectividade, a preocupação pelo estatuto dos mitos ou utopias[11] é uma constante ao longo da *Crónica do Tempo*. Há uma consciência aguda, assim como um sentimento de vazio e melancolia por parte das personagens, face ao enfraquecimento ou a própria queda dos mitos ou crenças que nortearam o imaginário e os destinos, não só da cultura portuguesa, mas da cultura ocidental neste século. Rosa resume perfeitamente o sentir da época: "Morreu o passado que nos amarrava ... Repara: colónias, convencionalismos, tiranias, foi tudo por água abaixo ao mesmo tempo. Ideologias políticas, religião católica, tudo se afundou"[12].

A geração de Jorge, tanto pessoas de esquerda como de direita, que se formaram na primeira metade do século sob a hegemonia salazarista, e que participaram activamente no projecto colonial português em África por motivos pessoais e económicos, viram sucumbir a utopia africana, o último sonho colonial português e o encerramento do ciclo de quinhentos anos de império. Por outro lado, Diogo, o filho, viveu a dura experiência de não pertencer nem ao grupo dos "salvadores" nem dos "salvados" do 25 de Abril, uma vez que não fez a tropa em África, nem fez a revolução. Apesar disto, Diogo acreditou apaixonadamente no 25 de Abril. Ele encarna vivamente as contradições e desilusões da esquerda dos anos setenta, que se iriam agudizar anos mais tarde com o desenrolar do

---

[10] KRISTEVA, J., "Women's Time", In: *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press, 1986, pp.187-213.

[11] A ambiguidade no meu uso dos termos "mito", "utopia", e ainda, "metanarrativa" é deliberada. Interessa-me estabelecer uma analogia no carácter teleológico fundamental de que se revestem os termos 'mito' no pensamento de Vergílio Ferreira em *Invocação ao meu Corpo*, Lisboa: Bertrand Editora, 1969, e em *Pensar*, Lisboa: Bertrand Editora, 1992; *"metarécit"*ou "metanarrativa", conceito desenvolvido por Jean-François Lyotard em *La Condition Postmoderne* Paris: Éditions de Minuit, 1979; e "utopia", tal como nos é sugerida na *Crónica do Tempo* de Maria Isabel Barreno. Considero que os três incorporam o impulso de organizarem imaginários colectivos e de se projectarem para um futuro de redenção e progresso.

[12] BARRENO, pp. 282-83.

tempo histórico, e ao constatar que a liberdade de alguns é a supressão da liberdade dos outros, mesmo nos sistemas políticos que se declaram democráticos:

> Diogo ouvia-o, queria acreditar. Queria a certeza do bem e do mal. Da sociedade justa, sem classes. Quando cantavam de braço dado, nas festas e excursões de estudantes, o *Canta, camarada canta*, era um prenúncio da sociedade ideal, todos sorrindo, a fraternidade implantada.[13]

Carlota, a filha conservadora, empenhada em festejar os 50 anos de casamento dos pais, apesar do cepticismo dos próprios, não quis abrir mão do mito do casamento perfeito, miragem sedutora da velha ordem social, até ao seu próprio casamento se derruir sob o peso dos seus conflitos, enganos e imperfeições. Mas o ruir dos valores antigos, da mitologia do casamento, do amor eterno e do "felizes para sempre", não é verbalizado mas apenas vivido na informulação, no silêncio doloroso. Paradoxalmente, as suas parceiras de geração que foram artífices do processo de liberação da mulher e que puseram o casamento em causa, nem por isso deixaram de ser infelizes. Fala Rosa: "Dizem que foi uma geração infeliz, a nossa, porque começamos a pôr o casamento em causa. Mas de uma infelicidade mais limpa do que a da geração anterior"[14].

Rosa partilhará, junto com a geração dos seus irmãos e a dos pais, a mesma perplexidade ontológica frente às mudanças radicais de paradigmas ideológicos e históricos de finais do século XX, embora revele uma atitude pragmática ao respeito. A sua atitude deriva do peso relativo que ela atribui aos grandes mitos e movimentos históricos e os seus efeitos no real quotidiano, e à sua descrença geral face a ideologias totalizantes:

> Nenhuma sociedade é perfeita, nem os países comunistas se disseram perfeitos, no auge das suas crenças. Em todo o lado há mineiros e engenheiros, vidas desgraçadas e vidas cómodas. E muita frustração pessoal. Na América, que ainda se proclama o país das oportunidades, onde quiseres. Sonhávamos com uma revolução utópica; adolescente; e foram felizes para sempre. Isso não existe. E quando queremos que uma sociedade siga os nossos sonhos, temos mentalidade de tiranos[15].

Apesar do relativismo céptico apresentado por Rosa, ela não abdica de certos valores éticos como a sua solidariedade para com o outro e o seu compromisso face ao ao estatuto da mulher. Este posicionamento revela a inevitabilidade dos mitos ordenadores ou metanarrativas como meio para dar sentido à vida, ao espaço e ao tempo em que se vive. Porém, Rosa (e por extensão, a autora) desejam reduzir a utopia à sua verdadeira dimensão, precariamente humana. Este desejo traz ecos do pensamento de Vergílio Ferreira sobre o assunto. O romancista e filósofo coloca o mito na esfera do irredutivelmente humano. Segundo ele, a precariedade da própria existência humana é a medida do seu estatuto provisório como mito. O peso atribuido a dado mito ou utopia só pode ter o peso e a medida do seu sujeito criador: "Mas a grandeza do mito tem a grandeza que tivermos,

---

[13] *Ibid.*, p.132.
[14] *Ibid.*, p.187.
[15] *Ibid.*, p.260.

que é a da vida em que nos reflectimos. É possível viver sem mitos? O impossível é sonhá-los hoje para uma grandeza que não há"[16].

Qual o destino da nação portuguesa e os mitos ordenadores do seu imaginário, segundo Maria Isabel Barreno? Se tomarmos a *Crónica do Tempo* como base, e Rosa, como sujeito privilegiado do ponto de vista da autora, constatamos que há uma árdua luta por superar "a neurose narcissista do discurso nacional"[17] português, centrada no passado colonial. Igualmente, vemos um forte impulso questionador do sentido de culpabilização individual pelos factos históricos nacionais, e ainda noutro nível, pelos fracassos familiares. Importa sim, à autora, reconhecer as verdadeiras dimensões nacionais e ultrapassar a "vocação imperial", aquele núcleo da imagem de Portugal que interiormente definiu a nação, segundo Eduardo Lourenço, aquela "fusão das duas imagens, a nacional e a imperial"[18].

A dimensão utópica da nação portuguesa e o carácter messiânico do discurso nacional que têm dominado historicamente, terão de se acomodar às reais proporções do seu ser. Fala Rosa:

> D. Sebastião voltará, ressuscitará quando desistirmos de nos considerar excepcionais. Quando pusermos no chão o fardo de uma responsabilidade, de uma culpa, enormes, inventadas. Todos os povos têm auges e decadências. Tudo é relativo. Tudo passa.[19]

Segundo Boaventura de Sousa Santos[20], numa esfera geopolítica, Portugal terá de renegociar a sua posição no mundo globalizado de hoje sobre novas bases, sem triunfalismo, nem miserabilismo, analisando riscos e oportunidades. Impõe-se, segundo o sociólogo, uma atitude "cordial" com Portugal, com argumentos proporcionados que assentem num tempo presente e com base nas reais circumstâncias humanas e materiais da nação.

Desejo encerrar estas reflexões sobre a *Crónica do Tempo* de Maria Isabel Barreno com uma imagem última de ternura no abraço entre Manuela e Rosa, mãe e filha, na altura do enterro de Jorge, o patriarca da família. É um abraço que tenta segurar a vida, para além de todas as mortes individuais, para além da fugacidade de todas as nações e utopias. É um pranto abraçado que tenta afirmar os laços afectivos com o outro — o ser amado — laços indeléveis, embora efémeros nos fios do tempo que passa ... .

University of Minnesota

---

[16] FERREIRA, Vergílio, *Pensar*, Lisboa: Bertrand Editora, 1992, p,249.

[17] BHABHA, H., p.148.

[18] LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa: D. Quixote, 1978, pp. 40-41.

[19] BARRENO, p. 263.

[20] SANTOS, Boaventura de Sousa, "Onze Teses por Ocasião de Mais uma Descoberta de Portugal", *Luso-Brazilian Review*, 29:1 (1992), pp.110-11.

OCTAVE FEUILLET, UMA INFLUÊNCIA FRANCESA DE MACHADO DE ASSIS

SILVIA MARIA AZEVEDO

Depois do fracasso de *A Crise* e da boa acolhida a *Dalila*, peças de Octave Feuillet, que estrearam no Ginásio Dramático em 1854 e 1858, respectivamente, é representada, em 1859, no mesmo teatro, *O Romance de um Moço Pobre*. A peça, originada do romance de mesmo nome, era trazida ao Brasil um ano depois da estréia na França, colhendo nos palcos de ambos os países grande sucesso. Carlos, cronista da *Revista Popular*, onde o romance de Feuillet fora publicado no mesmo ano da encenação da peça (no periódico, o texto narrativo aparece publicado sem o nome do autor e do tradutor), comenta que:

> De um livro notável, muito lido e conhecido, Octave Feuillet extraiu uma peça interessante, ou para melhor dizer, escreveu o que já estava escrito, sem lhe acrescentar sequer mais um traço de realidade, mais um impulso de entusiasmo.[1]

Do enredo da peça, classificada de comédia por Feuillet, e de drama por Carlos, o cronista da *Revista Popular* dá destaque à:

> Desconfiança recíproca, em que viviam Margarida e Máximo, ambos talhados um para o outro, como se reconhece desde a primeira cena, em que eles se encontram: a menina supõe que ninguém a pode amar senão por amor do seu dinheiro, sabe que é extremamente bela, porém não ignora também, que é milionária, e que no seu século o ouro seduz com mais rapidez do que a formosura. O rapaz, que já foi rico, muitíssimo rico, desconfia da sua atual posição de mordomo; receia que o seu amor seja reputado filho da ambição, e trava uma luta com a paixão, que é constantemente vencida pelo nobre sentimento de um justo orgulho.[2]

Leitor e espectador das comédias realistas francesas, em seguida crítico teatral, dramaturgo e censor do Conservatório Dramático Brasileiro, Machado de Assis escreveu a melhor análise da peça de Feuillet, publicada em folhetim no *O Espelho*, em 25 de dezembro de 1859. Na apreciação de Machado fica mais ou menos claro que a dificuldade de esboçar o "entrecho" da peça se deve ao fato de que ela teve origem num texto narrativo anterior, o romance:

> É difícil, muito difícil esboçar nestas ligeiras linhas o entrecho dessa bela produção de Octave Feuillet. A ação é larga e intrincada, já pela abundância dos fatos, já pela heterogeneidade dos caracteres que se embatem no movimento dramático.[3]

---

[1] *Revista Popular*, tomo V, 1° janeiro 1860, p.61.
[2] *Idem, ibidem*, p.67.
[3] *Crítica Teatral*, Rio de Janeiro, Jackson, 1951, p.145.

Ainda assim, o crítico consegue apreender "o osso principal do esqueleto", que, na sua opinião, é "simples":

> Máximo Odiot, forçado pela privações, aceita um lugar de mordomo do castelo de Laroque, que mais tarde vem a descobrir que lhe pertence, sendo um antigo mordomo de seu pai (o marquês de Champcey) o proprietário fraudulento do castelo com o nome de Laroque.[4]

A análise de Machado de Assis da peça *O Romance de um Moço Pobre* é importante porque expressiva da adesão ao realismo teatral que o cronista, e futuro dramaturgo, foi tornando mais explícita nas páginas do jornal *O Espelho*, onde desempenhou o papel de crítico teatral entre 11 de setembro de 1859 a 8 de janeiro de 1860. Já no seu texto de estréia, em comentário ao drama *O Asno Morto*, de Théodore Barrière, encenado pelo Ginásio Dramático, Machado não deixa dúvidas quanto a sua posição diante das duas estéticas teatrais que existiam na corte:

> O Asno Morto pertence à escola romântica e foi ousado pisando a cena em que tem reinado a escola realista. Pertenço a esta última por mais sensata, mais natural e de mais iniciativa moralizante e civilizadora.[5]

O texto mais importante de Machado de Assis, publicado em *O Espelho*, para a caracterização de seu pensamento dramático naquele momento, é *Idéias sobre O Teatro*. Aqui, o crítico-dramaturgo se perfila ao lado de Alencar e Quintino Bocaiúva, dramaturgos para quem o teatro desempenhava o papel de "instrumento de civilização e moralização dos costumes", perspectiva essa decorrente da crença no "papel educativo da arte".

Em função dessas idéias, toda a simpatia de Machado, nas críticas de *O Espelho*, voltou-se para o Ginásio Dramático, que, na sua opinião:

> Iniciou ao público da capital, então sufocado na poeira do romantismo, a nova transformação da arte - que invadia a esfera social.[6]

Logo, Machado de Assis vai se dar conta de que a adesão irrestrita ao realismo teatral poderia atrapalhá-lo no julgamento estético de outras obras teatrais. Daí que, ao ingressar no *Diário do Rio de Janeiro*, no início de 1860, sem abdicar da função civilizadora e moralizadora do teatro, o crítico procura colocar-se acima das escolas, deixando claro que o exercício da crítica teatral requeria critérios estéticos:

> Não subscrevo, em sua totalidade, as máximas da escola realista, nem aceito, em toda a sua plenitude, a escola das abstrações românticas; admito e aplaudo o drama como forma absoluta de teatro, mas nem por isso condeno as cenas admiráveis de Corneille e Racine.[7]

Do realismo teatral Machado de Assis dramaturgo vai manter-se fiel aos seguintes preceitos básicos: preocupação com a moralidade, reprodução dos costumes da sociedade e transposição para o palco em termos de naturalidade. Além desses preceitos, Machado

---

[4] *Idem, ibidem*, p.145.
[5] *Idem, ibidem*, p.30.
[6] *Idem, ibidem*, p.30.
[7] *Idem, ibidem*, p.145.

defendia a superioridade da alta comédia em relação às formas mais populares do cômico (a farsa), conforme observa em carta endereçada a Quintino Bocaiúva, e que acompanha a obra *Teatro, V.I*, de 1863:

> Caminhar destes simples grupos de cenas - à comédia de maior alcance, onde o estudo dos caracteres seja consciencioso e acurado, onde a observação da sociedade se case com o conhecimento prático das condições do gênero - eis uma ambição própria do ânimo juvenil e que eu tenho a imodéstia de confessar.[8]

Curiosamente, no entanto, as quatro comédias curtas que Machado de Assis vai produzir até 1864 - *Desencantos*, *O Protocolo*, *O Caminho da Porta* e *Quase Ministro* - , embora ausente o elemento burlesco, foram modeladas ao gosto dos provérbios de Musset e de Feuillet, ao invés de escritas à maneira de um Molière ou de um Alexandre Dumas Filho, este, dramaturgo de sucesso entre nós, em particular a peça *A Dama das Camélias* (1849), como a de Feuillet, também originada de romance (1848) de mesmo nome.

De qualquer forma, quando Machado pede a Quintino Bocaiúva que diga com franqueza o que acha de suas peças, é possível supor que estivesse contando, (em sendo a crítica favorável) com o patrocínio do consagrado escritor-dramaturgo. Quintino, em resposta, diz ter "aplaudido as peças quando representadas"[9], mas não dá o aval esperado pelo jovem dramaturgo. Ao invés disso, usa da franqueza que Machado lhe pedia: "As tuas peças são para serem lidas, não representadas"[10].

O veredicto de Quintino Bocaiúva, no entanto, vem acompanhado de um conselho ao aspirante a dramaturgo de alta comédia: "O que no teatro podia servir de obstáculo à apreciação da tua obra, favorece-a no gabinete"[11].

Machado de Assis vai seguir o conselho do amigo, internalizando o teatro nos contos que passará a escrever no *Jornal das Famílias* (1863-1878), a partir de 1864. "O modo de armar as cenas, de fazer entrar e sair personagens, de organizar os diálogos e de indicar o cenário das cenas"[12] são alguns procedimentos teatrais que estão presentes em contos como *Miss Dollar*, escolhido pelo autor para abrir a coletânea *Contos Fluminenses* (1870), e que, ao contrário dos demais aí constantes, não apareceu anteriormente no *Jornal das Famílias*. É no conto *Miss Dollar* em que vai aparecer a cena em que Máximo Odiot e Margarida, protagonistas da peça e do romance *O Romance de um Moço Pobre*, ficam presos na torre de Elven. Margarida pensa que tudo não passa de um ardil planejado por Máximo, que teria pago a alguém para encarcerá-los na torre, com o propósito de comprometer a honra da moça que está para casar com Bévallan, um homem rico.

---

[8] *Teatro*, Rio de Janeiro, Jackson, 1950, v. 28, p.14.

[9] *O Caminho da Berta e O Protocolo*, que compõem o volume I do *Teatro* de Machado de Assis, sempre representadas, a primeira, no Ateneu Dramático, em setembro de 1862, a segunda, em um sarau literário e artístico dado a 22 de novembro de 1862, "em casa de alguns amigos da rua da Quitanda".

[10] Teatro, p.19.

[11] *Idem*, p.19.

[12] João Roberto FARIA "Singular ocorrência teatral", *Revista da USP*, junho - julho - agosto 1991, p.161.

Transcrevo a seguir o diálogo entre Margarida e Máximo, que é praticamente o mesmo no romance e na peça:[13]

> - O que há de novo? Replicou ela com veemência; é que pagou a esse homem ou a essa criança, ou não sei a quem, para nos encarcerar nesta miserável torre! Amanhã estarei perdida ... desonrada na opinião pública ... e não poderei pertencer, senão ao senhor ... Foi este o seu cálculo, não é verdade? Mas este, como todos os outros, juro-lhe que não lhe sairá melhor. Conhece-me pouco, se acredita que não preferirei a desonra, o claustro, a morte, à objeção de ligar minha mão, minha vida à sua! E quando essa astúcia infame tivesse bom resultado, quando eu tivesse a fraqueza, que certamente não terei, de lhe dar a minha pessoa, o que mais o interessa, a minha fortuna - em troca desse belo rasgo de política -, que espécie de homem é então o senhor? Diga-me, de que lodo é feito, para querer uma riqueza e uma mulher, adquiridos por tal preço! [...].
>
> - Senhora, disse eu com toda a calma, de que podia dispor, peço-lhe que reflita no que diz. Juro-lhe sob minha palavra de honra, que me insulta. Pense, minha senhora. As suas desconfianças não assentam, nem sequer, sobre probabilidades. Nenhuma possibilidade tinha de preparar a perfídia, de quem me acusa, e ainda que a tivesse tido, o que lhe deu o direito de julgar-me capaz de aproveitar-me dela?[14]

A mesma situação é recuperada em *Miss Dollar*, tendo por protagonistas Margarida e Mendonça. Aqui, é a cadela galga que dá nome ao conto, que arrasta Mendonça a cometer o "ato infame" de invadir o quarto de Margarida. Transcrevo a "cena":

> Justamente quando ela saía da janela aparecia à porta a figura de Mendonça. Margarida estremeceu por um abalo nervoso; ficou mais pálida do que era; depois, concentrando nos olhos toda a soma de indignação que pode conter um coração perguntou-lhe com voz trêmula:
>
> - Que quer aqui?
>
> Foi nesse momento, e só então, que Mendonça reconheceu toda a baixeza do seu procedimento, ou para falar mais acertadamente, toda a alucinação do seu espírito. Pareceu-lhe ver em Margarida a figura da sua consciência, a exprobar-lhe tamanha indignidade. O pobre rapaz não procurou desculpar-se; a sua resposta foi singela e verdadeira.
>
> - Sei que cometi um ato infame, disse ele; não tinha razão para isso; estava louco; agora conheço a extensão do mal. Não lhe peço que me desculpe, D. Margarida; não mereço perdão; mereço desprezo; adeus!
>
> - Compreendo, senhor, disse Margarida; quer obrigar-me pela força do descrédito quando me não pode obrigar pelo coração. Não é de cavalheiro.
>
> - Oh! Isso ... juro-lhe que não foi tal o meu pensamento ...[15]

O Romance de um Moço Pobre - o texto para ser lido - se constrói sob a forma de um diário, como as memórias, gênero literário bastante praticado nos séculos XVII e XVIII, especialmente na França. O diário, uma modalidade de confissão, garante proximidade com o leitor. Este torna-se confidente do narrador, o moço pobre, ao mesmo tempo, personagem-escritor de sua própria história.

---

[13] Por não ter tido ainda acesso à tradução da peça em português, o diálogo entre Mendonça e Margarida foi transcrito a partir do texto narrativo.

[14] *Revista Popular*, tomo III, 1859, pp.145-6.

[15] MACHADO DE ASSIS, *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958, p.41.

À intimidade com o leitor buscada pelo romance de Feuillet, o conto de Machado de Assis assume deliberadamente romper. A estratégia foi iniciar o conto por um prólogo, onde o narrador, em diálogo com o leitor, conjectura sobre a identidade de Miss Dollar. Fica mais ou menos clara a intenção irônica do narrador: frustrar as expectativas do leitor, tendo por referencial o imaginário literário-romântico desse leitor.

Enquanto no romance de Feuillet é Máximo, o moço pobre do título da obra, o herói da história, em Miss Dollar o nome feminino que intitula o conto não corresponde à heroína do mesmo.

A escolha do nome Miss Dollar para figurar no título do conto, mas não para ser heroína da história, quer parecer que decorre da intenção de focalizar por outro ângulo, através de Mendonça e Margarida, personagens do conto de Machado, a relação amorosa de Máximo e Margarida, protagonistas do romance de Feuillet. Aqui, Máximo consegue chegar até Margarida graças ao trabalho arranjado por Laubépin, velho tabelião, amigo da família do moço pobre, para exercer a função de advogado dos Laroque. Lá, é através da notícia do desaparecimento de Miss Dollar nas páginas do Jornal do Comércio e do Correio Mercantil que Mendonça, leitor de anúncios, vai chegar até Margarida. No jornal, a notícia foi redigida em "linhas reverberantes de promessa"[16]: a recompensa de duzentos mil réis a quem achasse e entregasse a cadelinha galga.

A notícia do desaparecimento de Miss Dollar não apenas permite a aproximação de Margarida e Mendonça, mas funciona como elemento caracterizador das personagens, mais particularmente de seu universo sócio-econômico. Quem pôs o anúncio (Margarida) dá mostras de ser uma mulher rica que pode se dar ao luxo de oferecer gorda recompensa a quem encontrasse o seu bicho de estimação. Quem lê o anúncio, encontra a cadela e vai entregá-la à sua dona (Mendonça) irá fazê-lo de olho na recompensa. É esta a desconfiança que Margarida, desde o início, vai ter em relação a Mendonça.

Nesse sentido, o comportamento da personagem feminina do conto machadiano é o mesmo do da Margarida do romance de Feuillet: esta, nada sabendo do passado de Máximo, desconfia daquele moço pobre, cujo comportamento refinado mal encobre a sua origem aristocrática. Tanto no conto quanto no romance, só quem sabe da origem e das intenções das personagens masculinas em relação às mulheres é o leitor. No *Romance de um Moço Pobre*, é o próprio moço pobre, personagem-narrador-escritor da história, quem informa o leitor a respeito de tudo: sua origem de nobre falido, as razões por que aceita o trabalho de advogado da família Laroque, bem como as suas intenções para com Margarida. O propósito aqui é reforçar o caráter moralizante do romance-diário-confissão. No conto *Miss Dollar*, é o narrador quem se encarrega de desfazer no espírito do leitor possíveis equívocos quanto à entrega de Miss Dollar à sua dona. Mendonça, ao contrário de Máximo, é um moço rico, riqueza conseguida por conta da invenção de um elixir milagroso. Não precisando mais trabalhar o ex-médico guardou o diploma e passou a "colecionar cães". Nesse caso, a intenção do narrador é desautomatizar a relação petrificada do leitor com a literatura, por conta dos clichês literários.

---

[16] *Idem, ibidem*, p.28.

Sendo Mendonça e Margarida igualmente ricos, o que impedia que fossem felizes? A desconfiança que a viúva tinha em relação ao afeto de Mendonça: a moça temia, conforme confessa em seu diário, que o colecionador de cães fosse mais um pretendente que só se interessava por ela, como aconteceu com o marido, por conta de sua fortuna. À desconfiança de Margarida corresponde o desconhecimento de Mendonça quanto ao seu sofrido passado. É quando o moço rico finalmente descobre a razão da esquivança da viúva, e mais, que era igualmente amado, que, logo em seguida, comete o "ato infame", ou, a "cena" transcrita logo acima. Num certo sentido, além de "infame", o ato de Mendonça se reveste de audácia: em sabendo que a viúva o amava, o rapaz ganha coragem para tomar certas atitudes mais ousadas, que não as tímidas cartas que enviava à moça.

Tanto Máximo quanto Mendonça terão, cada um a seu modo, de reparar o ultraje à honra de suas respectivas bem-amadas: Mendonça, através de um casamento, imposto por Margarida, como "inevitável"; Máximo, atirando-se da Torre de Elven, pondo em risco a própria vida. Apesar disso, é diferente a relação entre os atos de reparação de Máximo e Mendonça e o final feliz, o casamento, no conto e no romance.

Sonhando com um casamento por amor, Mendonça acaba contraindo um casamento de mera "reparação", o que, para todos os efeitos, significava que Margarida não o amava, ou então, que punha a "reparação" em primeiro lugar. Em não o amando, a viúva estava desobrigada a agir como sua mulher, e ele, como seu marido. Poderiam, quando muito, ser amigos. É o que declara Mendonça a Margarida, na primeira noite de núpcias:

> - Casei-me para salvar-lhe a reputação; não quero obrigar pela fatalidade das cousas um coração que me não pertence. Ter-me-á por seu amigo, até amanhã.[17]

Serão praticamente essas mesmas palavras que Seixas, igualmente na noite de núpcias, dirá a Aurélia, ambas personagens de *Senhora*, romance de 1875, de José de Alencar. Como em *Senhora*, também estava reservado ao casal Mendonça-Margarida o mesmo final que Alencar (inspirado em Machado?) imaginou para Seixas e Aurélia:

> O tempo convenceu Margarida de que a sua suspeita era gratuita; e, coincidindo com ele o coração, veio a tornar-se efetivo o casamento apenas celebrado.[18]

O final feliz de *Miss Dollar* é o tributo que Machado de Assis paga ao romantismo, o que não compromete a intenção do autor de tratar o problema amoroso ou, mais propriamente, o casamento, pelo ângulo do interesse e da conveniência.

Em *O Romance de um Moço Pobre*, como foi observado, Máximo se joga da Torre de Elven para salvar a integridade moral de Margarida. A cena, recuperada aqui sob a forma narrativa, merece igualmente ser transcrita, e permite compreender as restrições que Machado de Assis fazia ao enredo fantasioso da peça e do romance:

> ... Concebera um projeto desesperado, que executei logo com a precipitação da verdadeira loucura. Como já disse, as cristas das faias e dos carvalhos, que se levantavam dos fossos da torre, estavam ao nível da janela. Com a ajuda do gancho do meu chicote, cheguei a mim a ponta dos ramos mais próximos, agarrei-me ao acaso, e deixei-me cair.[19]

---

[17] *Idem, ibidem*, p.43.
[18] *Idem, ibidem*, p.44.
[19] *Revista Popular*, tomo III, 1859, p.146.

Se a solução heróico-fantasiosa encontrada por Feuillet foi posta de lado por Machado de Assis, José de Alencar não hesitou em acolhê-la em *O Guarani*: quem não se lembra da cena memorável de Peri atirando-se ao precipício para satisfazer aos caprichos de Ceci?

Voltando ao *Romance de um Moço Pobre*, o ato de Máximo de se jogar da torre não trará maiores conseqüências para o desenlace feliz, ou seja, o casamento. O casal só vai poder concretizá-lo, depois de transposta a barreira do dinheiro, o que implicou em fantástica reviravolta: o moço pobre é que passa a ser rico, a moça rica é que fica pobre. Em passando o dinheiro de uma mão para a outra, quem antes era humilhado (Máximo) passa agora a humilhar; e quem humilhava (Margarida) é que vai ter de se inclinar e pedir perdão ao ex-moço pobre, o que acontece no ato 5°, cena VIII da peça: "Senhor marquês, perdoe-me"[20].

Se a Margarida de Miss Dollar, ao final (e finalmente) vai se convencer de que a suspeita em relação a Mendonça era "gratuita" não se deve imaginar que a crueldade com que Feuillet trata a relação amorosa foi posta de lado por Machado. Essa crueldade será retomada em outros contos/romances desse período, o que significa que também as influências (no caso, francesas) - decisivas nos chamados anos de formação de Machado de Assis -, serão relidas sob o ângulo da paródia e da ironia.

UNESP - Marília

---

[20] *Le Roman d'un Jeune Homme Pauvre*, In: *Théâtre Complet de Octave Feuillet*, Paris: Calmann Lévy, 1892, v.I, p.472.

A VOZ DO ESCRIBA: REFLEXÕES SOBRE O DISCURSO INTELECTUAL NAS ANTOLOGIAS DE CONTOS DA TRADIÇÃO ORAL

ANA BEATRIZ DEMARCHI BAREL*

O que diria o escriba, se pudéssemos resgatar sua voz por entre o coro de vozes que é a História da Literatura?

Como poderíamos nos acercar de seus pensamentos no momento em que criava seus textos ou quando transcrevia passagens de um escrito outro, por outras mãos fixado?

Tentações do demônio ou de pesquisador, algumas de nossas inquietações diante de muitos manuscritos, fragmentos de nós mesmos em forma de tinta e papel, dizem respeito ao posicionamento do autor em relação ao texto que produz.

O texto que apresento hoje tem o objetivo de compartilhar com outros pesquisadores os resultados de minhas pesquisas sobre as relações da cultura letrada e um material específico, o conto de tradição oral.

Em minha pesquisa de Mestrado, realizada no Brasil, interessou-me verificar como se deu a relação entre a cultura letrada e uma de suas mais importantes manifestações, a Literatura escrita e a incorporação no cânone literário destas narrativas da cultura da oralidade, o conto, no século XIX e início do XX, em Portugal e no Brasil.

Para tanto, decidi privilegiar as antologias de contos de tradição oral publicadas em Portugal e no Brasil num período de cerca de cem anos - desde a publicação de *O Romanceiro*, de Garrett, em 1843, até os *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, em 1946. Nestas antologias, o que mais me interessou foram os textos moldurais, ou seja, os textos introdutórios às antologias de contos - prefácios, notas, introduções - às quais se dedicaram os intelectuais que os recolheram.

No hiato entre a publicação de *O Romanceiro*, em 1843, até os *Contos Tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo, em 1946, selecionei os seguintes intelectuais e suas respectivas antologias:

1. *Contos Para a Infância*, de Guerra Junqueiro, 1877.
2. *Contos Tradicionais do Povo Português*, de Teófilo Braga, 1883.
3. *Contos Tradicionais Portugueses*, organizado por José Gomes Ferreira e Carlos Oliveira, em 1957/58.
4. *Contos Populares do Brasil*, de Silvio Romero, 1885.

---

* Ana Beatriz Demarchi Barel é doutoranda em Literatura e defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *Recolhas de Contos da Tradição Oral: A Rainha Moura Virada no Avesso*, pela UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas – SP – Brasil, em junho de 1995.

5. *Histórias da Velha Totônia*, de José Lins do Rego, de 1936.

6. *Histórias de Tia Nastácia*, de Monteiro Lobato, de 1937.

Optei pelos textos que denominei de textos moldurais pois, por hipótese, é neste espaço introdutório que os intelectuais que realizam estas antologias especificam de forma mais ou menos evidente de que maneira se estabeleciam as relações entre a intelectualidade deste momento histórico e os que produziam este tipo de narrativa e todo o universo que envolve as tradições orais.

Meus principais objetivos eram:

a. verificar de que forma se davam as relações entre a intelectualidade, neste caso, os organizadores das antologias e as produções de narrativas curtas da tradição oral;

b. de que forma se organizam a linguagem e o discurso da intelectualidade para estabelecer relações com e se referir ao universo das tradições orais.

Para isso, analisei o discurso dos intelectuais ao se referirem a estas narrativas e o grupo que as produz.

O procedimento analítico pelo qual optei foi o levantamento dos campos semânticos envolvidos na elaboração dos prefácios, notas introdutórias e introduções às antologias selecionadas.[1] Estes textos são marcadamente metalingüísticos uma vez que oferecem muitas informações sobre as intenções do autor diante do material ao que se dedicou, bem como o viés utilizado para recriá-lo, incorporando-o ao universo das letras.

Através do levantamento de todos os substantivos presentes em cada um dos textos mencionados, realizei um posterior agrupamento em torno de um mesmo eixo de significação, o que denominei campos semânticos. A hipótese metodológica é que, através deste procedimento, certos substantivos, que gravitam em torno de uma mesma idéia ou significado principal, constituam um campo semântico.

Hipótese metodológica subseqüente é que, na articulação de diversos campos semânticos, explicitam-se os pressupostos conceituais do texto, no caso, os pressupostos relativos aos pares literatura, tradições orais, contos, produção literária, escrita ou oralidade.

Num certo sentido, acredita-se que tal procedimento favorece a recuperação dos pressupostos conceituais do texto, na eleição de uma palavra e não de outras, de uma certa expressão em detrimento de tantas equivalentes.

A partir do levantamento dos substantivos presentes nestes textos introdutórios e do estabelecimento dos campos semânticos que me pareceram mais operacionais, elaborei hipóteses para possíveis interpretações dos projetos intelectuais em que se inserem a organização e a publicação das antologias e, ainda, tentei identificar e discutir um fio condutor que servisse de elo de ligação entre as pesquisas destes vários intelectuais.

---

[1] O conceito aqui utilizado para a expressão campo semântico não mantém, intencionalmente, relações com os estudos de teóricos que se dedicaram a esta temática, como por exemplo Ducrot, Pêcheux.

De acordo com o que pude identificar, os campos semânticos que se constroem a partir da leitura destes textos introdutórios são:

A. - Literatura Escrita /Saber Institucionalizado
B. - Oralidade/Folclore/Etnografia
C. - Religião/Misticismo/Espiritualismo
D. - Natureza
E. - Geografia- Guerra/Luta/Poder/Confronto
F. - Infância/Lar/Relações Familiares
G. - História do Brasil/Brasilidade
H. - Universo Lobatiano
I. - Sentimentos
J. - Educação
K. - Moral

Pela observação dos campos semânticos, é possível afirmar que todos os textos introdutórios foram elaborados remetendo a dois campos semânticos comuns, os campos relativos a Literatura escrita/Saber Institucionalizado e/ou a Oralidade/Etnografia/ Folclore.

A partir da observação deste panorama geral que nos proporcionam o conjunto de substantivos recorrentes em cada um dos textos e dos campos semânticos definidos - e através dos quais pode-se verificar o intercruzamento dos vários campos semânticos, o que se reflete na presença simultânea de substantivos em campos distintos - poderíamos dizer que estes projetos de recolha apontam, ao menos, duas linhas diferentes, dois tratamentos distintos para o material que recolheram.

Uma primeira classificação divide este conjunto de recolhedores de contos de tradição oral em dois grupos, de acordo com o ângulo pelo qual constroem seu discurso

a. os que realizam um trabalho de recolha dos contos de tradição oral e que concebem-no sob o viés da investigação científica

b. os que publicam os contos de tradição oral, recriando-os ou adaptando-os para tomar parte em projetos literários voltados para o público leitor infantil.

Dentre os projetos pertencentes ao primeiro grupo, de acordo com esta classificação proposta, podemos ainda estabelecer algumas particularidades:

- os que aproximam este material da tradição oral da literatura escrita, inserindo-o numa historiografia literária que tem como ponto de partida e diretriz única a escrita e cujo saber é construído sob o olhar da cultura letrada, valorizando, especialmente a "*intelligenzia*", a elite intelectual nacional. Este é o caso de Almeida Garrett e José Gomes Ferreira.
- os que estabelecem como parâmetros para a pesquisa de todo material que não seja construído pela tradição escrita e erudita a Etnografia, a Antropologia, a Ciência e que tentam definir uma leitura deste corpus a partir de conceitos pré-estabelecidos pela, definidos na e definidores da cultura letrada. Neste grupo

podemos encontrar Teófilo Braga e Silvio Romero, ainda que seus projetos apresentem nuances que os diferenciem um pouco.

- os que utilizam como parâmetros para o desenvolvimento desta pesquisa áreas de conhecimento como a Etnografia, a Antropologia, a Literatura Escrita e o Folclore e que identificam a Universidade e os intelectuais que a formam como os abalizadores do Saber Institucionalizado, deslocando o eixo de centro gerador e detentor da cultura letrada das Academias do século XIX para as Universidades do século XX. Grande destaque ao conhecimento científico norte-americano e seus centros de estudo universitários. É o caso de Câmara Cascudo.

No segundo grupo, podemos distinguir dois tipos de projetos:

- os que recriam estes contos da tradição oral, direcionando-os para um leitor ainda pouco valorizado, a criança, redirecionando o público-alvo deste material e engrossando as fileiras da Literatura Infantil. Este é o caso de Guerra Junqueiro e de Monteiro Lobato.
- os que recriam estas narrativas da tradição oral, aliando aos mesmos objetivos dos acima relacionados, tom memorialista, individual a seu trabalho. Apresentam a tarefa de resgate destes contos como "missão" do escritor moderno. Estas as linhas gerais do trabalho de José Lins do Rego.

Além destes resultados, outro aspecto importante desta pesquisa sobre os vários projetos de publicação de antologias de contos populares no fim do século passado e no início deste, em Portugal e no Brasil, é a análise interpretativa dos resultados e o levantamento de hipóteses.

Dos doze campos semânticos que elegi, trabalhei mais detidamente com três deles, para realizar uma análise interpretativa dos resultados, discutindo algumas hipóteses possíveis para os projetos de recolha de contos populares estudados neste trabalho. Os quatro campos semânticos que me parecem importantes, definidores de todos os projetos são:

- Literatura Escrita/Saber Institucionalizado
- Oralidade/Folclore
- Guerra/Luta/Poder/Confronto
- Natureza

Proporia, assim, três questões a fim de buscar hipóteses plausíveis para os projetos destes intelectuais:

1. Por que muitos dos substantivos que definem o campo semântico Literatura Escrita/Saber Institucionalizado também são recorrentes no campo semântico Oralidade/Folclore?
2. Por que a existência de tantos substantivos relativos ao campo semântico que nomeei Guerra/Luta/Poder/Confronto em textos como prefácios e introduções a contos de tradição oral?

3. Por que, em textos literários que apresentam contos populares, são utilizados tantos substantivos que estão ligados à idéia de natureza, vegetal, animal, mineral?

Podemos começar por dizer que um dos traços definidores dos textos introdutórios escritos por intelectuais que abordavam o material de origem oral sob o viés da erudição, do trabalho científico e da tradição literária é a preocupação em descrever, enumerar, classificar, relacionar.

Descrever características, enumerar títulos de obras, nomes de autores, períodos historica e didaticamente pré-definidos; classificar em movimentos, escolas, correntes as obras escritas em determinado espaço de tempo; relacionar, principalmente obra e autor, características do período e obras. Em suma, estes intelectuais apresentam a literatura e sua Historiografia sob a forma de um sistema descritivo que se resume na enumeração de fatos, na classificação de obras e no estabelecimento de relações entre estas e seus respectivos criadores. Esta tendência da historiografia literária é apontada por muitos estudiosos como um dos equívocos dos estudos literários e, quando tal historiografia se "apossa" da literatura de origem oral, tal tendência tem conseqüências de importância fundamental.

As Histórias Literárias, de maneira geral, apresentam a Literatura como um todo homogêneo construído por autores ilustres, representantes da tradição letrada e que produzem obras-primas que servirão como modelo da estética da época. Nelas, não há espaço para as produções das inúmeras tradições orais, apenas citadas quando já adaptadas ao código escrito. Esta maneira de construir a Historiografia da Literatura pressupõe uma origem única, contínua e homogênea, tomando como ponto de partida a escrita e marginalizando as manifestações das tradições orais as quais muitas vezes foram utilizadas como substrato para muitas obras da Literatura Escrita.

Não é de espantar, portanto, que, de acordo com as tabelas de campos semânticos que pude identificar a partir dos textos introdutórios às antologias de contos publicadas por intelectuais no século passado e no início deste, os substantivos que compõem os campos semânticos relativos a Literatura Escrita/Saber Institucionalizado e a Oralidade/Folclore sejam, em grande número, recorrentes.

A Literatura Oral ou as produções das tradições orais são descritas em função de parâmetros e conceitos pré-existentes e definidores da Historiografia da Literatura Escrita.

Além do fato de que esta forma de construir a História da Literatura é criticável pois assume o ponto de vista da cultura letrada, apagando todo o percurso realizado entre a oralidade e a forma final do texto impresso, podemos também apontar outro traço definidor da Historiografia Literária que é a idéia de genealogia, de paternidade.

Nomes de autores e de obras nas tabelas referentes ao campo semântico da Literatura Escrita/Saber Institucionalizado são muito frequentes, fazendo-nos pensar nesta quase obsessão classificatória, neste cacoete enumerador de escritores ilustres por parte dos autores que escreveram estes prefácios e estas introduções aos contos de origem oral a cuja recolha se dedicaram.

Estes textos introdutórios às antologias de contos compartilham, com textos que compõem a Historiografia da Literatura, a obsessão por registrar um percurso único e linear, determinando o rumo da História da Literatura, e que aponta sempre na direção de nomes de escritores excepcionais e que são representantes da cultura letrada.

Ficam excluídos desta genealogia literária discursos que não sejam propriamente o discurso desta cultura letrada, como as manifestações da tradição oral. A idéia de sucessão, de descendência e de paternidade[2] é, portanto, a estratégia utilizada por estes intelectuais para legitimar a continuidade de uma tradição nos estudos literários e o tratamento indiferenciado para Literatura Escrita e Literatura Oral, o que justifica a recorrência de tão grande número de substantivos em ambos os campos semânticos, Literatura Escrita/Saber Institucionalizado e Oralidade/Folclore.

Passemos, agora, à discussão do problema que identificamos como questão de número 2, ou seja: como podemos interpretar a existência de uma quantidade tão significativa de substantivos que relacionamos com idéias como Guerra/Luta/Poder/ Confronto?

Uma interpretação possível para esse comportamento do texto, em especial o de Almeida Garrett, que utiliza frequentemente expressões, substantivos que remetem a este universo bélico, da disputa pelo poder, do confronto aproxima-se a formulações de alguns estudiosos relativas à descrição genealógica a que me referi anteriormente. A História da Literatura até o momento em que Garrett escreve o texto introdutório ao seu *Romanceiro*, 1843, parece mostrar uma tradição em descrever-se em termos semelhantes aos utilizados nas descrições genealógicas das sociedades patriarcais do passado, ou seja, do ponto de vista masculino, viricêntrico. As sociedades patriarcais se confirmavam elencando os nomes de grandes guerreiros e a História da Literatura, em contrapartida, apontando nomes de escritores brilhantes. Este paralelo parece ter contaminado os estudos literários de tal forma que não raro encontramos textos que, como os de Garrett, estão impregnados de construções metafóricas ou não e que envolvem, misturam, justapõem literatura e conflito armado, luta pelo poder, onde se definem aliados e inimigos e assim por diante. Não é de espantar, portanto, que este grupo de substantivos relativos a Guerra/Luta/ Poder/Confronto tenha sido identificado.

Além desta semelhança no método descritivo das duas ciências, é bastante significativo que um texto que prefacia um livro de romances, produção em versos característica da literatura oral, registre uma presença tão maciça de substantivos como estes.

Afinal, é propriamente no Romantismo que teremos um momento de interesse pelas tradições orais, até então, como já foi dito, desvalorizadas e marginalizadas pela Literatura Erudita. Neste período muitos intelectuais se interessarão por estas tradições, buscando adequá-las ao cânone literário, o que resulta, principalmente, nos projetos de recolha de contos populares aos quais venho me referindo neste trabalho bem como nos projetos de

---

[2] Para a discussão dessas questões utilizei muitos textos de Ria Lemaire,fundamentais para meu trabalho e seus objetivos, em especial "Repensando a História Literária" in *Historiography of Women's Cultural Traditions*, trad. H. Buarque de Hollanda, Dordrecht: Holanda/USA, Foris Publications, 1987.

recolha de baladas, músicas populares e mitos. Até o século XIX, não houve nenhum movimento de peso na avaliação e na retomada deste material de origem oral por parte de intelectuais e escritores.

A História da Literatura pode ser lida, portanto, como uma ciência scriptocêntrica, viricêntrica e etnocêntrica em que se estabelece o domínio da escrita, do homem e de certos grupos de uma elite intelectual. O Romantismo, por ser um dos momentos em que surge e se desenvolve o interesse pelas tradições orais, permite o afloramento de contradições, o que, então, se expressa pela utilização deste tipo de substantivos que formam o grupo que denominei campo semântico da Guerra/Luta/Poder/Confronto.

Este desnivelamento, esta assimetria das relações entre grupos sociais e suas formas de representação através da escrita ou da oralidade se lê nos textos literários através da presença de palavras que traduzam esta situação. Mesmo as mudanças que se processam entre a alternância de grupos de intelectuais e que defendam certos valores estéticos, certas correntes científicas e que acabam por definir sensibilidades - quer sejam a barroca, a árcade ou a romântica - são relatadas por meio deste grupo de substantivos.

Esta situação de assimetria entre as tradições orais e a literatura escrita continua, desde o Romantismo, praticamente a mesma, segundo alguns especialistas, o que mantém a relação de poder já descrita.

Tentando agora algumas interpretações para a terceira das questões que propus logo acima, ou seja: por que em textos literários que prefaciam ou introduzem antologias de contos de tradição oral, então chamados frequentemente populares, são utilizados tantos substantivos que remetem à idéia de natureza, podemos formular hipóteses bastante instigantes.

Parece que os textos introdutórios privilegiados nesta pesquisa expressam uma visão idealizada do que fossem "a cultura" das classes populares - como eles definiam os produtores destas narrativas às quais se dedicaram a recolher - "o povo" e "as narrativas" de tradição oral. Este modo de encarar as tradições orais e o "povo" vai se refletir, na forma pela qual a intelectualidade vai se relacionar com este grupo e suas produções narrativas, na maneira pela qual os eruditos vão definir o que serão os "contos populares", o que acaba por aflorar nos textos introdutórios aqui privilegiados.

Poderíamos começar por dizer, então, que o conceito de povo utilizado pelos Românticos quando da escritura destes textos introdutórios não implica necessariamente - e eu diria mesmo quase nunca implica - um critério de classe. Isso quer dizer que povo não era igual a pobre, necessariamente. No caso dos Românticos do século XIX, o conceito parece mais correspondente ou aproximado ao homem do campo, ao lavrador, ao pequeno proprietário que não vive na cidade e nas aglomerações urbanas. O conceito de povo está estreitamente associado, colado ao de natural. Desta forma, "povo" seria um grupo de pessoas que são radicalmente diferentes do homem do centro urbano, do artificial, do sofisticado, de letrado. O sapateiro, o ferreiro, o mendigo, a lavadeira - todos personagens da cidade - não são mencionados como tipos que resumam a idéia Romântica de povo.

Burke chama este movimento de valorização da cultura popular, de suas manifestações religiosas e artísticas, "descoberta do povo", cujos "descobridores" eram os intelectuais e os eruditos que se dedicavam a estudá-las.

Sobre a visão de quem seria este povo para os Românticos, ainda escreve Burke:

> Para os descobridores, o povo par excellence compunha-se dos camponeses; eles viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas [3]

Este tipo de raciocínio parece equivocado se pensamos que o sapateiro, o ferreiro, o mendigo, a lavadeira a quem me referi algumas linhas atrás também podem ser considerados, de um outro ângulo de visão, como povo. Mas, para os intelectuais deste período, a associação parece que se faz da forma descrita por Peter Burke. Isto explica porque a cultura popular é via de regra qualificada como ingênua, espontânea, natural, primitiva, adjetivos que, além, muito além de qualificarem, produzem uma visão distorcida do que sejam a cultura popular e as tradições orais.

Esta associação entre tradições orais e natureza é equivocada até mesmo porque a idealização do mundo bucólico embaça muitos aspectos da vida no campo e que não são nem nunca foram mais amenos do que os da vida urbana. As relações de trabalho e as condições de vida das populações campesinas sempre revelaram, em todo o percurso histórico, ao menos desde a Idade Média, uma estrutura perversa de poder que nem ao longe faz pensar na ingenuidade e no idílico das definições dos intelectuais do Romantismo que se dedicaram às tradições orais, em especial, às do camponês e do artesão do século passado.

São estas as observações que faço em resposta às questões propostas neste trabalho. Estas são as hipóteses interpretativas que levanto a respeito deste material privilegiado, os textos introdutórios às antologias de contos de tradição oral publicadas pelos intelectuais enumerados em minha pesquisa de Mestrado.

Vale lembrar que minha dissertação de Mestrado ainda apresenta uma segunda parte, na qual realizo uma leitura comparativa de um conjunto de cinco versões de um mesmo conto *A Moura Torta*, e que confirmam as hipóteses levantadas e discutidas na primeira parte de meu trabalho.

Universidade Paris III - Sorbonne Nouvelle

---

[3] BURKE, Peter, *A Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.49.

ADONIAS FILHO, UM CORPO VIVO NA LITERATURA BRASILEIRA

OLIVIA GOMES BARRADAS

> Escrever é abalar o sentido do mundo, nele dispor uma interrogação indireta, à qual o escritor, por um último suspenso, se abstém de responder. A resposta é cada um que a dá, pondo nela sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas como história, linguagem, liberdade mudam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita: não se cessa nunca de responder àquilo que foi escrito fora de toda resposta; afirmados, depois postos em rivalidade, depois substituídos, os sentidos passam, a questão permanece.[1]

80 anos teria Adonias Filho, renomado escritor baiano (1915-1990). Neste ano de 1996, comemoram-se os 50 anos do seu primeiro romance *Servos da morte*, (1946), instaurando a chamada "Trilogia do cacau", juntamente com *Memórias de Lázaro* (1952) e *Corpo vivo* (1962). Aos 17 anos, escrevera *Cachaça,* sua primeira ficção que, por excesso de exigência estética, ele próprio a destruiu.

Por tais marcos temporais, ao inserir, nesta palestra, um texto-celebração, um registro à memória de Adonias Filho, desejo promover o seu ingresso definitivo no amplo universo dos povos lusófonos como um "corpo vivo" na literatura brasileira, parafraseando o título do seu terceiro romance. "Corpo" que estou a reunir, através de pesquisa em periódicos da época, "vivo" porque não morrem as idéias e a palavra brilhante do intelectual que foi. Como ele diria: "A memória sustenta o tempo no ato do testemunho".

Ficcionista consagrado da literatura brasileira, Adonias Filho encarna crítico e criador. Escreveu também para jornais e revistas portuguesas. Em 1966, proferiu em Lisboa, sob o patrocínio do Departamento Cultural do Itamarati, conferência sobre Guimarães Rosa, na oportunidade da mostra referente à vida e à obra daquele autor. Em 1967, participa, a convite do governo português, do 11 Congresso das Comunidades de Cultura Portuguesa, em Moçambique, estendendo a visita às cidades de Beira e Luanda. Em 1971, como produto dessa viagem, publica o livro *Luanda Beira Bahia.*

1. ADONIAS, ENSAÍSTA

No sul da Bahia, nas terras do cacau, em Itajuípe, ele nasceu, em 1915, e trouxe para o Rio de Janeiro, em 1936, valores e marcas do povo baiano impregnados na sua sensibilidade, inteligência e sentimento de solidariedade humana. Retomando a carreira de jornalista iniciada em Salvador em 1935, trabalhou em vários jornais, como cronista, editorialista, crítico literário, traduzindo também romances, alguns em parceria com Octávio de Faria. A imprensa foi, por conseguinte, durante anos, o espaço, veículo e incentivo à sua produção intelectual e porta-voz de um pensamento lúcido e original a sedimentar, pouco a pouco, o seu percurso reflexivo.

A vocação crítica de Adonias Filho manifesta-se, então, entre o chamado romance de 30 (José Américo de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado,

---

[1] BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris: Seuil, 1963, p.11.

Rachel de Queiroz, Marques Rebelo) e a geração de 45 (Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Osman Lins e outros). Quando lançou seu primeiro romance, já era um escritor consagrado (quer com a sua rubrica, quer sob pseudónimo) nos meios jornalísticos e literários, escrevendo em quase 20 periódicos, dos mais conceituados, o que justifica o título desta comunicação.

Diante de temas sociais e políticos, analisava-os e posicionava-se, com firmeza e segurança. E quanto mais o leio, mais me empolgo com a coragem do seu pensamento e pela linguagem ritmada, melódica, que desperta prazer no leitor. Trata-se de um conjunto de textos, inéditos em livro, documentos que vêm colaborar para o entendimento da formação da crítica literária brasileira e do nosso momento histórico-cultural, no século XX. O ensaio, texto de real importância para reflexões inovadoras, pensa a urgência do momento por meio de depoimentos do pensador e crítico Adonias Filho. Foi através deste tipo de escrita que, marcando presença nos círculos intelectuais mais exigentes, defendeu a tese de que a língua utilizada no Brasil já era distinta dos cânones portugueses. Em 1938, publicou "O renascimento do homem" e outros significativos ensaios sempre à busca de novos percursos do pensamento e da cultura brasileira, culminando com a apologia da liberdade, em 1965, em pleno governo militar, no seu discurso de posse, na Academia Brasileira de Letras. Assim, na qualidade de ensaísta, crítico literário e romancista, Adonias intitula-se escritor do seu tempo e diz também ter os sentidos na memória. Como os espíritos se agrupam por afinidades eletivas, nosso escritor, ocupa a vaga da Cadeira 21, cujos antecessores se notabilizaram pela ação abolicionista: Joaquim Serra, o patrono, José do Patrocínio, o fundador, Mário de Alencar, Olegário Mariano e Álvaro Moreyra, o notável cronista.

Situa a liberdade como parte do instinto e do caráter do ser humano. Ainda vai mais longe. Para ele, é mais do que uma temática, porque surge como uma determinação, como norma social. Inspirado em Joaquim Serra, Adonias Filho afirma que ela e o humanismo se fundem interativamente numa dinâmica propulsora. A formação humana fundamenta-se no saber, tendo como matriz força libertária, e como pedagogia o exame dos valores humanos. Assim, sua mensagem se resume nessa permanente reivindicação, em estado de luta ou em manifestação teórica. O seu reconhecimento como condição social é indispensável à vida:

> Fora da liberdade, todos os resultados são condenáveis.
>
> Não há progresso ou organização econômica, riqueza ou desenvolvimento que se possam justificar com o trabalho escravo. A convicção se transforma em uma causa, o filósofo usa a tribuna, em serviço sua palavra de escritor. O homem nasceu senhor de si mesmo, livre em sua consciência e seu trabalho, nessa liberdade todo o direito, toda a ordem, toda a justiça, a segurança inteira da sociedade. [...] É na órbita cultural que a liberdade se robustece, consolidando-se como uma das causas e própria referência da nossa inteligência criadora.[2]

Tal idéia possibilita o encontro do escritor com o povo. É o veículo para o desenvolvimento da expressão criadora, uma forma de comportamento a ser preservada no homem, intermediada pela palavra, força acionadora de transformação do mundo.

---

[2] FILHO, Adonias, *Discurso de posse*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965.

Para Adonias, os sentidos captam a realidade circundante e a inteligência transfigura a bruma, a luz, a rosa. A arte, reinventa o real mimeticamente, desvelando horizontes para novas formas. Ela pugna pela liberdade interior, reelaborando o mundo, apontando para uma realidade mais abarcante, como diria, com outro enfoque, Barthes:

> O real se vê constantemente ultrapassado por *outra coisa* (o outro é o signo de todos os mistérios) [...] e a palavra poética nunca pode ser falsa porque é total: ela brilha com uma liberdade infinita e prepara-se para resplandecer no rumo de mil relações incertas e possíveis.[3]

Tal ultrapassagem dos limites do real pelo acréscimo da imaginação é o que promove a mimese criadora da obra de arte.

De fato, Adonias Filho soube captar em várias instâncias do seu texto as multifaces de um quotidiano por ele vivido como homem público, na profissão de jornalista e encargos profissionais da mais alta responsabilidade. Reconhecido como orientador da opinião pública, Adonias militou, como expressou Austregésilo de Athayde:

> Nesse jornalismo altaneiro e altamente carismático, que ia da severidade do editorial à leveza encantadora do suelto e da crônica ou na crítica literária feita em órgãos exigentes na escolha dos seus eméritos colaboradores. [...] Uma critica ponderada, construtiva, estimuladora.[4]

Como ensaios publicou: "Jornal de um escritor" (1954), "Cornélio Penna" (1960), "O bloqueio cultural" (1964) e "Sul da Bahia, chão de cacau" (1976) e o seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras junto com o de Jorge Amado em "A nação grapiúna" (1965).

No que tange à crítica literária foram reunidos textos representativos em *Modernos ficcionistas brasileiros*, 1ª série (1958) e 2ª série (1965) e O *romance brasileiro de 30* (1969, Prêmio Paula Brito de crítica literária, em 1968).

Em síntese, a lucidez de seus ensaios tornou-o respeitado pelas mais diversas facções políticas e pelos mais polêmicos intelectuais.

2. ADONIAS, ROMANCISTA

Na qualidade de estudiosa de sua obra, organizando para o autor o arquivo referente à sua ficção, atrairam-me sobretudo os romances *Corpo vivo* e a novela "Simoa" de *Léguas da Promissão*. Tais obras forneceram-me, então, um segundo *corpus* para leituras verticais por mim desenvolvidas na Dissertação de Mestrado, "A poética de Adonias Filho em "Corpo vivo"" e na Tese de Doutorado, ""Simoa" de Adonias Filho, uma leitura semiótica".

Além das obras citadas, mergulhei também em *Servos da morte*, *Memórias de Lázaro*, *O forte*, (1965), *Luanda Beira Bahia* (1971), *As velhas* (1975, Prêmio Nacional de Literatura do Instituto Nacional de Lliteratura), *Noite sem madrugada* (1983), *O homem de branco* (1987) e mais os livros de novelas, *Léguas da promissão* (1968, Prêmios Golfinho de Ouro de Literatura, Fundação Educacional do Paraná, PEN Clube do

---

[3] BARTHES, Roland, O *grau zero da escrita*, São Paulo, pp.143-4.

[4] ATHAYDE, Austregésilo, "Adeus a Adonias Filho", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 7.8.1990.

Brasil, Instituto Nacional do Livro, 1968-1969), *O largo da Palma* (1981). Das obras de grande densidade dramática, Adonias passou a escrever livros infanto-juvenis: *A nota de cem* (1973), depois atualizada para *A nota de mil*, *Fora da pista* (1978) onde descreve ambientes alegres e cheios de vida, aventuras e ação temperada com humor e, por fim, *O menino e o cedro* (publicado postumamente, em 1993).

Todavia, voltemos ao passado. 1946. Estréia de Adonias Filho como romancista com *Servos da morte* e de Guimarães Rosa com *Sagarana,* duas construções literárias que, depois do romance social de 1930, vieram renovar e fecundar novos itinerários para a literatura brasileira.

A disciplina de jornalista colaborou, através do intenso exercício crítico e de depuração da forma, para o domínio da linguagem a qual para a escrita de seus romances foi acrescida da memória da infância vivida em Itajuipe, a sua matéria ficcional originária. No discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras, Adonias falou: "Ouviu, o menino ouviu" e é aquele menino quem, dentro da lembrança do escritor, escreve as estórias que guardou da meninice, ali instaurando sua percepção mágica, a vivência de testemunho a transformar suas esperanças e valores, a confiança no homem e as ficções da saga do cacau.

Inspirado pelo ambiente das terras cacaueiras do sul da Bahia, onde viveu quando criança, Adonias ultrapassou os limites de um simples regionalismo para, através do estudo dos dramas vivenciados pelo homem, atingir dimensões universais. Aí, pelo menos no caso, não há como se negar razão às palavras de Jorge Amado: "Nenhum escritor se torna universal, senão sendo regional, cada vez mais regional" ou, como diria Tolstoi, "Pinta a tua aldeia e serás universal".

De fato, numa entrevista, Adonias se expressa assim:

> O que importa, dentro ou fora do regionalismo, é que o romance e porque joga com a ação episódica montando uma representação da vida continua a permitir-se a recriação do homem. Os caminhos, nesse homem, são infinitos. Todos os problemas da vida nele se integram. E por isso é que digo que, apesar de todas as inovações e experiências, e enquanto houver problemas de vida carecidos de soluções, como diria Teilihard de Chardin, o romance não mudará o seu papel.[5]

3. BREVE LEITURA DE *SERVOS DA MORTE* E DE *CORPO VIVO* ATRAVÉS DE PERSONAGENS FEMININAS

O título *Servos da morte* alude à tragédia do homem, expulso do Paraíso, e em face da fatalidade e da maldição, num ambiente em que os elementos da natureza articulados em sinestesia: os ventos, ruídos e a noite têm maior projeção e carga dramática. A fábula se desenvolve com personagens grotescos e selvagens que se debatem diante da loucura, da destruição, do sentimento de pecado, num ambiente marcantemente de sombra, alucinante, infernal, sensações asfixiantes produzidas pela angústia, opressão, sofrimento e medo, lembrando os grandes romances sinalizados pelo chamado satanismo: *Fausto* (Goethe), *A peste* (*Camus*), *O processo* (Kafka) e, na literatura brasileira, a ficção de Breno Accioly

---

[5] FILHO, Adonias, "Entrevista com o escritor", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 23.2.1969.

e Dalton Trevisan. E alargando a intertextualidade, o problema do mal e do pecado inspirado em Graham Greene, os céus sombrios de Emily Brontë, o uso do diálogo convincente à la Faulkner[6].

Adonias Filho era leitor dos trágicos gregos, sobretudo de Eurípides que considerava insuperável, de Shakespeare, de Dostoievsky. Em seus artigos de crítica revela também ser assíduo leitor de romances contemporâneos de renovação técnica.

Prefaciando *Servos da morte,* Afrânio Coutinho analisa os personagens como escravos dos instintos, das paixões animais, numa violência que os fez seres quase subumanos. A vingança, o gosto da morte e do sangue é neles – diz – a expressão de quanto fazem falta as forças reguladoras da razão e do espírito[7]. O estágio primitivo, o telúrico, a barbárie são determinantes do destino desse povo.

Para Adonias, a fim de que o romance atingisse o nível de uma obra de arte eram necessários suportes, como a linguagem e a arquitetura, para fundamentar, revestir e distribuir a personagem, a ação e o ambiente. Segundo ele, o romancista é o agente público que documenta as condições humanas e sociais do seu tempo:

> Minha principal preocupação é com a engenharia do romance - procuro fugir do chamado romance tradicional - e adotar a técnica cinematográfica, ignorando as imposições de tempo e espaço. Também não me fixo apenas na descrição do ambiente, mas no desenvolvimento da história, sem esquecer a necessidade de situar os acontecimentos.[8]

Em verdade, na "Trilogia do cacau", flagram-se alguns aspectos de sua modernidade, em que se timbram certas marcas de renovação ficcional.

A tessitura da ficção de *Servos da morte,* seu romance inaugural, constituiu para o autor mais do que um espaço confinado de romance regionalista, pois revela uma visão profunda da existência, um veículo de pesquisa do mistério do ser humano em face das tragédias de um mundo bárbaro.

Neste romance, há duas personagens femininas principais, Elisa e Celita, elementos chaves para a construção do jogo narrativo. Ambas impulsionam a partida através da qual todos passam de vencedor a vencido. De fato, o elemento feminino na obra de Adonias Filho é sujeito de transformação ao penetrar no universo dos personagens masculinos, tanto nesta obra quanto em *Memórias de Lazaro*, são agentes de repressão e ódio. Em *Corpo vivo*, ao contrário, Malva, a partir do momento em que encontra e encanta Cajango, Malva o libera do sentimento de vingança e desperta amor em seu coração.

A nível da linguagem, em *Servos da morte* o ato de fala funciona como elemento que reprime, veiculando o medo, condicionador da narrativa. A força das personagens não se impõe pela violência física, mas pelo vigor das palavras. Em oposição, o silenciar, omissão propositada, revela o efeito da repressão. Elisa se exprime pelo calar ou pela agressividade, quando penetra na Fazenda Baluarte. Há também os ruidos, os gritos, tentativas de liberar a opressão. Funcionam também como elemento de transformação, pois modificam o comportamento de quem os ouve. (Emilio ao ouvir os gritos de Elisa.)

---

[6] LITRENTO, Oliveiros, "O satanismo em Adonias Filho", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro.

[7] COUTINHO, Afrânio, "Introdução", *Servos da morte*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1976.

[8] FILHO, Adonias, *Discurso de posse*, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1965.

O texto refere-se a um mundo primitivo. A este nível há, portanto, um jogo triádico constituido da fala, do silêncio e dos ruídos.

Considerando os títulos dos três romances da "Trilogia do cacau" como três enunciados, *Corpo vivo* se opõe a *Servos da morte,* pois neste a fábula se desenvolve em torno da servidão e da morte, enquanto que naquele em torno da liberdade, da emancipação e da vida. Em relação aos dois outros romances, *Corpo vivo* é o mais bem estruturado, uma obra-prima de construção da narrativa. Não explora aquela atmosfera intimista e alienatória dos outros romances, mas, utilizando elementos de um contexto sócio-econômico referente à época da instalação da cultura do cacau, transcende o realismo e atinge a esfera do mítico.

Os personagens angustiados, cuja luta era mais interior ou como vítimas de forças externas, adquirem uma atitude mais agressiva, de independência e lutam para vingar, para se defender, exercitando valores positivos. Num segundo tempo, Cajango, mitificado, adquire dimensão universal, sem deixar de manter suas relações telúricas, pois continua a missão de seu pai e sobe a serra para lá plantar o cacau.

Corpo vivo é uma obra aberta, no sentido em que o leitor é levado a participar da criação literária, através de vários tipos de leitura. Estruturada, segundo um plano bem engenhoso, ela permite ampla exploração das possibilidades técnicas do romance, Em verdade, *Corpo vivo* apresenta dois signos narrativos que sinalizam para um enriquecimento formal: a polifonia e o jogo espácio-temporal levando-o a ser considerado um caleidoscópio.

A análise da segmentação do texto e das isotopias espaciais e temporais evidenciou a estruturação de *Corpo vivo* como uma rapsódia, uma composição livre, seqüências de narrativas épicas de inspiração popular e revelou uma série de antíteses barrocas, nas múltiplas manifestações da violência, na reiteração de tensões do Bem com o Mal, num jogo contínuo da vida com a morte.

A serra, como lugar mítico e sagrado, em situação de interseção do cosmológico, do humano e do divino, tem a função de reintegrar Cajango à sua totalidade de Ser. O percurso para lá tem a significação da busca do Paraíso e retorno à origem, "ao ninho", que constituem traços característicos das narrativas mitológicas, ficando configurado, através deste "*opus*", a travessia para a interioridade e para a criação. Tal é o sentido da ida de Cajango e Malva para a serra "onde encontrarão o ninho", um espaço existencial profundamente enraizado na esfera do humano e do mítico.

Para concluir, após uma rápida descrição de *Servos da morte* e de *Corpo vivo,* dois textos romanescos que se opõem, vejamos como Adonias Filho pensa a função do romance como reflexo de um tempo histórico para gerações vindouras:

> No futuro, quando todas as paixões contemporâneas estiverem mortas dificilmente será feito o processo do nosso tempo, sem que se reveja o testemunho do romance e, inclusive, do romance brasileiro de vocação documentária que vem desde a primeira metade do século XIX até nossos dias. Ele reflete a contemporaneidade e o nosso espaço.[9]

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

[9] FILHO, Adonias, *op. cit.*

EÇA DE QUEIROZ E A PROVÍNCIA DE SÃO PEDRO

CARLOS ALEXANDRE BAUMGARTEN

Nenhum de nós escapou à influência de Eça de Queiroz. Não adianta torcer o nariz, pretendendo esconder o que é tão claro. Escritor muito mais brasileiro do que português, ele foi para nós uma espécie de irmão mais velho, *a quem se admirava e imitava. Na nossa literatura houve muito do seu monóculo.*

Athos DAMASCENO

A Livraria do Globo de Porto Alegre, depois Editora Globo, desenvolve no Rio Grande do Sul, especialmente a partir dos anos 40 de nosso século, um amplo e ambicioso projeto editorial, que inclui não apenas a edição de autores locais, algo que já vinha sendo realizado desde as primeiras décadas do mesmo século, mas de escritores e obras importantes no âmbito da tradição cultural do Ocidente. Nesse sentido, são aqui publicadas, entre outras, *A comédia humana*, de Honoré de Balzac, *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, *Aventuras de Pickwick*, de Charles Dickens, e inúmeras narrativas de romancistas expressivos, como Sinclair Lewis, Emily Brontë, Somerset Maugham, Pearl Buck e George Orwell. O exame da atuação da Editora Globo revela ainda a criação de duas grandes linhas editoriais vinculadas às chamadas Coleção Província, voltada para a divulgação de livros sobre questões sul-rio-grandenses, e a Coleção Biblioteca dos Séculos, destinada à edição de pensadores, como Platão, Aristóteles, Montaigne e Nietzsche, e de poetas e prosadores estrangeiros.

É também de responsabilidade da Globo a publicação da *Província de São Pedro*, revista de caráter interdisciplinar que, sob a direção de Moysés Vellinho, circula entre os anos de 1945 e 1957. A *Província*, ao longo de seus vinte e um números, conta com a colaboração de nomes significativos no plano da cena intelectual brasileira. Encontram-se nesse caso autores como Paulo Rónai e Otto Maria Carpeaux, responsáveis, em momentos diferentes, por uma seção de título *Letras estrangeiras*, cujo objetivo principal era o exame de obras e autores europeus e norte-americanos. Ao lado deles, Guilhermino Cesar, na seção *Livros e Idéias*, encarregava-se da análise do movimento literário nacional. Paralelamente a essas colunas de cunho permanente, a revista divulga textos de poetas como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Mario Quintana, Augusto Meyer, entre tantos outros; de prosadores, como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Dyonélio Machado, Marques Rebelo, Ledo Ivo, Reynaldo Moura; de ensaístas, como Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel-Pereira, Carlos Dante de Moraes, Olivio Montenegro, Wilson Martins, Roger Bastide e Antonio Candido. A participação desses autores é, sem dúvida, decisiva, para que a *Província* atinja o

objetivo a que se propõe, qual seja o de "não ... afogar-se nas águas rasas da retórica regionalista"[1], segundo palavras divulgadas por Moysés Vellinho em editorial.

O exame das páginas da *Província*, no que respeita ao estudo de autores portugueses, revela que Eça de Queiroz é, dentre todos, aquele que goza de maior prestígio entre a intelectualidade brasileira do final da primeira metade do atual século. Nos vinte e um números da revista, é ele o autor lusitano mais estudado, seja através de ensaios críticos abordando diferentes aspectos de sua obra, seja através de entrevistas com escritores brasileiros, que registram a importância do autor de *Os Maias* para a literatura de língua portuguesa.

1. - EÇA E OS ESCRITORES BRASILEIROS

No número três, de dezembro de 1945, a *Província de São Pedro* publica uma entrevista com vários escritores brasileiros, em que os mesmos são incitados a responder às seguintes perguntas:

1 - A seu ver, quais as razões da vitalidade e atualidade da obra de Eça de Queiroz?
2 - Se houve influência da obra de Eça, até que ponto ela se exerceu na sua formação literária?
3 - Escritores do caráter literário de Eça de Queiroz são espíritos construtivos ou não?

A matéria, divulgada com o título "Três perguntas sobre Eça de Queiroz"[2] e motivada pelo transcurso do centenário de nascimento do autor de *As cidades e as serras*, traz o depoimento de romancistas, contistas, poetas e ensaístas, como Érico Veríssimo, Dyonelio Machado, Cyro Martins, Darcy Azambuja, Mario Quintana, Carlos Dante de Moraes, Othelo Rosa, Hamílcar Garcia, Athos Damasceno e Vidal de Oliveira.

Todos os entrevistados são unânimes em afirmar a atualidade da obra queirosiana, embora a justifiquem a partir de elementos distintos. Érico Veríssimo, por exemplo, apóia sua resposta no exame das personagens criadas por Eça de Queiroz, pois:

> Os romances de Eça de Queiroz estão vivos pela mesma razão pela qual os livros de Dickens ainda hoje estão vivos. Porque são vida. Porque as figuras de Eça não só respiram como também transpiram. Porque têm três dimensões e movem-se num mundo tridimensional.[3]

A novidade na afirmação de Veríssimo está no fato de ele, ao valorizar a obra do autor português, estabelecer comparação com a do inglês Charles Dickens, uma vez que a crítica, via de regra, ao falar de Eça de Queiroz, normalmente enfatiza a influência francesa que nela se manifesta.

---

[1] VELLINHO, Moysés, "Editorial", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 1, jun. 1945, p. 6.

[2] VERÍSSIMO, Érico et alii, "Três perguntas sobre Eça de Queiroz", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 3, dez. de 1945, pp. 25-30.

[3] VERÍSSIMO, Érico *et alii*, *op. cit.*, nota nº 2, p.25.

Carlos Dante de Moraes, diferentemente de Veríssimo, atesta a vitalidade da ficção de Eça de Queiroz em outros dois elementos: na feição plástica que apresenta e no humor de que se reveste. Nesse sentido, afirma o ensaísta:

> A obra de Eça de Queiroz é fácil de ler e possui um encanto envolvente. Esse escritor eminentemente visual, que se coloca em plena claridade solar, apalpando os contornos, marcando bem os volumes, exagerando as curvas, sabe como poucos divertir, deliciar e repousar.[4]

Outro dos entrevistados, Hamílcar Garcia, reflete sobre a atualidade da prosa de Eça de Queiroz, considerando-a dentro de uma perspectiva da historiografia literária e, por isso, salienta seu papel de divisor de águas no curso da história literária portuguesa, pois com ela "Portugal sai das suas fronteiras culturais e entra em circulação européia e internacional, conhecendo Paris, viajando à Inglaterra, ao Oriente Próximo e mesmo ao Brasil"[5]. Semelhante posição assume Vidal de Oliveira, que identifica no estilo queirosiano, "leve e simples em contraste com o gramaticismo clássico"[6], uma mudança de rumo na literatura portuguesa concebida após o Romantismo. Já Dyonélio Machado e Cyro Martins, cada um a seu modo, vinculam a vitalidade e a atualidade das narrativas de Eça de Queiroz à habilidade que teve em fixar as circunstâncias sociais de seu tempo e ao realismo com que focalizou as mazelas do cotidiano português.

Como se observa, todos os entrevistados, escritores e ensaístas brasileiros, cuja carreira intelectual teve início no curso da década de 30 de nosso século, são unânimes em reconhecer a permanência da obra do autor de *A relíquia,* ainda que decorridos 45 anos de sua morte. O mesmo ocorre, quando se manifestam a respeito da influência de Eça de Queiroz em sua formação literária. É, talvez, Athos Damasceno quem melhor resume a idéia presente em quase todas as respostas, quando afirma:

> Nenhum de nós escapou à influência de Eça de Queiroz. Não adianta torcer o nariz, pretendendo esconder o que é tão claro. Escritor muito mais brasileiro do que português, ele foi para nós uma espécie de *irmão mais velho,* a quem se admirava e imitava. Na nossa literatura houve muito do seu monóculo.[7]

Igualmente, ao responderem sobre o caráter da obra de Eça, todos negam revestir-se ela de uma intenção destrutiva. Pelo contrário, "o escritor que investe com *humour* contra preconceitos carunchados e toda essa maçada que maneou as gerações passadas faz obra construtiva"[8], registra Athos Damasceno. Ou ainda no dizer de Cyro Martins, que reconhece que "Eça contribuiu para despertar, no espírito dos homens, o anseio por uma estrutura melhor do mundo que continua inacabada".[9]

Como se observa, os escritores consultados, apesar de serem todos eles tributários da estética modernista, que nas primeiras décadas do século promoveu profundas

---

[4] *Ibidem*, p.25.
[5] VERÍSSIMO, Érico *et alii*, *op. cit.*, nota nº 2, p.29.
[6] *Ibidem*, p.29.
[7] *Ibidem*, p.29.
[8] *Ibidem*, p.29.
[9] VERÍSSIMO, Érico *et alii*, *op. cit.*, nota nº 2, p.30.

transformações na cena literária brasileira, revelam-se não apenas leitores de Eça de Queiroz, como são unânimes em registrar a atualidade de sua prosa de ficção.

2 - EÇA E A CRÍTICA DA *PROVÍNCIA*

Ao lado das entrevistas com escritores brasileiros, a *Província de São Pedro* divulga, em diferentes números, uma série de ensaios críticos em que a obra de Eça de Queiroz é objeto de análise. Encontra-se, nesse caso, o "Editorial", de autoria de Moysés Vellinho, e texto de abertura do número 3, de dezembro de 1945. Escrito a propósito do transcurso do centenário de nascimento do autor português, o ensaio de Vellinho enfatiza o caráter reformador da prosa de ficção queirosiana, especialmente no que tange à renovação da língua portuguesa, que se viu desembaraçada "dos detritos históricos que a vinham atravancando".[10]

Vellinho, ao examinar o conjunto da produção literária de Eça de Queiroz, preocupa-se essencialmente com a caracterização do estilo do autor de *A ilustre Casa de Ramires* que, segundo o ensaísta, é o elemento responsável por sua atualidade e vigor. Por isso, afirma:

> Quando se fala em estilo a propósito de Eça de Queiroz, está claro que não se pense em mero arranjo de efeitos literários ou feliz combinação de valores plásticos ou ornamentais. Se bem que não lhe desagradassem tais recursos, não é daí que vem a originalidade da linguagem que nos legou, mas de sua *atualidade*, do seu caráter direto e flagrante.[11]

No mesmo número da *Província*, é divulgado o ensaio "O Eça das *Prosas bárbaras*", de autoria de Carlos Dante de Moraes, em que o crítico se ocupa do exame dos folhetins originalmente publicados na Gazeta de Portugal. Partindo da pergunta "Que Eça aí se revela?"[12], o ensaísta registra a adesão, já aí manifesta, a uma nova escola literária que não a romântica, pois se "a sensibilidade artística, delicada e vibrátil, que lhes deu alento, se ainda é romântica, também já ultrapassa por vários sinais e aspectos o romantismo"[13]. Na defesa de sua posição, Carlos Dante de Moraes aponta para o caráter visual da ficção de Eça de Queiroz que, aliado à sua musicalidade, o colocaria como um precursor do Simbolismo, notadamente em temas como a "Ladainha da dor", em torno do mágico e diabólico Paganini e do louco Lyser.

Outro aspecto que chama a atenção do analista é o indício de um culto naturalista nas *Prosas bárbaras*, uma vez que é a natureza a sua principal personagem. "Por isso, é na boca dos bichos ou dando consciência e voz aos inanimados que ele profere as suas queixas morais e filosóficas"[14]. Em verdade, o crítico parece referir-se à utilização que Eça

---

[10] VELLINHO, Moysés, "Editorial", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 3, dez. 1945. p.5.

[11] VELLINHO, Moysés, op. cit., nota nº 10, p.5.

[12] MORAES, Carlos Dante de, "O Eça das *Prosas bárbaras*", *in: Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 3, dez. 1945, p.139.

[13] *Ibidem*, p.139.

[14] *Ibidem*, p.141.

de Queiroz faz de elementos retirados da natureza, especialmente quando se propõe à caracterização do que é belo, do que é puro e do que é saudável. Nas *Prosas bárbaras*, o mundo natural representa o bem em oposição ao mal que marca o espaço social, que é encarado segundo uma perspectiva pessimista.

Carlos Dante de Moraes encerra seu texto, estabelecendo um paralelo entre a ação desenvolvida por Antero de Quental e Eça de Queiroz. Ao mesmo tempo que reconhece o trabalho de ambos em prol da renovação do pensamento e da arte literária portuguesa, registra a diferença entre eles: enquanto Antero desiste da luta a que se tinha lançado, Eça, até os últimos escritos, continua a defender as idéias que já estão presentes nas *Prosas bárbaras* e nas conferências do Cassino Lisbonense.

O autor de *O crime do Padre Amaro* volta a ser objeto de estudo na *Província*, em junho de 1946, quando Moysés Vellinho publica "Eça de Queiroz e o espírito de rebeldia"[15]. Nesse texto, como já fizera no "Editorial" anteriormente referido, o crítico encaminha sua análise no sentido de valorizar o estilo do autor português, visto como o aspecto responsável pela renovação da língua portuguesa e pela vitalidade apresentada por sua obra. Todavia, para chegar a tal conclusão, procede a uma recuperação do percurso de Eça desde a sua juventude, passada em Coimbra, até os últimos escritos. Segundo Vellinho, em todos os momentos dessa trajetória, o que marca a ação política do romancista e de sua obra é o que chama de espírito de rebeldia, sendo, por essa razão, o desacato a chave para a compreensão de seus escritos.

Contrariamente ao que escrevera Carlos Dante de Moraes, Vellinho se alia àqueles que vêem na obra de Eça uma forte presença do Romantismo. Nesse sentido, afirma:

> ... Ele era fundamentalmente um romântico. No desenho de seus tipos preferidos, aqueles em cuja companhia se sentia mais à vontade, o realista havia de ficar apenas na concepção ou quando muito no esboço: quem lhes dava corpo, quem lhes fixava as feições definitivas era o romântico.[16]

Se Eça se mostra tributário do Romantismo na composição de suas personagens, para Vellinho é ele também um romântico, quando se dedica à descrição da natureza, frente a qual "guarda [...] uma atitude de invariável lirismo"[17]. Na formulação de sua tese, o ensaísta recorre não apenas a citações de passagens de *As cidades e as serras*, como estabelece um paralelo com Fialho de Almeida que, ao contrário de seu compatriota, mostra-se "implacável no seu objetivismo".[18]

Moysés Vellinho encerra seu texto, o mais longo dentre os publicados na *Província de São Pedro*, situando o principal valor da ficção queirosiana na renovação que empreendeu no âmbito da Língua Portuguesa. Nessa medida, "foi, sem dúvida, pelo estilo mais que pelo conteúdo político de sua obra, que o grande romancista traduziu os impulsos de renovação que tanto o perseguiram".[19]

---

[15] VELLINHO, Moysés, "Eça de Queiroz e o espírito de rebeldia", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 5, jun. de 1946, p.82-90.

[16] VELLINHO, Moysés, *op. cit.*, nota nº 15, p.85.

[17] *Ibidem*, p.86.

[18] *Ibidem*, p.86.

[19] *Ibidem*, p.90.

José Geraldo Vieira, com o ensaio "Nos bastidores do centenário de Eça de Queiroz"[20], é outro crítico que se propõe analisar a obra do ficcionista português. Como seus antecessores, Vieira registra o caráter renovador da produção literária de Eça, mas, ao contrário deles, que normalmente anotam as influências estrangeiras, notadamente francesas, em sua prosa de ficção, opta por associá-la à tradição literária portuguesa, quando então nela encontra ecos de Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, Almeida Garrett, dentre outros.

"Eça de Queiroz e o teatro", de Waldemar de Oliveira, encerra o conjunto de ensaios críticos presentes na *Província de São Pedro* relacionado ao exame da obra de Eça de Queiroz. O objetivo principal do ensaísta é comprovar a influência do teatro nas narrativas do romancista lusitano, a partir da recuperação de sua experiência, quando jovem em Coimbra, junto ao teatro Acadêmico. Segundo Oliveira, tal influência teria se manifestado não apenas na criação de figuras e ambientes, pois:

> Eça revela, em sua técnica de romancista, ainda um sentido teatral, quando constrói soberbas criações cênicas, episódios que poderiam passar, quase intatos, das páginas de suas obras para o soalho do palco, como se tivessem sido realmente escritos para a vida palpitante da ribalta.[21]

A imagem de Eça de Queiroz, urdida pelo ensaio crítico veiculado nas páginas da *Província*, trata, como se pode observar, de escamotear aspectos que são fundamentais na atuação do romancista português e que são parte essencial de sua prosa de ficção. Assim, a ironia e a irreverência com que Eça ataca a falsa moral da sociedade portuguesa de seu tempo, seja focalizando-a no âmbito das relações conjugais e familiares, seja abordando-a no plano da participação da Igreja Católica, não são sequer mencionadas. Tal atitude promove o esmaecimento da figura que o próprio Eça construiu de si mesmo, ao rebelar-se contra os valores (ou quem sabe, a ausência deles) morais, religiosos e estéticos então vigorantes. Nessa medida, o ensaio crítico da *Província* torna-se sujeito de um discurso que é responsável pelo processo de depuração e purificação a que submete Eça de Queiroz e sua obra. Este posicionamento é, contudo, compreensível, uma vez que, ao final da primeira metade do século XX, o romancista português e sua obra já se encontram em pleno processo de canonização.

Importante torna-se registrar que o exame dos depoimentos a respeito da obra queirosiana revela que o autor de *O crime do padre Amaro* continua presente no horizonte de leitura de romancistas e ensaístas brasileiros em atividade no final dos anos 40 do século XX. É provável que, para além do valor da produção literária do autor português, o fato de a literatura brasileira, desde o início dos anos 30 do mesmo século, se apresentar predominantemente marcada por uma narrativa de tom realista e com ênfase na representação do social seja o responsável pelo perfil positivo com que Eça de Queiroz emerge das páginas da *Província*.

Fund. Univ. do Rio Grande

---

[20] VIEIRA, José Geraldo, "Nos bastidores do centenário de Eça de Queiroz", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 7, dez. 1946, pp.29-33.

[21] OLIVEIRA, Waldemar de, "Eça de Queiroz e o teatro", in: *Província de São Pedro*, Porto Alegre, nº 20, 1955, p.45.

AMOR DE PERDIÇÃO: UMA NOVELA CINEMATOGRÁFICA

MARIA DO ROSÁRIO LEITÃO LUPI BELLO

Em 1863 Camilo Castelo Branco, no Prefácio da Segunda Edição do *Amor de Perdição*, comenta o sucesso da sua obra junto do público e da crítica, apontando como razões de tal êxito "a rapidez das peripécias, a derivação concisa do diálogo para os pontos essenciais do enredo, a ausência de divagações filosóficas, a lhaneza da linguagem e desartifício das locuções".[1] Caracterizando assim a sua obra, Camilo sublinhava, no fundo, alguns dos aspectos que normalmente se consideram mais específicos da novela enquanto género literário distinto do romance. De facto, a incidência da narrativa na acção, em detrimento da descrição ou da análise psicológica, a vivacidade do ritmo narrativo e a linearidade da sucessão dos acontecimentos, em vez da complexidade resultante de uma análise psico-social mais aprofundada, são alguns dos traços novelísticos que definem o *Amor de Perdição* e que muito contribuiram para fazer desta obra uma narrativa potencialmente adequada à sua transposição fílmica.

Já têm algumas décadas os estudos que procuram aproximar a literatura do cinema, numa tentativa de identificar os aspectos idênticos, quer a nível temático quer a nível modal, por forma a explicar a íntima relação que as duas artes têm manifestado desde os primeiros momentos do nascimento do cinema. Da comparação um pouco generalista, feita a partir da constatação de que muitos filmes se têm baseado em obras literárias, passou-se, aos poucos, para análises de âmbito mais específico, tanto de teor semiológico como estrutural, e que, presentemente, no âmbito das comemorações do 1º Centenário do Cinema, ganham maior atenção e pertinência.

Como ponto de partida para o confronto entre as duas formas de expressão, os críticos têm sublinhado recorrentemente o carácter de "representação" ("*representation*") da literatura por oposição ao carácter de "apresentação" ("*presentation*") do cinema, a que a crítica moderna tem chamado, respectivamente, "*telling*" e "*showing*". Tais características prendem-se com a natureza dos signos destes dois sistemas semióticos: enquanto que os do cinema são icónicos, os da literatura são arbitrários e simbólicos, portanto não icónicos.

Ora esta distinção entre a literatura e o cinema remonta à posição de Platão sobre as diferentes modalidades narrativas, mais precisamente a **narrativa pura** ou **diegese** e a **imitação** ou **mimese**. O que nos importa agora sublinhar é o facto de se tratar de modalidades narrativas. De facto, uma das grandes questões que se coloca a quem quer que aborde estes assuntos é se o cinema pode, tal como a literatura, ser submetido a uma

[1] A edição citada é a de 1983, que é constituída pela reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, organizada por Maximiano de Carvalho e Silva e com Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro. Será a partir desta edição que se farão as restantes citações.

análise narratológica. Alguns dos mais conceituados narratologistas que se têm dedicado a esta questão, como F.K.Stanzel, Seymour Chatman, Edward Branigan e David Bordwell, têm respondido afirmativamente a esta hipótese. Claude Bremond, por exemplo, fala igualmente de um sistema de signos próprio da narrativa, independentemente do "meio" ("*medium*") utilizado, e que se pode encontrar no cinema. Christian Metz, por seu turno, propõe uma definição muito sintética de narrativa ("*Discours clos venant irréaliser une séquence temporelle d'évènements*")[2], aplicável tanto ao discurso literário como ao fílmico.

Se partirmos do pressuposto de que um filme pode, tal como um livro, ser abordado enquanto particular forma de actualização de uma modalidade narrativa, então o caminho está aberto para que, por um lado, se possa analisar o modo específico com que cada arte narra e, por outro, se possam estabelecer as semelhanças estruturais entre as duas formas de expressão narrativa.

David Wark Griffith, grande homem dos primórdios do cinema, foi dos primeiros a confiar no valor da aproximação entre as duas artes e a estabelecer sistematicamente a filiação do cinema à literatura em termos de técnicas narrativas. Como Eisenstein muito bem explica, os romances de Charles Dickens continham na sua estrutura e tipo de linguagem características cinematográficas *avant-la-lettre*, como por exemplo no uso do "*close-up*" e da "*parallel action*", aproveitadas da melhor maneira por Griffith (EISENSTEIN, 1977: 195-230). Vejamos agora, identicamente, quais os aspectos que na obra de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*, remetem para o universo cinematográfico.

Qualquer definição de "narrativa" (atente-se na de Metz, que acima citámos) sublinha inevitavelmente duas vertentes fundamentais: a **sequencialidade**, isto é, a sucessão de acontecimentos, e a **temporalidade**, elemento indispensável, sem o qual a acção não teria lugar. Ora a noção de sequência é igualmente basilar para a compreensão da natureza do cinema. "O cinema é a visão de uma certa realidade contada em planos **sucessivos** que se articulam em movimento graças à sua montagem. O plano é a unidade essencial e a montagem a operação que lhes dá a devida **sequência**", diz-nos Luís de Pina (1980: 18). Esta definição descreve a estrutura cinematográfica como constituída por pequenas unidades, os planos - que equivalem, no texto literário, aos enunciados verbais - que se encadeiam de forma a dar corpo a uma sequência com sentido, o discurso fílmico. Para Eisenstein, esse sentido nasce da justaposição de elementos conflituais, fenómeno igualmente visível na linguagem literária, e que é a base da montagem cinematográfica, enquanto particular forma de comunicação ou discurso[3]. Notemos, desde já, como é que Jacinto do Prado Coelho descreve a estrutura da novela: "Em esquema, a novela não passa de uma **sucessão** de cenas dialogadas e cenas de movimento (estas mais raras) grudadas

---

[2] Cf. METZ, "*Remarques pour une phénoménologie du narratif*" in Essais sur la Signification au Cinéma, Tome I, Paris: Klincksieck, 1975.

[3] Eisenstein define cinema como: "above all else an '*art of juxtaposition*'", e montagem como: "*the expansion of intra-shot conflict (or contradiction) at first in the conflict of two shots standing side by side [...]*" in *Film Form*, pp.239 e 236, respectivamente.

por trechos narrativos [...]. O processo da narração é **sucessivo, aditivo**; a novela pode dizer-se um relato **linear**, cujo ritmo é determinado pelos próprios eventos [...]" (1983b: 231), ao contrário do que sucede com o romance, onde a acção é como que retardada.

É precisamente isso que podemos verificar no *Amor de Perdição*: a sua construção é assente na sucessividade dos acontecimentos, isto é, na dependência directa da acção e portanto da vivacidade do ritmo narrativo. Camilo perde pouco tempo a descrever e, quando o faz, integra a descrição, tanto quanto possível, na própria acção. Com frequência nos apercebemos de determinadas características de uma personagem apenas pelas suas atitudes ou por uma rápida adjectivação numa fase essencial dos acontecimentos. Damos um exemplo: no momento em que o conflito está prestes a estalar, pois Teresa acabou de recusar a proposta de casamento do seu primo Baltasar Coutinho, por amar Simão Botelho, os dois amantes trocam entre si cartas de amor. Simão responde à carta de Teresa, contando-lhe o encontro, na noite anterior, com o seu rival:

> "Respondeu ele contando a história do incidente com o encapotado; receando assustar Teresa e privar-se da entrevista, escreveu nova carta, em que não transluzia medo de ser atacado, nem sequer receio de marear-lhe a fama. Quis parecer a Simão Botelho que este era o digno porte de um amante corajoso." (Pág. 131).

No início da novela tínhamos ficado a saber que Simão possuía um temperamento rebelde e belicoso, que fora amainado pelo amor de Teresa. Agora verificamos que o seu carácter é nobre e corajoso mais pelo modo como se comporta diante do perigo e da amada do que por uma descrição exaustiva das características da sua personalidade.

Referindo-se à escassez de descrições nesta obra de Camilo, Luís Amaro de Oliveira, autor de um estudo sobre o *Amor de Perdição*, justifica-a devido à imobilidade pinturesca que os elementos descritivos tendem a fornecer à novela. E acrescenta:

> Talvez por isso Camilo raramente os utiliza, preferindo-lhes o quadro dinâmico de mobilidade fílmica em que os elementos descritos agem, criando imagens vivas que, literariamente, se somam ao ritmo das flexões verbais de função específica no período.[4]

Por outro lado, os diálogos, que constituem a matéria essencial da novela camiliana, não funcionam como paragens na acção, mas antes se integram perfeitamente dentro dela, pela sua vivacidade e intensidade dramática. Nas palavras de Jacinto do Prado Coelho (1983b: 264):

> Por via de regra, as personagens não dizem uma palavra em que não transpareça uma situação moral de crise ou que não seja decisiva para o desenrolar da intriga. O diálogo camiliano é também, essencialmente, acção. Distingue-o a sobriedade, a densidade, o vigor dos momentos culminantes" (o sublinhado é nosso).

---

[4] Referimo-nos à edição desta obra de Camilo comentada por Luís Amaro de Oliveira e publicada pela Porto Editora com a indicação de tratar-se de uma Realização Didáctica. Na frase que citámos, da página 116, o sublinhado é nosso.

Senão vejamos, a título de exemplo, a cena do confronto entre os criados de Baltasar Coutinho e Simão, acompanhado pelo ferrador João da Cruz, depois de estes terem ferido um dos homens (págs. 185-187):

> Já a coronha do bacamarte do arrieiro lhe ia direita ao peito, quando Simão lhe reteve o braço.
> - Não se bate assim num homem ajoelhado! - disse o moço. - Levanta-te, rapaz!
> - Eu não posso, senhor. Tenho uma perna quebrada, e estou aleijado para a minha vida!
>
> Neste comenos chegou o ferrador e exclamou:
> - Pois esse tratante ainda está vivo?!
>
> E correu sobre ele com o podão.
> - Não mate o homem, senhor João! - disse o filho do corregedor.
> - Que o não mate! Essa é de cabo-de-esquadra! Com que então o fidalgo quer pagar-me com a forca o favor de o acompanhar ... hem?
> - Com a forca!? - atalhou Simão.
> - Pudera não! Quer que este homem fique para ir contar a história? Acha bonito? Lá vossa senhoria, como é filho de ministro, não terá perigo; mas eu, que sou ferrador, posso contar que desta vez tenho o braço no pescoço. Não me faz jeito o negócio. Deixe-me cá com com o homem ... ."

Para além da vivacidade e colorido do diálogo - do qual este excerto não é mais do que uma pálida amostra -, que em vez de quebrar o ritmo da acção antes serve para a empolgar, fica o leitor a compreender melhor o temperamento de Simão, que apesar de corajoso e aguerrido, possui um coração bom e misericordioso, enquanto que o fiel João da Cruz é um homem pragmático e pouco dado a escrúpulos.

Assentando a novela no desenrolar da intriga, é fácil deduzir do papel dos agentes da acção, isto é, das personagens. As personagens do *Amor de Perdição* são desenhadas com traços claros e simples e não revelam riqueza de vida interior, o que permite enquadrá-las na categoria de "personagens planas", que se identificam com a acção e dela se tornam puro símbolo (Cf. OLIVEIRA, [s.d.]:41). Por isso é escasso o número de personagens secundárias, estando o seu papel quase exclusivamente restringido aos momentos em que intervêm na acção. Trata-se de um tipo de economia narrativa, de sintetização, normalmente verificável no cinema.

Linda Seger, guionista e especialista em adaptações de obras literárias ao écran, é da opinião que no romance a história está em função do tema, enquanto que no filme o tema está em função da história. (SEGER, 1993: 42) Não deixa de ser interessante notar que o facto de a estrutura da novela depender sobretudo da intriga, e não do aprofundamento do seu tema principal, a aproxima, também nesta perspectiva, da estrutura cinematográfica.

Mas, como atrás referimos, a temporalidade é outra das características fundamentais da narrativa[5]. Na lógica temporal, a "crono-lógica", reside a essência da narrativa, segundo Seymour Chatman:

> [...] what makes Narrative unique among the text-types is its 'chrono-logic', its double temporal logic. [...] The first operates in that dimension of narrative called Discourse (or récit or syuzhet), the second in that called Story (histoire or fabula)" (CHATMAN, 1990: 9).

---

[5] Como muito bem diz Jacinto do Prado Coelho na obra já citada, 2º vol., p.234, "O espaço, na novela camiliana, é um acessório do tempo, a condição para a aventura, a peripécia.".

Robert D. Richardson, Jr., num interessante artigo intitulado "*Visual Literacy: Literature and the Film*" baseia-se na posição de Vachel Lindsay - o qual estabelece a relação entre o cinema, a escultura, a pintura e a arquitectura - para afirmar que foi o cinema que deu às artes visuais a capacidade de trabalhar com, e não contra, o tempo e a mudança, isto é, através do cinema:*"[...] the visual arts were given a narrative capability, which is a literary characteristic"* (RICHARDSON, 1966: 26-7).

Neste sentido podemos dizer que em relação ao tratamento do tempo não será tanto a novela que se aproxima do cinema quanto o contrário: o cinema aprendeu da literatura como manejar a temporalidade, e à literatura foi buscar muitos desses processos: a analepse (mais conhecida, no universo fílmico, por *flash-back*), a prolepse, a síntese, a elipse, a pausa.

Mas o que importa aqui sublinhar é um outro aspecto da novela de que nos ocupamos que mais uma vez a aproxima da narrativa fílmica. O cinema é, geralmente, em relação à literatura, mais sintético, mais condensado. Em termos narratológicos, tal característica coincide com aquilo a que Gérard Genette chamou "velocidade", ao dividir em três as categorias do tempo do discurso (ordem, velocidade, frequência). Aquilo que permite determinar a "velocidade" de uma obra é a proporção existente entre o tempo do discurso e o tempo da história: tanta mais velocidade quanto mais curto for o tempo do discurso em relação ao tempo da história. Ora o *Amor de Perdição* destaca-se, precisamente, pela sua velocidade narrativa - a isso se referia Camilo como uma das razões do seu êxito, tal como logo de início frisámos. No entanto, é interessante notar que essa velocidade vai esmorecendo à medida que a tensão dramática cresce. É como se a velocidade fosse essencial para transportar rapidamente o enredo para os seus "pontos essenciais". De facto - é Luís Amaro de Oliveira quem o sublinha - a introdução começa por ser velocíssima, já que em cerca de dezasseis páginas se desenrolam mais de quatro décadas, para diminuir substancialmente quando se dá início à intriga propriamente dita, que decorre em cerca de três anos e ocupa duzentas páginas. Os momentos finais são aqueles em que o tempo parece parar, porque, finalmente, se chegou ao centro do drama, e a intensidade com que o leitor o vive resulta não só da capacidade e talento do escritor em exprimir as emoções, mas também da forma galopante e ansiosa como este soube arrastar aquele para o coração da tragédia[6].

O cinema sabe deter-se em momentos do tempo e a partir dessa imobilidade construir a tensão dramática, mas a capacidade de o fazer, por implicar grande mestria, não é apanágio de muitos realizadores. Na esmagadora maioria dos casos, quando se trata de filmes narrativos, verifica-se aquela sintetização de que há pouco falámos e a dependência directa do fluxo narrativo. O filme manifesta, normalmente, uma maior tendência para a isocronia (coincidência entre o tempo de duração da diegese e do

[6] Sobre esta questão diz-nos Aníbal Pinto de Castro: "Creio podermos concluir que, de um modo geral, são a intensidade emocional do conteúdo e a posição fulcral de certos acontecimentos do conjunto diegético, os factores determinantes desse ritmo narrativo em Camilo. O tempo narrativo será, pois, sempre tanto mais extenso, quanto mais intenso for o conteúdo emocional da diegese, ou quanto o acontecimento narrado se revelar mais importante e, por assim dizer, decisivo para o desenvolvimento dessa mesma diegese." in: *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*, p.86.

discurso) do que o livro. Tal facto decorre da natureza de representação do cinema, que, ao instaurar situações de tipo "showing", faz coincidir a duração de um determinado momento da história com a duração do respectivo discurso, ou seja, do modo como esse acontecimento é dado a conhecer ao espectador. Na narrativa literária esta situação só se verifica nos diálogos em que o narrador não intervém directamente e, mesmo assim, não acontece de modo perfeito. Como refere Aguiar e Silva, "[...] é nos segmentos do discurso constituídos exclusiva ou predominantemente por diálogos [...] que se verifica uma isocronia relativa - ou uma tendência para ela - entre o tempo diegético e o tempo narrativo. Pondo de lado estes casos, o que o romance apresenta são anisocronias, diferenças de duração, entre estes dois tempos" (SILVA, 1990: 288).

No *Amor de Perdição* estes casos - os segmentos de discurso constituídos por diálogos - constituem o essencial da novela. É esta característica que, a par da quase ausência de descrições e divagações, facilita a velocidade narrativa e a aproxima, sob este ponto de vista, do cinema e também do teatro. Os únicos segmentos de discurso que "atrasam" a velocidade são os que correspondem às intrusões do narrador, mas mesmo aí se verifica não serem nem muito frequentes nem, sobretudo, muito extensas, tratando-se, não de pausas nos acontecimentos, mas de uma forma de sublinhá-los, chamando a atenção do leitor para um determinado aspecto ou intensificando a tensão dramática daquilo que sucedeu ou vai suceder. Assim como o realizador de cinema que compõe os planos de modo a obter deles a máxima possibilidade expressiva, também Camilo selecciona deliberadamente os episódios mais significativos, resumindo-se a sua narrativa quase unicamente à justaposição dos momentos críticos, razão pela qual, quando se vê forçado a dar indicações sobre um aspecto menos relevante ou mais quotidiano, se apressa nessa narração e chega mesmo a pedir desculpa aos leitores por ter perdido tempo com esse detalhe. As ligações que estabelece entre as cenas são, regra geral, curtas, o que resultou numa estrutura aproximável ao processo fílmico da montagem enquanto sucessão significativa de fragmentos da acção total. O seu estilo narrativo não procura, pois, a acção pela acção, mas sim aquela que é mais rica de significado, valor emocional e tensão dramática, de modo que pouco mais seja necessário acrescentar àquilo que se "vê" acontecer[7].

Não é indiferente a esta forma quase ininterrupta de fazer suceder os acontecimentos a intuição camiliana quanto àquilo de que o seu público mais gostava e que, portanto, mais vendia ... Mas mesmo esta característica da sua literatura, particularmente evidente no *Amor de Perdição*, não deixa de ser significativa, pois baseia-se numa técnica de captar e manter a atenção do leitor comparável àquela que o cinema utiliza, por ter clara consciência de não tolerar a paragem, a quebra de ritmo para lá de um certo limite mínimo. É como se Camilo esperasse dos seus receptores o mesmo comportamento que um cineasta

---

[7] Nos momentos de maior intensidade dramática cresce o tempo do discurso, por um lado, pois o narrador preocupa-se em sublinhar cada dado emocional, cada sentimento, cada pensamento dos protagonistas; por outro lado, diminuem drasticamente as referências temporais que até aí se tinham acumulado. Chegados ao centro do drama, importa sobretudo seleccionar as cenas de maior dramatismo e significado e deixá-las existir por si mesmas, quase já fora do tempo.

espera dos espectadores: uma relação contínua, ininterrupta, com a obra, sem paragens nem distracções.

Alguns críticos são da opinião de que a função do cinema é mais a de criar emoções do que a de contar histórias. Ora é precisamente aqui que reside o talento de Camilo: no manejo da sua capacidade narrativa de forma a criar eficazmente ambientes de tensão que explodem em quadros de profundo dramatismo e que arrastam o leitor para dentro da história, fazendo-o aderir às personagens, por vezes através de um lirismo bem português e onde o sentimento trágico-amoroso tem a última palavra.

Literatura e cinema são sistemas sígnicos distintos e, sob muitos aspectos, divergentes. No entanto, é inegável que nalguns pontos se tocam. No que diz respeito ao caso presente, verificamos que os pontos em que livro e filme se aproximam têm que ver com a narratividade. A novela é, de um modo geral, a suprema representante da modalidade narrativa e, no caso particular do *Amor de Perdição* essa característica é particularmente evidente, pelas razões expostas. Pelo modo como organizou sequencialmente a narrativa, pela forma como trabalhou os aspectos da temporalidade e pela genialidade com que, usando processos directos, rápidos e sintéticos, construiu a emoção, encaminhando-a para o clímax, Camilo avizinhou-se de um modo de narrar muito caro ao cinema. Evidentemente que permanecem na sua obra elementos mais estritamente literários e que implicam uma maior dificuldade na sua transposição fílmica - é o caso de um certo tipo de intervenção do narrador e da forma ágil com que salta da focalização interna, por vezes múltipla, para a focalização externa. É, pois, muito interessante verificar as diferentes soluções encontradas pelos três realizadores que, em épocas diferentes, adaptaram esta obra ao écran[8]. Mas essa tarefa não cabe no âmbito da presente comunicação.

De qualquer modo, é de toda a justiça frisar que as características aqui sublinhadas foram necessárias mas não suficientes para justificar o êxito - literário e cinematográfico - e, sobretudo, a imortalidade do *Amor de Perdição*. Foi sobretudo a grandeza da história narrada, aquilo que nela encontra correspondência no coração humano - muito particularmente no português - que lhe conferiram o estatuto de uma das maiores obras da nossa literatura e, certamente, um lugar de respeito no panorama internacional da lusofonia e de toda a literatura europeia.

Universidade Aberta

---

[8] São eles: Georges Pallu, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira, respectivamente em 1921, 1943 e 1979. Muito interessante é notar que Manoel de Oliveira não se interessou pelo lado mais estritamente ou estruturalmente "cinematográfico" da novela camiliana, o que, aliás, releva de uma particular concepção de cinema. Para Manoel de Oliveira "uma frase tem o valor de uma paisagem", pelo que aquilo que mais lhe importou foi a reprodução fílmica das frases, do discurso literário de Camilo. Som e movimento estão, para o realizador, de mãos dadas no cinema, muito mais do que movimento e imagem: "O que exige o movimento no cinema é o som, não é a imagem. [...] Sem movimento não há palavra, não há som".

BIBLIOGRAFIA

A edição do *Amor de Perdição* em que nos baseámos foi a seguinte:

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição (Memórias duma Família)*, Reprodução fac-similada do manuscrito, em confronto com a edição crítica, segundo plano organizado e executado sob a direcção de Maximiano de Carvalho e Silva, com Estudo prévio histórico-literário de Aníbal Pinto de Castro, Porto: Lello & Irmão, Editores, (1983).

A edição que referimos de seguida foi consultada devido ao estudo crítico que inclui.

BRANCO, Camilo Castelo, *Amor de Perdição (memórias de uma família)*, Realização Didáctica de Luís Amaro de Oliveira, Porto: Porto Editora, (?).

CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms - The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, London: Cornell University Press, (1990).

COELHO, Jacinto do Prado, "O *Amor de Perdição*, romance de pundonor?", *A Letra e o Leitor*, 2ª ed. Lisboa: Morais Editores, 1977, pp. 103-6.

_____, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, 2ª ed., Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983.

_____, (1984) - "Romance e Novela na Literatura Portuguesa", *Dicionário de Literatura (Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária)*, 3ª ed., Porto: Figueirinhas, 1984, 3º Vol., pp. 950-4.

EISENSTEIN, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, 2ª ed., S.Diego/New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

GAUDREAULT, André; JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris: Éditions Nathan, 1990.

LAWTON, R.A, *Regards sur deux ou ... trois heros romantiques*, Paris: Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 1986 - Separata de *L'Enseignement et l'Expansion de la Littérature Portugaise en France, Actes du Colloque*, Paris, 1985

_____, "Technique et signification de *Amor de Perdição*", *Bulletin des Études Portugaises*, Nouvelle Série - Tome vingt-cinq, Lisboa: Institut Français au Portugal, 1964, pp.77-135.

LOPES, Oscar; SARAIVA, António José, "Camilo Castelo Branco", *História da Literatura Portuguesa*, 16ª ed., Porto: Porto Editora, 1995.

METZ, Christian, "Remarques pour une phénoménologie du narratif", *Essais sur la Signification au Cinéma*, Tome I, Paris: Klincksieck, 1975.

PINA, Luís de, *Cinema para todos*, Lisboa: Secretariado do Cinema e da Rádio, 1980.

RICHARDSON Jr., Robert D.,"Visual Literacy: Literature and the Film", *Denver Quarterly*, 1, n.2., 1966.

SEGER, Linda, *El Arte de la Adaptación. Como convertir hechos y ficciones en películas*, Madrid: Ediciones Rialp, S.A. 1993. (Tradução por Marisa Chacón e Alfonso Méndiz da obra *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*, 1ª ed., N.Y.: Henry Holt and Company, 1992.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria e Metodologia Literárias*, Universidade Aberta, 1990.

EÇA DE QUEIROZ E O BRASIL: UMA RELAÇÃO AMBÍGUA

BEATRIZ BERRINI

Sinteticamente poderíamos afirmar que as relações de Eça de Queiroz com o Brasil podem ser analisadas a partir de quatro perspectivas, a saber: os dados biográficos, os textos jornalísticos, as ficções e, finalmente, a correspondência. No caso da ficção, cumpre distinguir as várias acepções do termo brasileiro nos romances e contos: a) o brasileiro nascido no Brasil; b) o brasileiro de "torna viagem", ou seja, o português nato, enriquecido no Brasil, posteriormente estabelecido na terra natal; e, c), o português que jamais esteve na América, mas foi bafejado por mercês de parentes que, no Brasil, fizeram fortuna. Examinarei os quatro níveis, a começar pela biografia de Eça de Queiroz, rica em dados que têm muito a ver com o Brasil. Vejam-se algumas circunstâncias familiares, de importância no caso. Seu avô paterno, o desembargador Joaquim José de Queiroz (1774-1850) deslocou-se para o Brasil, em companhia da mulher, Joaquina Teodora de Almeida, tendo vivido no Rio de Janeiro, onde exerceu a função de Ouvidor, entre 1818 e 1821. No Brasil, aliás, nasceu o pai do romancista, José Maria d'Almeida Teixeira de Queiroz. D. João VI ainda se encontrava no Brasil durante a permanência do avô de Eça; o Ouvidor participou mesmo do juramento feito pelo monarca e outros à futura Constituição, a ser elaborada pelas Cortes portuguesas, o que permite supor sua adesão às idéias liberais. O Ouvidor Geral, e futuro Desembargador, deve ter regressado a Portugal com a família, ou em 1821, com D. João VI, ou pouco depois. Ou seja, às vésperas da independência do Brasil.

Ao retornar a Portugal, cumpridos alguns anos de sua carreira na magistratura, o Desembargador levou consigo a família e pelo menos dois escravos, - Rosa e Mateus, - que, ao que tudo indica, foram libertados ao chegar ao Velho Mundo. Quando José Maria nasceu, seus pais não sendo casados (o que somente irá acontecer quatro anos mais tarde), o menino foi entregue aos cuidados da ama, ela também brasileira, a pernambucana Ana Joaquina Leal de Barros. Com o seu falecimento, ou mesmo antes, a criança foi levada para a casa dos avós, em Verdemilho, Aveiro. Neste solar, o pequeno José Maria viveu por alguns anos, somente indo para o Porto por ocasião da morte da avó, já viúva. A conclusão que se pode tirar é a de que o futuro romancista viveu os primeiros anos de sua vida entre pessoas que, ou tinham vivido no Brasil, ou eram brasileiros natos. Foi portanto no meio de pessoas familiarizadas com o Brasil que o menino foi-se formando e descobrindo a vida. O mesmo em relação à literatura. Num ensaio memorialista, recordou Eça de Queiroz, já na maturidade, a sua introdução no mundo da arte, através da fala de dicção brasileira do velho Mateus, o antigo escravo:

> A minha mais remota recordação é de escutar, nos joelhos dum velho escudeiro preto, grande leitor da literatura de cordel, as histórias que ele me contava de Carlos Magno e dos Doze Pares. ("O Francesismo").

Anos mais tarde, já formado pela Universidade de Coimbra, Eça prestará concurso para a carreira de Cônsul, conquistando o primeiro lugar. Mas, manobras palacianas evitaram sua nomeação para a vaga, sendo em seu lugar escolhido alguém com colocação inferior no citado concurso, mas com proteção da corte. Que vaga era essa? Para o consulado da Bahia!

Mais sólidos e contínuos foram os laços de amizade que o uniram a brasileiros, já nos últimos quinze anos de sua vida. Não somente ao paulista Eduardo Prado, que procurou sempre ser-lhe útil, - como aliás a muitos outros portugueses, - que esteve com ele, ao lado de Ramalho Ortigão, em Glion-sur-Montreux, às vésperas de sua morte; que deixou imediatamente a Itália, onde estava viajando com a mulher, ao receber a notícia do seu falecimento, regressando a Paris, onde acolheu a viúva de Eça e os filhos na sua casa parisiense, a Villa Saïd, e que, ainda, empenhou-se para que a sua família recebesse o seguro de vida. Nenhum português, fosse o Embaixador ou outras personalidades, fez então pela família de Eça de Queiroz, o que Eduardo Prado realizou. Outro grande amigo, frequentador assíduo da casa de Neuilly, foi Domício da Gama. Acrescente-se Joaquim Nabuco, o Barão de Rio Branco, Magalhães de Azeredo, Olavo Bilac, etc.

Outro fato de importância nessas relações com o Brasil é a colaboração do escritor para a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, que se estendeu por 17 anos, desde 1880 até 1897, com intervalos. Importante não só por colocar o Brasil permanentemente diante do escritor, como destinatário de seus textos, como ainda pelo fato de lhe proporcionar uma boa remuneração; e, quem conhece as atribulações de Eça com negócios de dinheiro, sabe bem o quanto isso era importante para a sua subsistência.

Por tudo quanto foi exposto, parece que ficou claro que o Brasil devia parecer a Eça de Queiroz uma nação amiga, que lhe era muito simpática, onde tinha inúmeros amigos e admiradores, e com a qual podia contar nos momentos de necessidade. No entanto, a sua relação com o Brasil é bem mais complexa do que se poderia supor, como o comprovam, por exemplo, os textos jornalísticos, a ficção e a correspondência: uma *relação ambígua*, na verdade.

REVELAÇÕES DOS TEXTOS JORNALÍSTICOS

Eça de Queiroz iniciou-se publicamente nas letras através da *Gazeta de Portugal* (1866-1867), ainda estudante em Coimbra. Em 1867, durante seis meses, fundou, dirigiu e escreveu por inteiro os números do *Districto de Évora*. Mas é em 1871, com as *Farpas*, escritas em colaboração com Ramalho Ortigão, que emerge por vezes de seus textos uma animosidade ou, pelo menos, uma certa incompreensão, em relação ao Brasil. Os artigos que escreveu a propósito da visita do imperador D. Pedro II à Europa, textos cáusticos e impiedosos, tiveram duas consequências: quase desencadearam uma revolução no nordeste do Brasil; e posteriormente uma outra: por ocasião da publicação da nova edição das *Farpas*, que reuniu textos de sua exclusiva autoria, sob o título *Uma campanha alegre* (1890-1891), Eça, como Ramalho aliás, foi levado a atenuar ou suprimir algumas "farpas", que poderiam atingir os seus amigos brasileiros e talvez afetar sua colaboração nos jornais do Brasil.

Já na época da primeira publicação, em 1871/1872, em carta ao presidente da província de Pernambuco, - "farpa" suprimida em 1890/1 - Eça de Queiroz manifestava seu espanto diante da reação dos pernambucanos de Goiana, face às crônicas dele e de Ramalho[1] a respeito do imperador D.Pedro II, em visita à Europa. Na verdade, ele caricaturara "tudo aquilo que Dom Pedro fizera, ou dissera", e na sua crítica tudo ridicularizara: seus títulos, sua bagagem, suas preferências literárias, as festas a que comparecera, seu conhecimento de línguas estrangeiras etc. "Tudo e tudo as *Farpas* cobriram de chacota, com impiedade"[2], diz Paulo Cavalcanti. Eça defendeu-se perante o presidente da província de Pernambuco, na aludida carta, reconhecendo que de tudo se rira, mas certo de que os brasileiros compreenderiam o seu riso, uma vez que, escrevia ele, são geralmente "eles que nos prodigalizam os nomes injuriantes, os murros, os pesados fardos às costas, a ofensa e o desdém." E acrescentava:

> E não seria menos estranho ainda que os Srs. pernambucanos se irritassem com as nossas páginas sobre o seu imperador - que são delicadas e imperceptíveis ironias, onde há respeito - eles que escrevem, sobre o nosso rei, páginas que são pesadas e torpes como sebo derretido.

Nem Eça foi tão respeitoso como insinua; nem o rei de Portugal era alvo de tantas injúrias, a não ser em momentos acesos de crise; nem as relações entre brasileiros e portugueses, em território brasileiro, eram tão simples como a ele talvez parecesse. Na região do Nordeste brasileiro não tinham sido raros os conflitos sangrentos entre portugueses e brasileiros. Além disso, estava-se há relativamente poucos anos da independência do Brasil, e a perda da colónia afetara profundamente a economia de Portugal. As relações entre os nacionais e os portugueses eram frequentemente difíceis, pois estes concentravam em suas mãos as atividades comerciais e outras igualmente lucrativas. Por outro lado, latejavam ainda na antiga metrópole profundos ressentimentos contra a ex-colónia. Em outro texto - *O Brasileiro* - de fevereiro de 1872, o leitor menos atento poderá encontrar um conceito de *brasileiro* menos contundente, pelo menos se comparado ao do *português* - "é o Brasileiro com as cores desbotadas"; - mas atente-se para expressões como estas: "Ser brasileiro pode acontecer a todo mundo", ou "[o brasileiro] é um perigo iminente", e se não se tomar cuidado, pode-se voltar para casa "irremediavelmente abrasileiralhado", etc. Preciso é ter em conta, ainda, que Eça não foi o único a ridicularizar D.Pedro II, bastando lembrar um texto de Guilherme de Azevedo[3], que figurou ao lado da caricatura do imperador feita por Bordalo Pinheiro, para o *Álbum das Glórias*. Intriga o porquê de tanta animosidade coletiva, diria mesmo agressividade, dos portugueses contra o nosso imperador. João Medina chega a se perguntar: "porquê

---

[1] Sobre a autoria da carta ao presidente da província, leia-se Paulo Cavalcanti, na obra a seguir citada, e o 1º vol. da *Bibliografía Queirociana* de E. GUERRA DA CAL, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1975. João Medina, em recente ensaio, opina pela autoria de Ramalho. Optamos pela de Eça, na esteira de Da Cal e Cavalcanti, após análise do texto.

[2] Paulo CAVALCANTI, *Eça de Queiroz: agitador no Brasil*, Recife: ed. Guararapes, 1983, p.345 e seg.

[3] Guilherme de AZEVEDO, in: *Album das Glórias*, Maio de 1880.

tanta irritação [...] contra as gentes do Brasil e os pobres emigrantes portugueses que de lá voltavam".[4]

Existem outros textos queirozianos posteriores, publicados em jornais brasileiros, que mostram a inequívoca disposição ambígua de Eça de Queiroz em relação ao Brasil. Em 31-10-1880, escreveu um artigo, que hoje leva o título "*O Brasil e Portugal*". Nele, Eça comenta um texto publicado no *Times* a respeito do Brasil. Artigo laudatório, que achou oportuno colocar diante dos olhos dos brasileiros, embora nos seus comentários paire a inconfundível ironia, ironia, que, aliás, atinge quer Portugal quer o Brasil, mas sobretudo o imperialismo inglês. Veja-se este excerto;

> E todavia esta admiração do *Times* pelo gigante é misturada a um certo patrocínio familiar, de ser superior - que é a atitude ordinária da Inglaterra e da imprensa inglesa para com as nações que não têm couraçados, um Shakespeare, um *Bank of England*, e a instituição do rosbife ... Neste caso do Brasil, o tom de proteção é misto de simpatia ...".[5]

Anos depois, num dos chamados "Bilhetes de Paris", dirige-se o romancista "Aos estudantes do Brasil". Percebe-se justamente, nele, aquele tom paternalista, o "ar de mata-sete", que ele, anteriormente, censurara à Inglaterra; esse bilhete foi publicado por ocasião da visita de Sarah Bernhardt ao Rio de Janeiro. A propósito de um "Exame De Consciência" que a atriz publicara no Figaro, - uma espécie de auto-apologia de sua vida e do seu gênio, onde expunha aos leitores do citado jornal os seus triunfos, que justificariam a outorga da Legião de Honra, que ela ambicionava - escreveu Eça de Queiroz estas linhas, colocando estas palavras nos lábios de Sarah Bernhardt:

> No Brasil, os estudantes arrancavam os sabres e distribuiam cutiladas, porque os não deixavam desengatar os meus cavalos, meter os ombros aos varais e puxar eles a minha carruagem!

Difícil selecionar entre os comentários do escritor, expostos em três crônicas, os mais saborosos, e a minha opção vai naturalmente para aquele que melhor me irá servir para o que tenho em vista. A certa altura, quase ao final da terceira crônica, escreve Eça de Queiroz:

> E agora, para todo o sempre, na Europa que lê o Figaro, a idéia de estudantes do Brasil se ligará a arreios, a freios e a uma caleche cheia de Bernhardt, que rola, num trote entusiástico, levando entre os varais, em vez de burros, doutores.[6]

O sarcasmo queiroziano atinge quer os estudantes quer a atriz. Aliás preciso é ler as crônicas por inteiro, para se ter idéia da animosidade de Eça contra Sarah Bernhardt. Quanto aos estudantes, percebe-se o tom superior do romancista, maduro, a dar conselhos aos ingênuos e estouvados jovens de vinte anos. Ele não pretende, como esclarece, estabelecer um paralelo entre "os que se batem para sacudir um jugo e aqueles que se

---

[4] João MEDINA, "O "riso que peleja": As *Farpas* de Eça de Queiroz" in: *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, nº 19/20, 5ª série, 1995/1996, p.9 e seg.

[5] "O Brasil e Portugal", in: "Cartas de Inglaterra", apud *Obras* de Eça de Queiroz, vol. II, Porto: Lello, s.d.

[6] "Aos estudantes do Brasil", in: "Bilhetes de Paris", apud *Obras* de Eça de Queiroz, vol. II, Porto: Lello, s.d.

batem para obter um freio!" Ele próprio, estudante em Coimbra, participara de ato semelhante. Mas fora em relação a alguém que justificava tal gesto, explicou. Tratava-se da visita do 28º rei de Portugal à Academia, e então os estudantes não hesitaram em prestar "este serviço de cocheira" ao nobilíssimo soberano: "puxamos nós, com nobreza" aquele rei admirável, cumprindo assim "um alto dever cívico". Pelo ridículo que lança sobre o ato entusiástico dos estudantes brasileiros e pela ironia complacente com que relata o ato português, que aos acadêmicos coimbrãos tinham valido oito dias de feriado, o leitor apreende o tom paternal do romancista. Aliás, as derradeiras palavras da última crônica, acabam por envolver até o presidente dos Estados Unidos na sua crítica, fazendo Sarah Bernhardt afirmar que lá, na América do Norte: ".. .todas as manhãs, antes do almoço, eu trotava pelas avenidas de Washington montada no presidente MacKinley". Coisas de americanos, enfim, parece insinuar o escritor.

O BRASILEIRO NA FICÇÃO QUEIROZIANA

Primeiramente quero lembrar um exemplo (entre muitos outros possíveis) de brasileiro nato, participante da ficção de Eça de Queiroz: Joaquim Álvares de Castro Gomes, que aparece n'*Os Maias*[7], aliás de uma forma ambígua. De início, Carlos e o Castro Gomes reconhecem mutuamente que ambos pertencem a um mundo superior, diferente do comum da sociedade, sem necessidade de palavras, sequer de apresentação, para assim se avaliarem.

> Mas não vinha só; ao seu lado o marido, esticado, apurado numa jaqueta de casimira quase branca, com uma ferradura de diamantes no cetim negro da gravata [...]. Ao passar deu um olhar surprendido a Carlos - como descobrindo enfim entre os bárbaros um ser de linha civilizada ... (p.144).

Carlos, por seu lado, tinha já uma opinião mais ou menos favorável do Castro Gomes, pois ouvira dos lábios do Dâmaso as referências elogiosas ao casal: uma gente muito chic, chic a valer. A opinião do Dâmaso poderia não contar muito, e os exageros de elegância do Castro Gomes confirmariam as restrições que Carlos talvez fizesse ao brasileiro. Mas é o comportamento do Castro Gomes, salvando duas senhoras dentro de uma caleche desbocada, o que o obrigara a atirar-se aos freios dos cavalos, deslocando o braço - tendo merecido os elogios das crônicas dos jornais, que vem provar a Carlos ser o brasileiro um homem de coragem.

Todavia, ao tomar conhecimento, capítulos depois, do passado de Maria Eduarda, através das palavras do próprio Castro Gomes, Carlos enciumado e humilhado, muda de opinião. Admite que o brasileiro é muito mais rico do que ele; não pode também deixar de reconhecer, ao menos em parte, a sua elegância:

> No peito da sobrecasaca muito justa trazia um botão de rosa; os seus sapatos de verniz resplandeciam sobre as polainas de linho; no rosto chupado, queimado, a barba negra terminava em bico; os cabelos rareavam-lhe na risca; e mesmo a sorrir tinha um ar de secura, de fadiga (p.323).

---

[7] As citações dos romances de Eça de Queiroz são feitas a partir da edição da Aguilar, Rio, 1970, vols. 1 e 2.

Se na primeira vez que o vira, Castro Gomes já lhe parecera "muito magro, de barba muito negra", indolente e *poseur*, os traços agora estão mais vincados, e o texto deixa transparecer um tom pejorativo bem acentuado. Sobretudo sobressai a crítica à riqueza, ostensivamente patente nos adornos, e em especial as menções ao sotaque brasileiro, que são apresentadas de maneira pouco simpática, diria até ridícula: "... tom arrastado cheio de rr, que o sotaque brasileiro adocicava", "a lentidão adocicada daquela voz", "... palavras de Castro Gomes que ainda lhe ressoavam em redor, adocicadas e lentas"... O qualificativo - expresso através do *verbo* e do *adjetivo* - é o mesmo em vários momentos do romance, fato que comprova tratar-se de uma característica marcante, que muito desagradava aos portugueses[8]. Na verdade, desde o texto intitulado "O Brasileiro", d'*As Farpas*, Eça de Queiroz mostrara-se sarcástico em relação aos títulos nobiliárquicos brasileiros, reproduzindo ainda, de forma ridícula, a pronúncia de certas palavras e expressões: "oh *minina*", "coisas *di lá*", "*minhá genti*", etc.

Um outro qualificativo, este estrangeirado, muito frequente na caracterização do brasileiro é: *rastaquouère*. Insinua-se, desta maneira, a origem duvidosa de sua fortuna. Ao brasileiro nato censura-se, portanto, sobretudo o dinheiro, o arrivismo e a fala adocicada.

A imagem do brasileiro de "torna-viagem" não é muito diferente. Basílio talvez seja um bom exemplo. Arruinado, fugira para o Brasil, escapando aos credores, e ali fizera fortuna, numa especulação no Paraguai; e, mesmo na Bahia, nunca se mostrara trabalhador. Nas palavras do romance a posse da fortuna "seria apenas um desenvolvimento dos vícios". De passagem por Lisboa, deslumbra Luísa com o seu luxo:

> (Basílio) examinava a sua meia de seda bordada de estrelinhas escarlates, e cofiava indolentemente o bigode, arrebitando um pouco o dedo mínimo - onde brilhavam, em dois grossos anéis de ouro, uma safira e um rubi (p.615).

A elegância, talvez por demais requintada, - afinal ele acabava de chegar de Paris - e uma ostentação de jóias, são características que irritam por exemplo Julião. Basílio, sendo português, não tem o sotaque brasileiro. Mas, ao cantar uma modinha da Bahia, parodia "o tom sentimental de alguma menina baiana", e sua voz reveste-se de "uma preciosidade cômica". Quando é levado a manifestar-se a respeito do Brasil, adota sempre um tom pejorativo, lembrando o calor, os escravos, a falta de civilização... A sua avaliação do Brasil ele a resume numa única palavra: é o *degredo*. Na conhecida carta a Teófilo Braga, em que define a sua visão d'*O Primo Basílio*, Eça de Queiroz diz que esta personagem:

> Era um pulha antes, um pulha pobre - depois tornou-se apenas um pulha rico. Pessoas amigas escrevem-me dizendo que parece incrível que um homem que trabalhou no Brasil, com valor, seja no fundo um canalha! Estranha opinião! A Bahia considerada como a Fonte Santa da Purificação! ... (12-03-1878).

---

[8] Eça aludiu ao tom adocicado da pronúncia brasileira, portanto, desde as Farpas, quando ainda deveria ter viva na memória o sotaque dos brasileiros que conhecera na infância: a ama e os ex-escravos Rosa e Laureano, que viviam em Verdemilho; o que me leva a concluir que o nosso sotaque nunca soou bem aos seus ouvidos; e, ao contrário do que muitos supõem, a expressão "o brasileiro é o português com açúcar" é pejorativa.

Talvez os portugueses emigrados que retornavam ricos à pátria fossem no geral tidos por honestos, o que não os eximia de se constituírem inexplicavelmente em alvo das mais desabridas caçoadas, ridicularizados sempre. É o que Eça explica, no prefácio ao romance do amigo Luiz de Magalhães, *O Brasileiro Soares*.

O prefácio tem a data de 21 de maio de 1886, oito anos posterior, portanto, a *O Primo Basílio*. Logo no início do prefácio, Eça lembra que:

> [Por] mais de trinta anos, em novela, em drama, em poemeto, o romantismo [...] tem utilizado o brasileiro como a encarnação mais engenhosa e a mais comprensível da sandice e da materialidade.

Havia geral consenso de que o brasileiro vestia-se mal, andava coberto de diamantes, era um crasso, um glutão, um manhoso, bronco de sentimentos... É bem verdade que à partida, vendo-o arrancado do torrão natal, embarcado num porão de navio, a trabalhar depois como um mouro na terra estranha - a sua figura despertava piedade. Se, entretanto, voltava rico, bem vestido e de botas novas, com dinheiro que lhe permitia mandar erguer um palacete na aldeia, - que deixara pobre e agora deslumbra com as evidências de sua riqueza, - então passava a ser alvo de caçoadas e zombarias. Esse o tipo grotesco e risível que a literatura celebrava como brasileiro. O "torna viagem" podia ser na realidade do dia a dia um tipo comum, nem ideal nem bestial, um simples homem; a literatura dele fizera uma criatura execrável e ridícula. Portanto - é o que nos interessa - a imagem que perdurava ainda na literatura fora uma invenção do romantismo, de que Eça, ao que parece, conservava alguma lembrança. No início d'*A Capital!*, por exemplo, assiste-se ao embarque dum jovem emigrante que se destina ao Brasil; sua imagem, digna de piedade, corresponde àquela criada pelo romantismo. Se, todavia, regressar, será alvo de zombarias sem fim. É bem verdade que Eça louva o amigo Luiz de Magalhães por ter criado um tipo que foge a tais características. Luiz de Magalhães escapara à regra e fizera do protagonista do seu romance um homem como os demais, capaz de amar, de sofrer e de ter um fim trágico, apesar de gordo e rico. Eça, entretanto, retratou o "torna viagem" de uma maneira antes risível que objetiva.

O retrato do português nato, que nunca foi ao Brasil, que somente tem ali parentes ricos, cuja fortuna pode herdar, esse terá também a alcunha de brasileiro; todavia será retratado com amabilidade e simpatia. É o caso do Pereira brasileiro, d'*A ilustre Casa de Ramires*. As palavras de admiração com que o Pereira é cercado por todas aquelas povoações, sendo considerado um agricultor inteligente, empenhado no aperfeiçoamento de sua produção, não medindo esforços no trabalho da terra, - mostram já um outro brasileiro. Ousaria mesmo afirmar que existe uma certa admiração por este tipo de agricultor, capaz de dialogar de igual para igual com um fidalgo do quilate de Gonçalo Mendes Ramires, talvez mais cioso da honra do que o seu interlocutor. O leitor sabe que o Fidalgo dera a palavra ao Casco, na questão do arrendamento da Torre; sabe que mente quando diz que não tem com o Casco "contrato firme". E, portanto, tem o leitor os elementos necessários para bem avaliar seja Gonçalo ou o Pereira:

> Mas o Pereira coçava o queixo, desconfiado. Ele, em negócio, gostava de lisura. Sempre se entendera bem com o Casco [...]. De modo que desejava as coisas claras, para não surdir desgosto rijo. Não se lavrara escritura, bem! Mas ficara, ou não, palavra dada entre o Fidalgo e o Casco? (p.523).

O Pereira é "chamado Brasileiro por ter herdado vinte contos de um tio, regatão no Pará". Percebe-se no texto o apreço pelo lavrador honesto mas hábil, que se não nega ao trabalho, por mais árduo que seja, mas que se educa com a vida e sabe tirar partido das situações em que se encontra, sem nunca faltar ao respeito pela lei e para com as classes que detêm o poder.

Este brasileiro, português que não saiu da sua terra, mas que sem esforço maior recebe por herança uma pequena fortuna do Brasil, difere portanto dos outros dois - do brasileiro nato e do "torna-viagem", avaliados depreciativamente.

A CORRESPONDÊNCIA: TAMBÉM REVELADORA

Em relação à correspondência, é preciso distinguir entre as cartas dirigidas a brasileiros e aquelas outras em que de brasileiros se fala. No primeiro caso, pode-se generalizar dizendo que Eça de Queiroz sempre escreveu cartas amáveis, muito amigas, geralmente divertidas, aos seus destinatários brasileiros. Maior interesse para o que aqui pretendemos, apresentam as missivas dirigidas a portugueses, nas quais é possível encontrar referências a brasileiros.

Dou um exemplo do primeiro grupo, falando de um bilhete que Eça endereça a Domício da Gama; diz nele que na véspera lhe batera à porta, sem encontrar ninguém, desejando valer-se de Domício e de seus conhecimentos, para uma indicação:

> ... Sucede que eu necessito arranjar em dois ou três dias uma soma de dinheiro entre dois mil e três mil francos. Mas eu só conheço e convivo com patrícios pobres [...]; ignoro os homens, os meios, os caminhos, através dos quais se pode arranjar uma soma limitada como esta, não tendo propriedades a hipotecar.[9]

Diz adiante que tal assunto era familiar a Domício, infelizmente, e que, portanto, saberia bem informá-lo. E o empraza para o dia seguinte à tarde no Consulado. Esta carta mostra bem a amizade e a confiança que Eça depositava no brasileiro, socorrendo-se dele em assunto tão melindroso. Certamente já teriam debatido entre si as mútuas dificuldades econômicas, pelo que a carta revela. Note-se que somente a um outro missivista Eça se dirige nas suas necessidades financeiras: Ramalho Ortigão, o seu maior amigo. O que muito valoriza e esclarece, penso eu, o teor de sua amizade por Domício, pois o equipara, nesse aspecto, ao seu velho Ramalho.

Por outro lado, as referências que faz a Eduardo Prado comunicam por vezes uma outra impressão: o Prado é um ser muito especial, um amigo verdadeiro para todas as horas:

> O que posso dizer afoutadamente é que V. nos faz sempre a mesma falta, e que não há frase mais repetida entre nós do que: *Se o Eduardo cá estivesse* (04/07/1894).

---

[9] As citações das cartas são feitas a partir da edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Em carta a Oliveira Martins, confessa que ouvira boatos de que o Prado ia casar-se: "... Prado casado perde toda a graça prádica"(14/09/1892). Em outros momentos, essa graça começa a ser considerada exagerada e o Prado passa a ser qualificado de extravagante, fantástico, quimérico (10/07/1898). Adiante, nessa mesma carta, Eça desabafa: "Safa, que Prado!"

As menções a Martinho de Arruda Botelho, responsável pela *Revista Moderna*, sob a orientação cultural do romancista, são de outro teor, bem mais duras, pois na verdade era uma figura *sui-generis*, que devia mesmo causar espanto no meio português.

A meu ver, o que se depreende da correspondência, é que, Eça de Queiroz teve grandes e verdadeiros amigos brasileiros. Todavia, o modo de ser deles, diferente das maneiras portuguesas, a exuberância das expansões, a sem-cerimônia das atitudes, o pouco formalismo, deviam por vezes chocá-lo. Sendo irmão, o brasileiro era diferente.

A RECEPÇÃO DE EÇA DE QUEIROZ NO BRASIL

O grande texto crítico brasileiro do século XIX sobre Eça de Queiroz é da pena de Machado de Assis. Crítica lúcida, sem dúvida, objetiva e literária, embora também moralista. Eça ao tomar ciência dela, escreve ao nosso romancista, agradecendo-lhe "o excelente artigo". E acrescenta:

> Apesar de me ser em geral adverso, quase severo, e de ser inspirado por uma hostilidade quase partidária à Escola Realista - esse artigo todavia pela sua elevação e pelo talento com que está feito honra o meu livro, quase lhe aumenta a autoridade (29/06/1878).

Eça de Queiroz, reconhecendo a qualidade e acerto da crítica machadiana aos seus dois primeiros romances, atingiu o ponto central do texto crítico de Machado de Assis, ao mencionar a hostilidade declarada do brasileiro contra o Realismo. Outros artigos publicados na imprensa do Brasil foram-lhe mais favoráveis. Todavia é a palavra autorizada de Machado que venceu o tempo e permanece como a mais correta e inteligente crítica brasileira oitocentista a respeito da ficção queiroziana. Quem se lembra ou cita por exemplo a opinião tão favorável de José Veríssimo? A crítica do romancista de *D. Casmurro*, todavia, entrou em choque com o público, no sentido de que a recepção de Eça de Queiroz entre nós, brasileiros, foi sempre a mais calorosa e entusiasta possível. Lia-se e lê-se sempre Eça, as edições de seus romances esgotavam-se rapidamente, fizeram-se edições piratas de seus textos, transformaram-se suas ficções em peças de teatro, e assim por diante. E se tal foi verdade em vida do autor, continuou a sê-lo também após sua morte. O primeiro biógrafo de Eça de Queiroz é um brasileiro: Miguel Mello. Se ele teve inicialmente a intenção de publicar um livro com artigos a respeito da ficção queiroziana, instado pelos amigos juntou a eles páginas biográficas sobre Eça de Queiroz. Pesquisou como lhe foi possível, escreveu à família, obrigado, por assim dizer, pelas expectativas do público brasileiro, que exigia conhecer o *homem*, depois de ter saboreado as produções do *artista*. O título do livro de Manuel Mello - *Eça de Queiroz: a obra e o homem* - menciona as duas facetas do escritor, dualidade que se fará presente, posteriormente, como título de outros estudos sobre o nosso autor.

Por ocasião das celebrações do centenário de seu nascimento, inúmeros e importantes ensaios foram publicados no Brasil por Vianna Moog, Álvaro Lins, Clovis Ramalhete, e outros; ultimamente, é preciso lembrar Heitor Lyra, o livro de Paulo Cavalcanti, sobre as *Farpas*, a obra de Arnaldo Faro sobre justamente as relações do romancista com o Brasil; a biografia de Luiz Vianna Filho e tantos mais.

Sub-intitulei esta minha contribuição de: *uma relação ambígua*. Na verdade, do que dissemos, depreende-se que o romancista nem sempre viu com bons olhos o Brasil e os brasileiros; que publicou alguns textos críticos, nos quais ironicamente criticou a nossa maneira de ser; e que criou uma imagem desfavorável do brasileiro na sua ficção; escritor que, apesar de tudo, sempre teve e continua a ter a melhor acolhida entre nós. Note-se que há uma tradição queiroziana em Pernambuco, por exemplo, tão atingido pelas críticas das *Farpas*, bastando citar os nómes de Álvaro Lins, Gilberto Freyre e Paulo Cavalcanti. Quais as expectativas que Eça de Queiroz preencheu e continua a preencher junto ao nosso público leitor, e junto à crítica especializada, para conhecer tamanho e tão permanente sucesso?

Deve-se isso ao fato de que os seus textos são sempre divertidos, tornando sua leitura um prazer sempre renovado? Reflitamos um pouco a respeito do panorama da sociedade portuguesa, que bosquejou em sua ficção. Ao traçá-lo, pretendeu o autor ser objetivo, mas exagerou nas tintas; caricaturando, tornou mais visíveis os defeitos que pretendia corrigir, as idéias que queria fazer valer. O seu extraordinário humor faz com que se perceba melhor o que quis dizer, facilitando a comunicação. O leitor brasileiro, assim, além de divertir-se com a leitura, saboreia no texto a acerba crítica dos costumes portugueses. Na verdade, se Eça de Queiroz deu do brasileiro uma imagem ambígua, o retrato que faz do português é bem mais negativo - o que pode ter despertado as simpatias do público brasileiro, cioso de afirmar a sua emancipação, primeiro política e, depois, literária, em relação à antiga metrópole. Eça, objetivando ser real, ficcionalizou, possibilitando ao leitor a adesão a essa visão caricata e pejorativa. Através do seu secreto pacto com o leitor, conquista afinal o público brasileiro, com suas zombarias a respeito dos antigos senhores da colónia.

Quando penso no leitor de Eça de Queiroz de expressão portuguesa, sou levada a qualificá-lo de masoquista. De nossa parte, fez-nos bem contemplar, por um lado, os ridículos de uma sociedade que outrora nos dominou; por outro, a risonha caricatura que de nós o autor traçou, permitiu a conscientização de nossas falhas, favorecendo, com o tempo, a libertação de nossas pequenezes. Masoquismo, diga-se, bem mais presente entre os leitores portugueses. Pois, a leitura de Eça de Queiroz, com a sua dura, constante e sarcástica crítica, voltada para a realidade portuguesa dele contemporânea, se por isso mesmo agradava aos brasileiros, não deveria satisfazer os compatriotas. Contra Eça, é verdade, levantou-se por exemplo um Pinheiro Chagas. Os argumentos que utiliza, todavia, nas polêmicas que encetou contra o romancista, são de tal ordem, que somente ofereceram a Eça de Queiroz o ensejo de externar o seu verbo com maior ferocidade e humor.

A verdade é que os Congressos Internacionais Queirozianos vêm se realizando com frequência regular; as edições de suas obras se sucedem; os livros que sobre ele se

escrevem multiplicam-se ... A *Bibliografia* de Guerra da Cal não conhece par em outra literatura ...

Como gostar de quem fala mal de nós? O fato irretorquível é este: Eça de Queiroz é autor de presença viva tanto no Brasil como em Portugal, de uma atualidade extrema, apesar de toda a crítica que externou na sua obra. Pretendeu - e só o conseguiu em parte - traçar um panorama da sociedade burguesa e capitalista do seu tempo. Exerceu sobre ela uma crítica demolidora, atingindo também o Brasil com suas farpas. E com tudo isso é um autor extremamente popular. Como explicar tal sucesso? A explicação que me ocorre, além dos argumentos já expostos, tem a ver com o seu gênio. Impossível escapar à magia de suas criações, redigidas num estilo saboroso, ímpar, cheio de humor, obras que nos seduzem e divertem. É dizer pouco? Mas talvez seja impossível decifrar e entender o inexplicável ...

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

O CULTO DA COMIDA: DE QUE GOSTAM AS PERSONAGENS LITERÁRIAS PORTUGUESAS?

FRANCESCA BLOCKEEL*

INTRODUÇÃO

Nesta comunicação queria mostrar como a literatura pode veicular inconscientemente uma imagem muito positiva e desenvolvida da cultura culinária de um país, neste caso Portugal e, desta maneira, contribuir activamente para uma valorização de tudo quanto é nacional.

O assunto estudado, o aspecto culinário, insere-se num quadro mais global que é uma pesquisa acerca da imagem de Portugal nos romances para jovens dos 9 até aos 14 anos, escritos depois da Revolução do 25 de Abril de 1974. (Não se tomam em consideração obras de teatro, poesia, contos, banda desenhada, nem livros informativos.) Num período de vinte anos, 1974-1994, foram escritos uns 260 romances juvenis, de que analisei 45 para a presente comunicação (17%).

Analisando os livros, fui apontando tudo o que é representativo da sociedade portuguesa, colocando a informação em várias rubricas. Muito cedo verifiquei que havia tantas referências à comida que era preciso abrir uma rubrica só para a gastronomia. A análise dos dados obtidos levou-me a várias considerações, umas descritivas, outras interpretativas.

OBSERVAÇÕES

1. Uma primeira observação é que a comida está omnipresente nos livros para jovens. É uma presença tão patente, tão óbvia que penso que se pode falar numa verdadeira obsessão, e até da comida como elemento estrutural. Em todos os livros se fala de comer ou de comida, com excepção de um livro panfleto, *Catarina de todos nós*[1], onde apenas se menciona que é preciso ter o seu pão de cada dia, e que as crianças têm direito a paz e pão. Menciono aqui esta referência para que fique esclarecido que, quando digo "falar em" comida, quero dizer mesmo que a comida é o assunto de que se está a falar.

Fiz o levantamento de todas as vezes que se fala em comida: num número total de 5946 páginas há 376 referências a comida, o que nos dá como resultado uma referência em

---

* Agradeço imenso ao Sr. Dr. José Oliveira da casa editorial Caminho, e sobretudo ao Sr. Professor José António Gomes, director da secção portuguesa do *International Board for Books for the Youth* pela sua preciosa ajuda.

Queria expressar também o mais sincero agradecimento ao Instituto Camões que me concedeu uma bolsa de Investigação para uma estadia em Portugal, durante a qual preparei o presente trabalho.

[1] MURALHA, Sidónio, *Catarina de todos nós*, Lisboa: Caminho, 1979.

cada 15 páginas. Tomando em consideração que, entre estas páginas, se encontram também todas as páginas com desenhos e todas as páginas brancas entre os capítulos, chegamos a uma média de uma referência em cada 12 páginas.

2. Uma segunda observação é que os autores frisam a importância de um bom pequeno almoço: nos 45 livros há 23 referências a esta refeição, uma média, pois, de mais de uma referência em cada dois livros. Este pequeno almoço toma-se quase sempre em casa e consta sobretudo de pão, muitas vezes ainda morno, com manteiga e queijo ou doce, ou então são torradas quentinhas. Isso acompanha-se de uma caneca de leite quente ou sumo de laranja. Só duas vezes se fala de um pequeno almoço que não se toma em casa, mas num café: uma vez trata-se de um solteiro, e a outra vez é um vagabundo que simplesmente não tem casa. Quando a história se situa num tempo remoto, ou hoje em dia numa aldeia pequena do interior, não se come pão, mas broa, uma broa que a mãe coze todas as semanas no forno. Apenas uma vez, e é com espanto, se faz referência a alguém que não quer tomar o pequeno almoço.

3. Terceira observação: os livros fazem promoção do leite: em 18 dos 45 livros, fala-se 27 vezes em beber leite, sempre em termos muito positivos. Bebe-se um copo ou uma caneca de leite bem saboreado, não só ao pequeno almoço, mas também depois de voltar da escola, depois de uma aventura, ao lanche, depois de rondas nocturnas no verão; até de noite há os que se levantam para beber leite, quando estão sem sono.

Além disso, não pode ser qualquer leite, tem que ser leite de qualidade, como se pode ler em *A Terra do Anjo Azul*:

> Leite em pó ... Pó amarelado misturado com água quente ... Ora viva a grande novidade! O que eu queria era leite a sério, leite de cabra, leite que cheirasse a leite, leite que até desse para fazer queijinhos frescos.[2]

Isto passa-se numa aldeia há um ror de anos, e suponho que hoje em dia, na cidade, as crianças não gostem de leite que cheire a leite.

Noutra ocasião lemos que um jovem rapaz, filho de emigrantes que vive em Paris, está a sonhar com Portugal, mais exactamente com o bom leite. Em duas passagens diferentes do livro diz-se que o leite em Portugal sabe melhor do que na França.

Outro rapaz noutro livro gosta tanto de leite, que o beberia em qualquer ocasião e, em três passagens diferentes da história, o recomenda para todos os males, em combinação com pastéis de nata: "para curar quaisquer doenças: só pastéis de nata e muito leite", "para curar o bebé, nada melhor do que leite fervido", "para curar uma constipação, em vez de antibióticos, nada melhor do que meia dúzia de pastéis de nata e dois ou três litros de leite."[3]

4. No que respeita aos almoços, de que se fala 26 vezes, não se pode destacar um prato preferido. Aqui a variedade é muito grande, até há "línguas de perguntador" que fazem crescer água na boca. Constatei, em primeiro lugar, que se come bastante sopa; serve-se por exemplo, sopa aos alunos nos refeitórios da escola. Claro que não falta o

---

[2] MOTA, António, *A Terra do Anjo Azul*, Colecção Edinter Jovem, Porto: Edinter, 1994, p.70.
[3] VIEIRA, Alice, *A Espada do Rei Afonso*, Lisboa: Caminho, 1981, p.12; p.172; p.173.

caldo verde, nem a açorda de coentros, nem a canja. Este facto de a sopa ser importante vem confirmado num estudo científico sobre hábitos alimentares na Europa e que diz que em Portugal se toma mais sopa do que no resto da Europa[4].

Em segundo lugar, verifiquei uma ligeira preferência pelo peixe, pelo menos, as descrições dos pratos de peixe são mais apetitosas do que as de carne. Uns exemplos: "O almoço, arroz de marisco que vem ainda borbulhente num tacho de barro" é um "pitéu incrível" e tão bom que o Chico, um dos protagonistas, se serve três vezes. Diz-se das iscas de bacalhau com broa de Avintes que são óptimas, e de um guisado de polvo: "mas que cheirinho bom!" etc. Os livros que tratam da Madeira[5] falam todos do bife de atum com milho frito ou do filete de peixe-espada com banana, este mencionado 2 vezes, aquele 6 vezes.

Mas, claro, o peixe mais mencionado é o bacalhau: nem mais nem menos do que 22 vezes! Nem falta a alusão às inúmeras maneiras de o preparar. Seis vezes comem-se pastéis ou bolinhos de bacalhau, na maior parte das vezes levado para o lanche (das cestas vem sempre um cheirinho ...). De resto, aprende-se em 4 livros que dantes, nas aldeias, se costumava comer pedaços (lascas) de bacalhau cru. Num livro explica-se um prato:

> Era o "escoado", nome que se dava a batatas cozidas com hortaliça e bacalhau (dantes o peixe dos pobres) e que constituía o jantar de todos os dias em quase todos os lares.[6]

Outro autor costuma dar quase receitas inteiras.

Nas 210 páginas de mais outro livro apenas se fala uma única vez em comer, e é do bacalhau que se fala. E é engraçado, porque a história deste livro não está directamente ligada a Portugal, podia passar-se em qualquer país, mas esta referência faz com que o livro seja claramente português. Vem do livro *Aventuras de João Sem Medo* de José Gomes Ferreira: na p.186, depois de ter vivido já tantas peripécias, o João Sem Medo tem saudades terríveis:

> Dessa coisa grosseira que se chama bacalhau com batatas ... De uma boa bacalhauzada com grelos ... [...] São estas pequenas coisas miseráveis que suscitam os grandes movimentos espirituais. O da saudade, por exemplo ...[7]

Na minha opinião são estas pequenas coisas, referências à comida portuguesa, que ficam gravadas na memória da criança-leitor.

5. Mas o que mais aparece nos livros para os jovens quanto a comida, com a frequência espantosa de 105 vezes, em todos os livros menos 6, são os momentos em que

---

[4] GANHÃO, Mafalda, "O que é bom sabe bem", n'*O Expresso*, 5/12/1995, Viva, p.3.

[5] Veja-se sobretudo os livros da Colecção *Labirinto* da autoria de Ana Teresa PEREIRA, Lisboa: Caminho, 1991-1992

[6] FERREIRA, Daniel Marques, *Meu Cavalinho de Pau*, Porto: Asa, 1990, p.106.

[7] FERREIRA, José Gomes, *Aventuras de João Sem Medo*, Lisboa: Dom Quixote, 1ª ed., 1963, 17ª ed., 1991, p.186. Este livro foi escrito antes do 25/4, e nesta qualidade figura no *corpus* secundário da pesquisa global.

se comem bolos e pastéis. Já vimos o exemplo do rapaz que curaria todas as doenças com leite e pastéis de nata:

> daqueles bem tostadinhos com açúcar e canela por cima, vindos mesmo de Belém.[8]

Ele não é o único a apreciá-los. Noutro livro os protagonistas estão na pastelaria da: "Única fábrica dos pastéis de Belém," onde os empregados não têm mãos a medir:

> Havia vários tipos de bolos, mas a especialidade eram os tais pastéis, à vista muito parecidos com pastéis de nata, mas de sabor bem diferente. A casca de massa folhada mais fininha e estaladiça e o creme muito macio e compacto. [...] Toda a gente polvilhava os pastéis com bastante canela, o que os tornava ainda mais saborosos. O Chico, só ele, comeu meia dúzia![9]

De resto, há de tudo: bolas de Berlim, torta de laranja, bolo de chocolate, bolo de avelã, bolo de amêndoa, de limão, de mel, suspiros, bolachas Maria, farturas, algodão, pão-de-ló, docinhos de ovos, trouxas de ovos, leite-creme, palmier, mousse de castanhas decorada com fios de ovos e chantilly, lampreia de ovos da praxe, rabanadas, bolos regionais como por exemplo dons rodrigos que são uma especialidade algarvia, ou o bolo típico da Madeira, bolo de caco, há gelados, sorvetes, e até há bolo de iogurte.

O livro que figura mesmo no topo quanto a doçura, é *A caminho de Fátima* de Mário Castrim[10]. Como o título deixa adivinhar, um grupo de pessoas, lisboetas, vai a Fátima para cumprir uma promessa, mas nunca lá chegam, porque em Torres Vedras têm de comer pastelinhos de feijão, nas Caldas da Rainha cavaquinhas e ovos doces, em Loures um rico pão-de-ló, e quando, passadas algumas aventuras com o carro, constatam que já não sobra tempo para ir a Fátima, decidem passar por Turquel, porque:

> Antes de Turquel há uma tasca que vende pãezinhos quentes com chouriço que nem te digo nada. Vai lá gente de todo o lado só por causa disso.

Comem este pãozinho, mas infelizmente o chouriço não caiu bem a ninguém, estão todos com vómitos reprimidos, o que não lhes impede, de maneira alguma, de ir jantar algum tempo mais tarde.

6. Outro elemento que também salta aos olhos é que, na maior parte das vezes, se frisa o facto de os bolos serem feitos em casa, pela empregada ou pela avó, ou, se forem comprados numa confeitaria, serem, pelo menos, bolos caseiros. Isso também é verdade quanto ao pão: os pequenos almoços ou lanches que são descritos com os adjectivos mais elogiosos, como "maravilhoso", "uma delícia", "requintadíssimo", "saboroso", "gostoso", "esmerado", e mais elogios afins, têm quase sempre pão caseiro, pão saloio, ou pão de centeio.

Também é espantoso o número de vezes (31) que o pão, quente de preferência, vem acompanhado de queijo: são fatias ou quadradinhos de queijo, "queijo a derreter-se" ou

---

[8] VIEIRA, Alice, *A Espada do Rei Afonso*, Lisboa: Caminho, 1981, p.12.

[9] MAGALHÃES, Ana Maria & ALÇADA, Isabel, *Uma Aventura em Lisboa*, Lisboa: Caminho, 1988, p.12.

[10] CASTRIM, Mário, *A Caminho de Fátima*, Lisboa: Caminho, 1992.

"um queijo cabreiro acabado de trincar que derrete esplendorosamente na boca"[11]. É pão com queijo, ou, ainda melhor, com queijo e com marmelada, esta combinação sendo considerada uma verdadeira iguaria. É o que as avós preparam de preferência para as netas aborrecidas ou tristes.

INTERPRETAÇÕES

1. Podia continuar dando muito mais exemplos, sobre o vinho de Porto, sobre os vinhos regionais, etc. As ocorrências não faltam.

O que se pode deduzir disso tudo, é que os livros dão uma imagem muito fiel da realidade portuguesa, não só no que respeita à comida, como também à maneira de viver, aos hábitos de cada dia. Os portugueses gostam de comer, gostam da cozinha tradicional e gostam sobretudo de tudo quanto é português. Porém, os críticos da literatura infantil afirmam que os livros infanto-juvenis não são o reflexo da realidade social, mas sim o reflexo das intenções pedagógicas de determinado tempo[12].

Considerando isso, é só um salto para se chegar à segunda dedução, que eu considero a ideia-chave da minha comunicação: é que pela descrição da comida, os livros portugueses para jovens, além de transmitir a herança cultural, visam inculcar o valor das tradições antigas, dos núcleos familiares tradicionais, visam inculcar um certo comportamento, até uma maneira de ser que pretende ser genuinamente portuguesa.

Para corroborar esta tese queria apresentar quatro argumentos.

2. Um primeiro caso em que me baseio, diz respeito à apresentação do núcleo familiar tradicional. Os livros para jovens não têm medo nenhum de falar sobre famílias desintegradas, sobre pais divorciados e todos os problemas que isso acarreta, num intento de fazer compreender situações difíceis. Nada, pois, de atitudes de avestruz. Mas, o que é significativo no tratamento da comida é que, das poucas vezes em que se fala de "*fast-food*", as referências estão sempre associadas a uma família divorciada. Num livro a avó que está a preparar leite-creme com caramelo fumegante, diz à neta: "Não tens nada disto em Lisboa, hem?" E a rapariga pensa nos bons lanches que prepara o outro avô, e depois na mãe e no padrasto que normalmente só chegam a casa à noite. "Além das pastas com *dossiers* traziam embalagens da loja da comida feita. *Pizzas* enormes, ainda coradas do forno".[13] Num outro livro uma mãe leva os filhos a comer uma *pizza* às Amoreiras, e essa mãe também está separada.

Nas famílias felizes, ou em que os avós participam activamente, nunca se fala de *pizzas* ou em comer fora num centro comercial, bem pelo contrário: nestas prefere-se comida caseira como já acima foi referido. Isso poderia levar a pensar que estas coisas modernas, que deixam transparecer certo anonimato, não ocorrem nas famílias unidas, tão ligadas que estão ainda aos valores tradicionais.

---

[11] FIGUEIREDO, Violeta, *Eram Férias e Havia Sol*, Col. Grande Prémio, Verbo, 3ª ed., 1992, p. 33.
[12] DASBERG, Lea, *Het Kinderboek als Opvoeder*, Assen: Van Gorcum, 1981, p. 1.
[13] FIGUEIREDO, Violeta, *op. cit.*, p.19.

3. Um segundo argumento são as ocorrências em que se salienta que o que se come é bem tipicamente português. Fala-se, por exemplo, algumas vezes em tremoços, e numa ocorrência lê-se:

> No café Bonjour Portugal [...] os raros circunstantes entretinham-se com cervejas, pevides e tremoços muito nacionais.[14]

Tremoços muito nacionais, significa que é uma coisa ligada a Portugal, o que as pevides não são, porque também se comem noutros países, enquanto os tremoços não. Da marmelada, que eu também acho muito "nacional/português" não se diz isso em nenhum sítio, embora apareça 10 vezes nos livros analisados. Outro exemplo desta ênfase do que é português: alguém quer comer pão-de-ló ao passar por Loures, mas o companheiro prefere ficar a ler um livro no carro, ao que a primeira pessoa diz:

> Já sei. Queres saber se a princesa casa? Casa, podes ficar descansado. As princesas casam todas, o que nem todas comem é o nosso rico pão-de-ló.[15]

O "nosso" rico pão-de-ló. O que é nosso, o que é nacional e também o que é regional, é muitas vezes posto em relevo. Mais um exemplo: numa feira popular "dezenas de panelas apetitosas lançavam aos ares o perfume inigualável dos pitéus regionais".[16]

4. Mas a valorização do que é português vê-se ainda mais claramente nos casos em que há uma reacção negativa para com alimentos estrangeiros. Já vimos o caso do leite português de que se diz duas vezes saber muito melhor do que o francês. No mesmo livro fala-se, com muita ironia, verdade seja dita, duns emigrantes portugueses que estão "intimamente convictos da indiscutível superioridade da culinária portuguesa"[17] sobre a francesa.

Noutro livro os protagonistas são convidados para um fim-de-semana num grande hotel de cinco estrelas no Porto:

> O apetite era grande e a sala de jantar muito bonita, cheia de plantas, mas o almoço não agradou a ninguém apesar de se chamar *vol-au-vent* e *strogonoff aux oeufs*.
>
> - Era esquisito e pouco! - disse o Jorge no final.
>
> E ninguém discordou.

Algumas horas depois, durante o passeio pelo Porto, o mesmo grupo entra num café e come *hamburgers* e cachorros, para o caso de a comida no hotel ser outra vez *vol-au-*

---

[14] CORREIA, Carlos, MENÉRES, Maria Alberta & ROCHA, Natércia, *O Mistério do Falcão Azul*, Col. 1001 Detectives, Lisboa: Caminho, 1987, p.86. Os tremoços talvez sejam "muito nacionais" por "Bonjour Portugal" ser um café na fronteira com a Espanha onde passam muitos emigrantes. Será também para eles que no café se dá música de "Sisa de Lunda e as suas melodias de Além-Pirinéus": são sobretudo os emigrantes da França que, com tanta saudade, gostam de Linda de Suza.

[15] CASTRIM, Mário, *op. cit.*, p.30.

[16] CORREIA, MENÉRES & ROCHA, *op. cit.*, p.8.

[17] CORREIA, Carlos, *Alex, O Amigo Francês*, Lisboa: Caminho, 1989, p.53.

vent e *strogonoff aux oeufs"*[18]. Parece pois que a comida estrangeira não vale mesmo nada! E o que dizer da comida vegetariana do ídolo do grupo, Michael Jackson?

> Espinafres, espargos, beterraba e outros legumes. - Brrr! É aquilo que ele come? É só couves ...[19]

O mesmo grupo vai comer iscas de bacalhau na Ribeira a uma casa de pasto. Comentário de um amigo:

> - Se vocês nunca comeram, vão gostar. Ou só gostam daquelas comidas finas lá do hotel?

Noutro livro lê-se:

> Enquanto as gargantas *made in Portugal* se refrescam com brancos e tintos, as gargantas estrangeiras preferem certos líquidos coloridos mas muito pouco espirituosos.[20]

E, para terminar, vou citar um pequeno diálogo que acho muito significativo. Depois de uma noite de grande confusão, os heróis constatam que não há pão em casa, e o pai pergunta à mãe:

> - E agora, o que é que eu como?
> - Queres *corn flakes*?
> - Credo! Estrangeirices logo pela manhãzinha, não.[21]

E o pai vai, resmungando, procurar pão a um café das redondezas. Não é de admirar, pois, que apenas num livro um jovem tome flocos ao pequeno almoço; certamente isso não é comum entre os portugueses. (Se considerarmos que uma das virtudes da literatura infanto-juvenil é a de proporcionar ao jovem o encontro com a alteridade, de modo a favorecer a aceitação da diferença, neste caso este objectivo não é cumprido.)

5. A própria frequência espantosa da comida neste tipo de literatura, já é, em si mesma, um sinal elucidativo da presença de ideologia na escrita. Como Susan Suleiman demonstrou no seu estudo sobre romances ideológicos, a superabundância de certa informação está na base do chamado *roman à thèse*, porque de facto a redundância aumenta a probabilidade de a mensagem ser bem recebida pelo leitor.

> *The degree of redundancy is thus determined by the* number of times *that an interpretation ... or information is given; but it is also determined by* the number of different "voices" *that formulate the interpretation, and* the number of levels *on (and between) which the redundancies exist.*[22]

Que se trata na literatura juvenil de muitas "vezes" e de muitas "vozes" já foi suficientemente referido.

---

[18] MAGALHÃES, Álvaro, *Corre, Michael! Corre!*, Col. Triângulo Jota, Porto: Asa, 1989, pp.22-5.

[19] MAGALHÃES, Álvaro, *op. cit.*, p.13 e pp.113-14.

[20] CORREIA, Carlos, MENÉRES, Maria Alberta & ROCHA, Natércia, *O Mistério das Bonecas Holandesas*, Col. 1001 Detectives, Lisboa: Caminho, 1988, p.26.

[21] CORREIA, MENÉRES & ROCHA, *O Mistério das Bonecas Holandesas*, p.53.

[22] SULEIMAN, Susan Rubin, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York: Columbia University Press, 1983, p.55 e p.17.

À primeira vista pode parecer esquisito ou exagerado considerar, como elementos ideológicos, as referências à comida de um povo, mas como explicou Peter Hollindale, falando em livros para crianças, a presença de ideologia de facto não é sempre muito visível, porque pode entrar de mais de uma maneira. A ideologia passiva, por exemplo, é a que o autor transmite inconscientemente, porque não pode esconder os valores a que adere, mesmo quando não queira de maneira nenhuma dar uma mensagem ao leitor. Observa Hollindale que "*unexamined, passive values are widely* shared *values, and we should not underestimate the powers of reinforcement vested in quiescent and unconscious ideology*".[23]

Na caso da comida na literatura juvenil, tipo de literatura que, aliás, tem sempre uma intenção didáctica, quer se queira quer não, é mais do que óbvio que os romances, no conjunto, exercem uma influência nos leitores de uma maneira que os próprios autores não pretendiam nem previam.

CONCLUSÃO

O meu intento não era o de fazer crescer água na boca com essa "ementa" da gastronomia portuguesa, mas pretendi mostrar como essas referências culinárias na literatura juvenil, aparentemente tão "inocentes", se podem revelar instrumentos eficazes para frisar uma identidade, pois são, de facto, elementos fulcrais de valorização do que é nacional, elementos que contribuem de uma maneira tanto mais decisiva quanto é inconsciente da construção da consciência[24] de uma nacionalidade portuguesa na mente da criança-leitor.

É isso que poderíamos chamar "entrar na história do nacionalismo pela porta da gastronomia".

Katholieke Vlaamse Hogeschool Antwerpen, Afiliado À Universidade De Lovaina – Bélgica

---

[23] HOLLINDALE, Peter, *Ideology and the Children's Book*, Oxford, Westminster College: Thimble Press, 1988, pp.1-13.

[24] Veja-se MATTOSO, José, *O essencial sobre a Formação da Nacionalidade*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2ª ed., 1986, p.46: "Para ele [uma comunidade humana] constituir uma nação é ainda preciso que essa comunidade atinja a consciência de formar uma colectividade [...] cujos caracteres eles assumam como expressão da sua própria identidade".

A FORMA DO ROMANCE EM ERICO VERISSIMO

MARIA DA GLÓRIA BORDINI

No Acervo Literário de Erico Verissimo, gerido pelo Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS e sediado em Porto Alegre, na casa do escritor, onde moram sua viúva Mafalda e seu filho Luis Fernando Verissimo, encontra-se farta documentação sobre o processo criativo da arte romanesca desse que ainda é visto como o maior romancista de seu Estado, o Rio Grande do Sul, e que é colocado entre os dez mais lembrados da literatura brasileira.[1]

O exame dos depoimentos de Erico sobre suas opções criativas, bem como o dos prototextos de sua obra, permite que se reconstitua sua atitude estética diante da forma do romance, o que o cotejo com os textos acabados complementa, esclarecendo os efeitos obtidos. Em seu Acervo, estão disponíveis cartas, entrevistas, diários, cadernos de notas, esboços em diversos estágios de textualização, originais com rasuras, livros de consulta anotados, além das diversas edições, algumas revistas, de seus trabalhos.

Tanto em seus prototextos, como nos seus textos e nos paratextos[2] que os cercam, manifestam-se indícios de como o escritor vê a sua arte, desde o momento da idéia inicial até o texto acabado. Como realista autodeclarado, Érico adota uma concepção mimética do ato criativo. Todavia, na imitação da vida algo se transforma, impelido pelo inconsciente e o resultado já não é mais a historiografia, mas a literatura. Declara ele:

> Eu acho que só Deus criou do nada. Os outros o plagiaram. Nós fazemos um personagem com pedaços de outros personagens. Esse processo, nem sempre ou quase nunca, é consciente no verdadeiro romancista. Esse computador, que é o inconsciente e que é alimentado por imagens, vozes, sons da vida, vai catalogando, vai misturando e lá pelas tantas ele projeta no consciente uma figura, uma cara, um cacoete, um tom de voz, um fato, uma cena, e o autor fica convencido conscientemente que inventou um personagem que não existe.[3]

Essa engenhosa teoria do computador manifesta metaforicamente o que Erico entende por criação ficcional: com base no repertório obscuro da memória, o inconsciente seleciona itens, a partir de impulsos que o criador não conhece e recombina-os, produzindo amálgamas que detêm um vínculo seguro com a experiência passada, mas já não são essa experiência.

Se Erico entende o romance como um mosaico da vida, uma figura do mundo feita de pedaços de experiência própria ou alheia a que o trabalho da memória e do desejo

---

[1] Cf. *Veja*, 1995.

[2] Cf. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris: Seuil, 1987.

[3] Porto Alegre: Centro de Pesquisas Literárias (CPL) da Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul (PUCRS), Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV), 03e0324-s.d., VERISSIMO, Erico, Ainda não escrevi o livro dos meus sonhos, *Manchete*, Rio de Janeiro, s.d., pp.76-9.

retirou a verdade objetiva, para dar-lhes um novo corpo feito de projetos e palavras, nem por isso deixa de pensá-lo enquanto construto, em seu processo de vir a ser esse mosaico. Sua preocupação com a forma romanesca é sobejamente evidenciada por suas notas de pesquisa a respeito, que abrangem desde Ortega y Gasset[4] até Ihab Hassan[5], passando por Paul Valéry[6] e Roland Barthes ou George Steiner.[7]

Fiel a seu projeto estético realista, entretanto, valoriza como eixo criativo dois aspectos principais de constituição do gênero: a fábula e a personagem, que enfeixam os requisitos fundamentais, a seu ver, para que a obra romanesca venha a existir. Fábula e personagens são correlatos inextricáveis, pois, se o romance é imagem da vida, não pode prescindir de um sujeito das ações que configuram a história, assim como não pode suprimir os acontecimentos sem deixar esse sujeito sem meios de manifestar-se. Completam essa produção de uma imagem do mundo as categorias espaço-temporais, que se constroem ao redor do caráter da personagem como molduras físico-sócio-psicológicas de sua conduta, e a questão estilística, que ele entende como a ação da linguagem sobre o público, de uma perspectiva antes ética do que experimental.

A fábula como figuração do destino não necessita das deformações da consciência para ser entendida como tal. Essas deformações podem interrogar o sentido de eventos isolados, valorizá-los numa escala humana, oscilar em sua apreciação, mas não afetam a lógica que a temporalidade imprime ao trajeto da personagem. É por essa razão que Erico resiste à depreciação que a atividade de puramente contar histórias parece suscitar:

> Nesse ponto eu estou fora de moda, completa e irremediavelmente fora de moda. Continuo a achar que a estória é importante. É um veículo, um tecido conjuntivo, por assim dizer. Não sou formalista, nem inovador. Não tenho talento para aventuras verbais.[8]

Esse posicionamento em relação à fábula condiciona como elemento determinante no processo criativo a consecução da verossimilhança. Se a verdade do tempo natural deve ser preservada na representação romanesca, isso não significa que possa ser copiada sem lacunas ou sem distorções no interior da narrativa. No primeiro sentido de verossimilhança como reprodução provável da verdade histórica, Erico se preocupa em fundamentar suas

---

[4] Cf. *Ibid.*, 04a0049-s.d.,.Arquivo de notas contendo registros de resenhas e citações sobre Linguagem, Mito e Símbolo, Filosofia (existencialismo, principalmente), Sociedade, Homem, Liberdade, Romance e América Latina.

[5] Cf. *Ibid.*, 04b0053-61, Agenda do Linguaphone Institute de Londres, contendo anotações nos vários dias, sobre *O Arquipélago, O Senhor Embaixador*, projeto de *As Aventuras de Marco e Paulo*, resenhas sobre Literatura, de Stephen Spender, sobre o Romance, de Ihab Hassan e sobre a obra *Life Against Death*, de Norman O. Brown.

[6] Cf. *Ibid.*, 03a0303-73, VERISSIMO, Erico, "A marquesa saiu às cinco da tarde". *Entrelinhas*, s. 1, 1973.

[7] Cf. *Ibid.*, 04a0029-70, Agenda da Editora Abril, contendo resumos e citações de obras existencialistas e socialistas, bem como roteiros, planos, esquemas e lembretes para as obras *A Hora do Sétimo Anjo* e *Solo de Clarineta*.

[8] *Ibid.*, 03e0025-71, GASTAL, Ney & PRZYBYLSKI, Susana, "Erico Veríssimo, o homem de Antares", *Correio do Povo*, Porto Alegre, 24 out. 1971, p.21).

fábulas em documentação fidedigna. Um exemplo de busca de verossimilhança através de consulta à História aparece nas notas para *O Arquipélago*. Erico arrola perguntas a serem feitas ao Dr. Vasconcelos Pinto, visando obter maior veridicidade para o discurso de Rodrigo Terra Cambará na Assembléia Legislativa do Estado: Seria possível aquele teor do discurso? Como eram Getúlio e Collor? O presidente ameaçaria cortar-lhe a palavra? Quanto às eleições, contavam-se os votos ao encerrar? A que horas terminavam? A esse informante ainda anotava a necessidade de pedir sua opinião sobre Getúlio, algum fato sobre a revolução de 30 e algo sobre Cruz Alta na época.[9]

Na busca dessa verossimilhança, a criação da personagem precede a da fábula. Não surge da semente de algum acontecimento, mas de um afloramento de matéria biográfica submersa na memória. Diz o Autor, no artigo "Como nasce uma personagem", que o início é sempre um caos, "um caos feito de anseios, lembranças, impressões, frustrações, ecos."[10]. Daí pode emergir seja uma fisionomia, uma voz, uma expressão, de que o autor parte para dar corpo a sua criatura:

> No instante em que começamos a imaginar uma figura, o inconsciente nos manda as suas mensagens. [...] Quando o consciente percebe (o consciente às vezes é meio lerdo em matéria de percepção de coisas sutis) que está correndo o risco de 'copiar' uma pessoa da vida real, ele trata de 'despistar' e usar apenas em parte - ou recusar totalmente - as informações do inconsciente.[11]

Um exemplo é Sete Meis, baseado num jornaleiro real, assim apelidado e que vivia no bairro de Navegantes, em Porto Alegre, com cinco irmãos e um pai tintureiro. Sua expressão favorita era "mi canharam". As semelhanças entre modelo e personagem são o tipo físico, o apelido, não o nome e a expressão já citada. No romance, Sete Meis é miserável e maltratado, quando o jornaleiro real era remediado, era um líder entre seus colegas e muito mais malicioso. Se a personagem morre, vencida por suas condições sociais, o jovem Milton da realidade não só aproveita a notoriedade de "ser" Sete Meis em *O Resto É Silêncio* para ganhar gorjetas e servir de pistolão para outros garotos, mas também para obter um emprego de moço de recados e, anos depois, vender ações de um novo jornal ao seu "empresário" Erico.[12]

Essa autonomia da personagem é o indício mais seguro de que não possui falhas de verossimilhança. O Autor acredita que a força de convicção aumenta na medida em que a criatura se diferencia da personalidade do criador ou age segundo padrões que ele não

---

[9] Cf. *Ibid.*, 04a0019-50, Caderno de notas com índice alfabético e lembretes para a revisão de *O Retrato* e/ou *O Arquipélago*, abrangendo características de personagens, datas e cronologias, vultos históricos e recomendações gerais.

[10] VERISSIMO, Erico, "Um certo Henrique Bertaso", *Artigos diversos*, Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Veríssimo, 25), p.131.

[11] Porto Alegre: CPL da PUCRS, ALEV 03e0022-70, DINORAH, Maria, "Erico, retrato de um escritor", *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 jun. 1970, p.21.

[12] VERISSIMO, Erico, "Um certo Henrique Bertaso", *Artigos diversos*, Porto Alegre: Globo, 1981. (Obra Completa de Erico Verissimo, 25), pp.144-5.

consegue prever, pois não fazem parte de suas próprias experiências. Cita o caso de *O Prisioneiro*:

> Quando o tenente negro entra na cela para interrogar o prisioneiro, eu ainda não sabia como ele iria reagir, apenas me coloquei na sua pele e procurei sentir o que um homem como ele sentiria diante de um nativo. O resultado foi um sentimento de fraternidade e não de ódio. Uma quase identificação.[13]

Assim, a caracterização extensiva não parece ser de grande monta para Erico, de vez que a omissão de traços abre lacunas para a criatividade do leitor. O problema é o "mote", aquela característica que mobilizará a imaginação e completará a fisionomia física ou sócio-psicológica da criatura no ato de leitura. Dessa forma, a criação da personagem em Verissimo não é um processo biunívoco com a da fábula. Por surgir à maneira de um retrato, por traços, o processo que lhe dá existência se assemelha mais ao do pintor. Isso, porém, só ocorre nas origens da criatura. Uma vez que vá enfeixando os traços caracterizadores, estes vão requerendo acontecimentos para se desenvolverem. Por isso as fábulas de Erico se desdobram em blocos descontínuos dentro da linearidade geral, cada bloco podendo tomar um rumo de acordo com as novas exigências que o desenho gradual da personagem venha a impor.

A construção das dimensões temporais e espaciais do romance em geral determina a amplitude e o trajeto da história e fornece à personagem limites tanto à expansão de suas caraterísticas quanto à qualidade de suas ações. Em última análise, configura a própria textualidade, enquanto espaço semântico e temporalidade de leitura. Em seus depoimentos, Erico Verissimo oferece poucas indicações sobre o modo como constitui o espaço-tempo de seus relatos.

Quanto ao tempo, preocupa-se em entender filosoficamente sua natureza e significado, especialmente a partir de Kant e Bergson,[14] bem como em definir seu relacionamento de contador de histórias com a História nos termos em que se vale de eventos reais. O tempo psicológico o aflige, de modo que procura evitar sua perquirição, embora estude seguidamente em manuais de psicologia como os de Erich Fromm e outros comentadores de Freud os estados da consciência ou do eu e sua sucessividade. Não considera, entretanto, que deva tratar a temporalidade como um historiador o faria. Prefere antes o tempo guardado na mente do que o registrado pela historiografia como matéria para a ficção. Daí preocupar-se com o acúmulo de informações documentais, que lhe parece ameaçador talvez por diluir a significação que os eventos possam adquirir na memória. Isso não quer dizer que recuse taxativamente o recurso à pesquisa de fontes históricas. Nos esboços de *O Arquipélago*, aparecem citados inúmeros historiadores e memorialistas para apoiar a construção de certos episódios ou cenas. Por exemplo,

---

[13] Cf. Porto Alegre: CPL da PUCRS, ALEV, 03e0280-67, BRAGA, Adolfo, "Erico Verissimo - o prisioneiro", Periódico não identificado, Rio de Janeiro, 24 dez. 1967, s.p.

[14] *Ibid.*, 04b0060-69, Agenda de 1970, contendo notas a respeito de *Incidente em Antares*, notas pessoais e um diário em que aparecem revelações sobre o andamento da composição desse romance nos Estados Unidos.

Luderitz Ramos sobre as crises da pecuária e a Revolução de 23,[15] o Gen. Góis Monteiro para o Governo Provisório,[16] Roger Bastide sobre a povoação do Rio Grande,[17] Pedro Calmon sobre o papel do governo de Bernardes[18] ou as cartas de Getúlio Vargas a Washington Luiz.[19]

No que se refere à construção do espaço narrativo, adota posição semelhante à que defende quanto à caracterização das personagens:

> Ao cabo de mais de quatro decênios de exercício da literatura venho descobrindo, mais lenta e relutantemente do que devia, a inanidade de certas descrições, a inutilidade de fazer retratos humanos verbais, pintar paisagens com palavras - jogos pueris que podem divertir quem os pratica mas que não têm quase nenhum valor objetivo para o leitor. Reconheço, no entanto, que reincido a cada passo nesse vezo ou vício.[20]

O espaço, portanto, não deve ser excessivamente mobiliado de lugares e objetos, para proporcionar ao leitor a reconstrução criativa do ambiente. Ele não se preocupa com a capacidade limitativa da rede de relações espaciais, uma vez que a criação do romance se processa pelo desenvolvimento da personagem, em torno da qual vão se instalando os locais sócio-físicos e os acessórios que confirmem seus traços identificadores. Se esses elementos podem entrar em conflito com a personalidade da personagem, sua qualidade de obstáculos é vista mais como oportunidade para nuançar as definições de caráter do que para aprisioná-las em estereótipos culturais.

A invenção do espaço-tempo em Verissimo, portanto, mantém uma estrita coerência com o modo como constrói os demais componentes narrativos. Centralizada na figura humana, mais exteriorizada do que interiorizada, a visualidade dos contextos sócio-físicos, não obstante concretize os seres-sujeito da narrativa nas suas interações com o mundo diegético, também potencializa seu significado semântico. A seu turno, a representação do tempo, recusando-se a emanar do eu, fornece o contraponto objetivante às tendências impressionistas subjacentes a tal procedimento de descrição espacial.

Muito embora privilegie, na criação do romance, a personagem e a fábula, os problemas da expressão romanesca são constantemente reinquiridos por Erico, denunciando uma crescente insatisfação com seus recursos discursivos à medida que sua carreira

---

[15] Cf. *Ibid.*, 04a0019-50, Caderno de notas com índice alfabético e lembretes para a revisão de *O Retrato* e/ou *O Arquipélago*, abrangendo características de personagens, datas e cronologias, vultos históricos e recomendações gerais.

[16] Cf. *Ibid.*, 04a0016-58, Cadernos de notas com anotações de pesquisa histórica para *O Arquipélago*. Lembrete para consulta a Pedro Calmon sobre o Governo Bernardes.

[17] Cf. *Ibid.*, 04a0004-58, Caderno de notas com anotações de pesquisa para *O Tempo e o Vento*, *O Arquipélago*, com transcrições de informações sobre o Rio Grande do Sul, entre elas Roger Bastide, sobre povoamento.

[18] Cf. *Ibid.*, 04a0016-58, Cadernos de notas com anotações de pesquisa histórica para *O Arquipélago*. Lembrete para consulta a Pedro Calmon sobre o Governo Bernardes.

[19] *Ibid., idem.*

[20] VERISSIMO, Erico, *Solo de clarineta*, Porto Alegre: Globo, 1981.v.2. (Obra Completa de Erico Verissimo, 27).

prossegue. Sua preocupação estilística principal não é a diferenciação pela forma difícil, mas a clareza, porque não defrauda o leitor:

> Escrevo como sou e como posso. Nunca tive sequer namoros com o barroco ou o rococó literários. Não tenho talento para inventar uma nova língua, nem mesmo expressões novas dentro de nossa língua. Detesto hieróglifos, logogrifos e enigmas pitorescos, quando se trata de literatura. [...] Quero me comunicar com o maior número possível de leitores, dentro dos limites da dignidade literária.[21]

Mais acentuadamente no plano lingüístico do que nos demais, cede à convenção realista de ocultar a ficcionalidade através da naturalização dos artifícios que a produzem. As palavras, na sua frase, não devem tornar-se empecilhos a exigir que o ritmo de leitura se detenha a decifrá-las. Soando como no discurso de todos os dias, apenas mais eufóricas e harmonizadas, cabe-lhes projetar limpidamente o universo diegético e não ocuparem o primeiro plano na percepção do leitor. Essa atitude se radica num compromisso ético com o discurso:

> Não há homens que morrem e matam por causa das palavras dispostas numa frase? Tenho lido muito sobre Semântica Geral, o que me tem tornado muito cauteloso no que diz respeito às palavras.[22]

Dando prioridade à imaginação, que se corporifica nos mapas, diagramas e desenhos marginais de seus prototextos, pode-se afirmar que, à diferença de outros romancistas modernos, para ele a expressão do tema passa pela mediação da imagem, que só numa última etapa é descrita verbalmente. A partir desse visualismo, constata-se uma nítida orientação plástica na criação de seu romance: recorre a blocos narrativos distribuídos em contraponto no espaço do texto, o que exige um trabalho de memória de parte do leitor. Todavia, essa montagem em blocos tende mais a facilitar a representação de um espaço através de justaposições do que estimular quem lê ao contínuo rearranjo criativo do texto, como em certos romancistas modernos, William Faulkner, por exemplo. Preocupado com a comunicabilidade, seu processo de criação busca a clareza e não o impedimento da compreensão.

Trata-se de mostrar ao leitor um quadro em movimento, no qual todos os elementos referenciais, ideológicos e axiológicos adquiram evidência autodemonstrada, da mesma forma que a "iluminação" do *insight* se impõe ao autor, numa espécie de clarificação imediata das obscuridades e enigmas da existência. O projeto cognitivo, pois, que configura a composição do romance em Erico, não é o mesmo que o de romancistas como Autran Dourado, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa. Para Erico, o conhecimento proporcionado pelo romance deve ser apodíctico, não necessitando de um rearranjo das formas pelo leitor.

---

[21] Porto Alegre: CPL da PUCRS, ALEV 03e0306-62, GURGEL, Amaury, Erico Verissimo em casa, *Manchete*, Rio de Janeiro, 1962, p.9.

[22] *Ibid.*, 03e0250-65., RODRIGUES, José Maria, "Deveríamos ter com mais freqüência escritores portugueses no Brasil", *Voz de Lisboa*, Lisboa, 9 mai. 1965. p.5.

Esse projeto cognitivo poderia parecer paternalista ou autoritário, não fosse o modo como a composição do romance é efetuada pelo escritor. Fugindo aos modelos que tendem a manietar o leitor, Erico pratica uma espécie de narração que representa o mundo narrado com detalhes suficientes, mas não excessivos ou faltosos, os quais exigiriam muito pouco, ou demais, da imaginação do público. Por outro lado, adotando o que Genette chama de focalização zero,[23] própria do relato clássico, seu narrador fala o menos possível com sua própria voz, dando à narrativa características dramáticas, conforme recomendava Aristóteles aos poetas épicos.[24]

A preferência dada por Erico a essa forma peculiar de romance, que parece mais apta a cumprir o programa realista a que ele adere, explica por que em seus epitextos e até em seus prototextos o problema da narração e do narrador passa em silêncio. No seu processo criativo, a narração funciona de modo tão mais mimético do que diegético que o criador mal toma consciência de que seu texto se narra e, em se narrando, estabelece um tipo de relacionamento entre autor e realidade intra e extratextual.

Por essa necessidade *poética* de "fazer" uma vida outra, que sirva de espelho para a sociedade, de modo que esta se reconheça especialmente naquilo que nega ou suprime de si, entende-se por que Erico privilegia a estética realista para a forma do romance. Nela a História deixa de ser o que é, para tornar-se ficção, como em qualquer outro tipo de convenção artística, mas é nela que o poder de ilusão da arte atinge seu grau máximo, fazendo desaparecer o "feito" que a obra é e confundindo-a com o real que ela mimetiza.

Não sendo o realismo nada mais do que um vocabulário culturalmente situado para efetuar a representação do real, através de convenções arbitrárias naturalizadas,[25] pressupõe uma vontade ideológica definível: a de retornar à coisa em si, ou seja, levar, pelo ilusionismo realista, o sujeito a reconhecer como sua mente "espera" e, portanto, constrói a coisa. A responsabilidade social que impele Erico a escrever sobre a vida contém o temor de que o ato poético possa ser diferente do mimético, esquecendo a realidade de onde provém sua matéria e alienando o público, a quem essa realidade, no seu entender, deve ser devolvida com alguma espécie de utopia humanista explícita e emocionalmente vivenciável.

Não é que desconhecesse ou desprezasse as novidades técnicas de representação, seja da natureza, seja das consciências. Empregou-as dosadamente para que não perturbassem seu projeto comunicativo. A trama não-linear se intromete na linearidade geral, no uso do contrapontismo e da montagem associativa; os diálogos se transformam em monólogos interiores por truques de discurso reportado e discurso indireto livre, como em *Clarissa* ou em *O Prisioneiro*; as personagens são vistas em geral por focalização interna mutuamente cruzada, um recurso eminentemente psicologizante; a ordem temporal é estilhaçada por *flashbacks* e *time-shiftings*, e não por comentários, como no romance tradicional; o espaço é decomposto em recortes humanamente orientados e tem sua gramatura expandida como as representações pictóricas impressionistas, sendo descrito

---

[23] Cf. GENETTE, Gérard, Discours du récit, In: *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, pp.206-13

[24] ARISTOTE, *La poétique*, Paris: Seuil, 1980, p125.

[25] Cf. GOMBRICH, E. H., *Art and illusion*, London: Phaidon Press, 1968, p.172.

por recursos cinematográficos como *travellings* e câmeras aéreas, *zooms* e alternância rápida de planos de frente e de fundo.

A própria montagem do enredo a partir de focos em personagens e deslocamentos temporais pelas repercussões das esferas de ação destes (como os "círculos concêntricos" de *O Resto É Silêncio*) denota uma modalidade de representação especial, não a canônica do Realismo do século XIX e sim uma utilização das técnicas modernistas do romance europeu deste século. Poder-se-ia mesmo afirmar que Erico "naturaliza", invertendo-lhes o processo, os artifícios da prosa de ficção moderna, a qual, segundo David Hayman,[26] se caracteriza por salientar a tática e sublimar o conteúdo narrativo.

Opondo-se àquela atitude que Theodor Adorno descreve como a negatividade do discurso artístico moderno, o qual se refugiria na autoconsciência e na forma difícil para não ser devorado pelo mundo do consumo instituído pelo capitalismo avançado,[27] Erico defende a dimensão dialogal da literatura, como interação criativa entre texto e leitor. Para ele, o discurso deve ser claro o suficiente para que o mundo diegético seja compreendido pelo leitor médio, mas não autoritário a ponto de dar-lhe esse mundo todo pronto, submetendo-o a si passivamente.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

---

[26] Cf. HAYMAN, David, *Re-forming the narrative; towards a mechanics of modernist fiction*, Ithaca: Cornell Univeristy Press, 1987, pp.1-18.

[27] Cf. ADORNO, Theodor, *Teoria estética*, Lisboa: Ed. 70, 1982, pp.15-18.

A CONCEPÇÃO DE LÍNGUA DE SARAMAGO: O CONFRONTO ENTRE O DITO E O ESCRITO

MIRIAN RODRIGUES BRAGA

Não há lugar fora da linguagem de onde possamos observar o mundo e o fenômeno humano. Sabemos que o ser humano não é somente um ser lingüístico e a linguagem não esgota a multidimensionalidade do fenômeno humano. Porém, a existência humana, alicerçada nos domínios do corpo, da emoção e da linguagem numa relação de coerência, expressa sua forma de compreensão e de entendimento no domínio da linguagem. A linguagem representa para os seres humanos, como diz Nietzsche: "uma prisão da qual não podemos escapar".

A linguagem não só nos permite falar sobre as coisas: a linguagem faz com que sucedam as coisas. Nessa perspectiva, podemos dizer que a linguagem é geradora, porque além de nos permitir descrever a realidade, permite-nos criar realidades.

Como fonte de riqueza inesgotável, a linguagem faz parte do homem; modela seus pensamentos, suas emoções, controla ou explode seus sentimentos, sua vontade, seus atos. O homem recorre à linguagem e:

> O desenvolvimento da linguagem está tão inextrincavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação da humanidade, da própria vida, que é possível indagar se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas.[1]

Na linguagem verbal, há uma propriedade da palavra de fundamental importância: ela é o primeiro meio da consciência individual. Embora a realidade da palavra, como a de qualquer signo, resulte do consenso entre indivíduos, uma palavra é, ao mesmo tempo, produzida pelos próprios meios do organismo individual sem qualquer outro recurso extracorporal. Isso determinou seu papel como material semiótico da vida interior, da consciência, e:

> É devido a esse papel de instrumento da consciência que a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica seja qual for [...]. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação.[2]

A palavra gera uma realidade diferente. Depois de se ter dito o que se disse, o mundo já não é o mesmo de antes. Foi transformado pelo poder da palavra: o mundo se rearticula em função dela.

---

[1] HJELMESLEV, Louis, *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, São Paulo: Perspectiva, 1975, pp.1-2.

[2] BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.37.

O contato com a palavra trabalhada na linguagem de Saramago faz-nos pensar na força da palavra a que já nos referimos. Seu texto provoca estranhamento no leitor, exige-lhe uma percepção desautomatizada, um esforço reflexivo que o obriga a sair do marasmo cotidiano para apreender realidades desgastadas. Seu texto não é a representação do real, pois exprime uma curiosa verdade que só pode ser expressa de um modo velado e escondido, disfarçando-se com o que não é.

O texto de Saramago torna a língua um recurso da expressão artística. A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas o melhor dos conteúdos de nada vale se a língua não lhe faz justiça.

E para conseguir seu intento, Saramago torna-se o artista da palavra: tudo é retrabalhado, repensado, calculado e filtrado; cria sua obra apoiando-se no conhecimento e no domínio dos modelos de seu idioma: "tenho minha jeira e a minha enxada no campo da cultura [...] os pés plantados na fértil terra da língua que falo e em que escrevo[3]".

Escritor consciente do seu ofício, deixa em muitas referências ao longo dos anos o que pensa a respeito do material que constrói sua obra artística: a língua portuguesa E é justamente descobrir sua concepção de língua através de seus pronunciamentos em jornais e revistas que nos motivou a propor o confronto entre o seu dito e o seu escrito, para verificar em que medida sua concepção de língua se manifesta na sua escritura, ou nas reflexões metalingüísticas tecidas em suas obras. Para tanto, trabalhamos com entrevistas concedidas por Saramago a jornais e revistas de Portugal e do Brasil, e com fragmentos de duas de suas obras: *Manual de Pintura e Caligrafia* e *História do Cerco de Lisboa*.

A questão proposta permite-nos seguir vários caminhos; no entanto, visando restringir este trabalho às proporções necessárias, elegemos considerar dois grandes eixos verificáveis nas entrevistas. São eles: Língua/História, Língua/Literatura. Quando Saramago diz sentir uma espécie de necessidade de corrigir a própria História, quer dizer, usar a ficção como corretora da História, reafirma os dois eixos por nós considerados. Dentre alguns pronunciamentos há um que de certa forma circunscreve os demais:

> Ora, o que escrevo decorre do gosto pela história, pela literatura dos clássicos, pela língua e do apego às minhas raízes populares.[4]

A questão da História para Saramago é colocada como a organização de um passado, mas estabelece distinção entre passado e História. Numa passagem diz que o passado é uma massa informe de acontecimentos, de tudo aquilo que aconteceu, e a História é a organização de tudo isso. Numa outra, revela que o presente é simplesmente uma pílula tranqüilizadora que cria a ilusão de que o mundo civilizado é o melhor lugar para todos, porque o presente não existe. Diferentemente da atitude tradicional da História que tenta compreender o "presente pelo passado" Saramago diz que tudo é passado, o passado como indagação para o próprio futuro e, se quisermos, poderemos considerar presente somente o tempo de nossas vidas, nada mais. Saramago entende que a História é feita de vida individual e coletiva, e que o discurso da História não é captável na sua

---

[3] *Jornal das Letras*, Lisboa, 1986.

[4] 1º Encontro Nacional de Culturas de Países de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, Brasil, 1987.

totalidade pela objetividade, porque paralelamente a esse discurso que nesse caso também é percurso, podem entrelaçar-se centenas ou milhares de outros discursos e, portanto, outros percursos. Isto significa dizer que a vida é o espaço em que os indivíduos se inventam a si mesmos. O ser humano não é uma forma determinada nem permanente. É um espaço de possibilidade que permite sua própria criação.

Numa outra passagem, Saramago revela que História e Língua são reflexos: "mesmo que mediatos, das tensões e oposições inseparáveis duma sociedade viva". Para ele a Língua tem o poder globalizante e interativo entre os povos que a falam, já que: "temos uma língua comum e não compreendemos muito bem a importância deste material de comunicação".[5]

Para Saramago, estar na vida é estar na História como efeito e causa, isto é, revelando-se como História no primeiro, posicionando-se conscientemente ativo no segundo. Este posicionamento lembra-nos Bakhtin que diz que: "a consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico e conseqüentemente, no processo de interação social[6]". Daí entendermos por que Saramago diz que o olhar de integração do romancista pode fazer a História.

Saramago, sempre que entrevistado, revela sua paixão pela História, porém sua retomada da História não é entendida como sucessão cronológica de fatos, nem mesmo como interpretação da realidade, mas como reapropriação da discursividade histórica, em circunstâncias de paródia. É seu ponto assente reencontrar o homem na História, o ser humano comum, com suas desgraças, insatisfações e realizações. Saramago vê na História a possibilidade de o homem procurar-se como criador/criatura da História por caminhos vários que se entrecruzam. Fica claro que o caminho de mão única que a História factual oferece não lhe basta para observar o fenômeno humano.

O texto ficcional que melhor permite observar o que dissemos é a *História do Cerco de Lisboa*, através da personagem Raimundo Silva, apresentado como um revisor extremamente *domesticado* em seu ofício de revisar, aparentemente automatizado e passivo, mas revelando reflexões filosóficas que nos permitem pressentir uma alteração do seu perfil. É o que realmente ocorre, pois ao introduzir a palavra NÃO no texto que revisava, o revisor comete uma rebeldia que o faz partícipe da autoria final do livro. Transforma-se em autor da nova história do Cerco de Lisboa, e essa função o amedronta de tal forma que se vê tentado a escrever sua história seguindo a história factual de tal maneira que: "a história se cumpra sem variações, como mera repetição dos fatos, segundo consta dos manuais e da História do Cerco de Lisboa[7]". Porém, isso não acontece, porque a personagem/autor decide interagir com a História e o mundo, criando outras realidades. Passa a ocupar uma posição responsável no acontecimento, assumindo uma função sócio-histórico-cultural ativa que sua escritura exige. É na personagem Raimundo Silva que Saramago deposita o seu compromisso e a sua responsabilidade pela História e pelo ato de escrever, e o faz através de reflexões metalingüísticas diluídas por toda obra.

---

[5] *O Estado de São Paulo*, 1986.

[6] BAKHTIN, Mikhail, *Estética da Criação Verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.34.

[7] p.254.

Já no *Manual de Pintura e Caligrafia* há uma outra nuance de História. Recorre ao passado como forma de resgatar os mortos, e despertar o mundo esquecido de seus antepassados. Diferentemente do *Cerco,* Saramago lança-se à lembrança dos mortos, isto é, através das divagações do narrador, o passado ressurge pela necessidade de revitalizar a memória coletiva, entendida não só como ordenação de vestígios, mas também como releitura desses vestígios. É a História que parte da memória coletiva para ser interpretada como renúncia a uma temporalidade linear em detrimento dos tempos vividos múltiplos em que o homem se enraíza no social e no coletivo. Ao descrever os lugares por que andou, o narrador recria detalhadamente a realidade que ele viu ou imaginou: pinturas, esculturas, monumentos históricos, revelando o respeito a um passado que não pode ser esquecido porque "esquecê-los, seria o primeiro sinal de (sua) morte ... "[8]

É no espaço da circunscrição reflexiva entre História/Homem que Saramago entra na literatura. Quando diz que: "não há nada fora da História e que a ficção acaba por refletir sempre a História, mesmo que seja na última franja do que se narra[9]" entendemos, num primeiro momento, por que seus romances se aproximam dos romances históricos tradicionais. O que ambos têm em comum é a referencialidade da História, mas é só. Porque a forma como Saramago se reapropria da História para relê-la revela a diferença. Sua visão de mundo é contemporânea, prendendo-se assim às grandes indagações sociais do nosso século, mesmo quando volta ao passado, numa perspectiva totalmente nova que entrecruza elementos referenciais centrados na História, na ideologia, no mítico e até no onírico, sem, contudo, tender a quaisquer desses elementos.

Quanto à literatura, Saramago diz não a entender como uma forma de lazer simplesmente, mas como: "uma forma de tornar possível a comunicação entre os homens[10]". Ela tem um dever a cumprir, ou seja, cuidar da língua, fazê-la reviver. Saramago diz desconfiar das palavras que na sua juventude estavam carregadas de um sentido que o mau uso desacreditou. Justifica o emprego de arcaísmos porque vê neles a possibilidade de acentuar a ironia e o humor como forma de rejuvenecer a língua. Daí o cuidado que dispende na seleção lexical e o cuidado com a etimologia das palavras. Na História do Cerco de Lisboa há várias passagens que confirmam seu dito, como por exemplo, aquela em que o revisor diz que:

> qualquer simples revisor é capaz de ver a etimológica linha recta que liga **ballô** a Baleares, o erro, tratando-se da funda, está em ter-se escrito balear quando baleárica é que seria correcto , ...[11]

Num outro momento, diz que são duas as posições possíveis do romancista que escolheu para a sua ficção os caminhos da História: a primeira, consiste em reproduzir ponto por ponto os fatos conhecidos, sendo a ficção mera servidora de uma fidelidade que se quer inatacável; a segunda, mais ousada, consiste em entretecer dados históricos na quantidade certa para que o tecido ficcional predomine. É tarefa do escritor harmonizar

---

[8] p.200.
[9] *Jornal das Letras*, s.d.
[10] *Folha de São Paulo*,1991.
[11] p.36.

esses mundos na instância narradora. Será preciso dizer em que caminho se encontra Saramago?

Encontramos na História do Cerco de Lisboa um fragmento que confirma sua posição como romancista que parte dos fatos históricos não para recontar a vida, mas para transformá-la, acrescentando-lhe alguma coisa. É aquele em que Raimundo Silva diz que não devemos confundir o que parece com o que seguramente estará sendo e que devemos duvidar de uma realidade qualquer quando "o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada.[12]

A literatura permite a Saramago fazer a releitura da História numa relação dialética entre o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais e suas reflexões metalingüísticas confirmam sua posição quanto ao dito. Podemos dizer que para Saramago História e Literatura se (con)fundem e entender que nós, como indivíduos, como entidades pessoais:

> Somos uma história acerca de quem somos, e posto que todos vivemos em um mundo que é também uma história, somos histórias dentro de histórias, todas elas produzidas por nós mesmos.[13]

Não é por acaso que diz numa outra entrevista que "se alguém é um ser político, não um mero espectador, mas um ator participando do drama ou comédia de seu país e se essa pessoa escreve, é impossível separar vida de arte".[14] A escritura, que atesta seu posicionamento, fica, portanto, impregnada de valores, a princípio, individuais, para depois assumir a representação de valores coletivos e não só comprometida com o valor estético, mas também com outros valores, pois a palavra, ao dizer, julga, e não é possível a relação neutra com o referente: não é possível falar com indiferença sobre as coisas e o mundo, já que a palavra assume o compromisso com a História. Isso nos faz lembrar Barthes que, ao criar o termo **escritura,** referia-se à linguagem escrita de um escritor consciente de sua tarefa que vai além de uma simples habilidade que pode ser desenvolvida por qualquer pessoa. A escritura implica um homem com intenção de escrever, envolvido pelo contexto social em que vive e para o qual retorna; por isso, torna-se consciente de que sua escritura deve apresentar juízos. É, portanto, um processo duplo: por um lado, assume a linguagem escrita com fim em si e, por outro, revela seu comprometimento com a história.

Numa outra oportunidade Saramago diz que sua única preocupação é escrever os livros que deve escrever e que ninguém mais poderia escrever, por uma razão simples: "porque ninguém mais é [ele][15]". Essa questão de assumir a responsabilidade da escritura se faz presente em toda a *História do Cerco* e, mais precisamente, no fragmento em que Raimundo Silva descobre o real motivo de ter colocado a palavra NÃO ao texto original, o

---

[12] p.157.

[13] ECHEVERRIA, Rafael, *Ontologia del lenguaje*, Chile, Santiago: Ediciones Pedagógicas chilenas S. A., 1994.

[14] *Jornal da Tarde*,1988.

[15] 1° Encontro Nacional de Culturas de Países de Língua Portuguesa, Belo Horizonte, Brasil, 1987).

que só acontece depois de ter percorrido os caminhos, subido a muralha, enfim, **ter vivido** o local em que ocorreu o cerco. E somente após viver esse momento é que: "a justificação última e irrefutável do seu atentado contra as verdades históricas[16]"surgiu.

A mesma questão do compromisso com a escritura aparece no *Manual de Pintura e Caligrafia* quando o narrador diz:

> Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito.[17]

Verificamos outro dado importante nas entrevistas: o princípio de autoria-irrefutável para Saramago, já que ele participa da idéia de que não há obra sem autor; sem contar o fato de que deseja que seu leitor sinta que seu trabalho: "leva uma história que conta, leva a história das personagens, leva a tese, a filosofia, tudo o que se quiser encontrar. Mas além de tudo isso leva uma pessoa dentro, que é o autor. Não é o narrador". Quando responde às perguntas feitas sobre os elementos constitutivos de sua narrativa e, mais especificamente, sobre o narrador, Saramago diz que não sabe quem é o narrador: "ou só o sei se o identificar com a pessoa que sou".[18]

O texto que mais permite observar as reflexões metalingüísticas sobre as entidades da diegese é *o Manual de Pintura e Caligrafia.* Saramago explora-as quase sempre de maneira parodística, colocando-as em funções adversas às convencionais, subvertendo os cânones estabelecidos, revelando seu conhecimento da teoria literária. Em suas reflexões metalingüísticas questiona o romance tradicional, a autobiografia, o narrador, o discurso direto, indireto e indireto livre, Saramago contesta as regras impostas. E, para fugir delas, desvela-as, com humor e irreverência, revelando a vulnerabilidade das imposições literárias conservadoras. Há um fragmento em que, através do narrador, Saramago revela o que pensa sobre foco narrativo. Observemos:

> Escrever em primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. Diz-se o que está acontecendo na presença do narrador, diz-se o que ele pensa (se ele o quiser confessar) e o que diz e o que faz, e o que dizem e o que fazem os que estão com ele, porém não o que esses pensam, salvo quando o dito coincida com o pensado....Se os meus amigos fossem figuras de romance, escrito não por mim ou um deles, mas por alguém (o romancista) a nós exterior, a cada um bastaria poder ler esse romance, e seríamos tão omniscientes como o romancista no caso se presume ... .[19]

Se, por um lado, Saramago permite-se "brincar"com os elementos constitutivos da narrativa, por outro, assume uma postura quase filosófica quando fala do objetivo de seu esforço literário:

> No fundo, todo meu esforço literário converge num único desejo, qual seja, que o homem, acima de tudo, não se desumanize por questões de fé.[20]

---

[16] p.135.
[17] p.80.
[18] *Jornal das Letras*, 1992.
[19] p.113.
[20] *O Estado de São Paulo*, 1991.

Revela-se preocupado com o ser humano porque acredita que os caminhos dos homens não estão traçados e que não podem ser sempre iguais. O único progresso que tem sentido é no campo ético e moral. Por isso, o cuidado, a sensibilidade e a emoção transparecem quando trata de tão delicada questão e diz: "tem acontecido às vezes, ao reler certas passagens que escrevo, não conseguir conter-me e desatar a chorar ... Acho estranho essa emoção".[21]

Se para Saramago essa emoção pode parecer estranha, a nós, que buscamos sua concepção de Língua, é esclarecedora. Saramago se emociona ao ler o que escreveu porque se vê diante da BELEZA concreta: seu texto. E é a Língua com poder globalizante que lhe permite dizer melhor o melhor conteúdo.

Por razões já apresentadas, este confronto - naturalmente incompleto - recorreu somente a dois grandes eixos: Língua/História e Língua/Literatura, e o que pudemos apreender foi que para Saramago a Língua é História viva e que ela evolui historicamente na comunicação verbal concreta. O rumo da realidade futura se molda num sentido ou em outro pela Língua, portanto, a construção da nossa identidade e a do mundo em que vivemos se realiza através dela.

Se a Literatura lhe permite enxergar a História vista por baixo, ou seja, permite a seu olhar recair não nos grandes feitos, mas nas particularidades que os tornam grandes, é porque a Língua já lhe oferecera a estrutura para alicerçar sua ficção. Assim, a língua literária é a ficção que lhe permite reler a História da qual retira o sustento para alimentar essa ficção com raízes submersas na experiência humana. Os seus textos ultrapassam a resistência puramente literária que lhes opõem as formas antiquadas, os costumes e as tradições.

A escritura de Saramago vem confirmar sua concepção de Língua. Utiliza a palavra para trabalhar o mundo, torna-a expressão do mundo. Seus textos superam a construção lingüística, "proporcionando um aperfeiçoamento imanente em função de uma necessidade determinada".[22]

Os dados nos revelaram que a concepção de Língua de Saramago provoca uma profunda simbiose entre História e Literatura e que essa aproximação se dá pela substância da Língua, não nos permitindo ver com clareza as fronteiras que as separam.

PUC/SP

---

[21] *Revista Exame*, Vip, 1992.

[22] BAKHTIN, Mikhail, *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, São Paulo: Hucitec, 1992, p.207.

CHRISTINE DE PIZAN EM PORTUGAL: AS TRADUÇÕES DO *LIVRE DES TROIS VERTUS*

TOBIAS BRANDENBERGER

Quais são os comportamentos que uma obra didáctica tardo-medieva aconselharia a uma mulher desamparada, sem homem que possa defender os interesses dela? Como é que ela conseguiria sobreviver numa sociedade essencialmente patriarcal?

Surpreendentemente, houve, no século XV, quem defendesse que uma viúva, por exemplo,

> tome coraçom dhomem. scilicet. constante e forte e sajes pera auisar e pera seguir / o que lhe seja bem de fazer, Nom ja como simprez molher en gorinhandosse em choros e em lagrimas sem outra desomrra como huu pobre cam que sse encolhe em hũu canto e todollos outros uãao sobrelle Ca por assi fazer antre vos molheres acharees assaz de jentes sem piedade que o pam uos tirariom da mãao e uos julgariom a jnorantes e sinprezes [...].

E o mesmo texto recomenda à baronesa no campo, durante a ausência do marido, que

> entenda todas as cousas, [...] tenha grande coraçom e booa linguajem com booa descriçom contra aquelles que a quiserem despreçar [e que] aja coraçom dhomem [...] / Esto he que ella deue saber dereitos darmas e todas cousas que lhe perteeçem affim que seja prestes de dar seus liuramentos e saiba / E jsso meesmo pera defemder e combater se mester for.

Quem escreve estas frases, que denotam uma visão pouco corrente da mulher no contexto da literatura didáctica da Idade Média, é a primeira autora profissional na história da literatura francesa, e, em mais de um aspecto, um caso insólito no panorama literário-cultural daquela época: a italo-francesa Christine de Pizan (c.1365-1430?).[1]

As nossas citações provêm da primeira tradução portuguesa do *Livre des trois vertus*[2], um tratado didáctico para mulheres, escrito por volta de 1405. Tal como outros textos contemporâneos, este livro visa oferecer modelos e normas para o comportamento

---

[1] Sobre a autora, podem ver-se as monografias de Enid MCLEOD, *The Order of the Rose: the Life and Ideas of Christine de Pisan*, London e Totowa, 1976; Régine PERNOUD, *Christine de Pisan*, Paris, 1982; Charity Cannon WILLARD, *Christine de Pizan. Her Life and Works*, New York, 1984; ou Bärbel ZÜHLKE, *Christine de Pizan in Text und Bild: zur Selbstdarstellung einer frühhumanistischen Intellektuellen*, Stuttgart e Weimar, 1994, e as bibliografias de Angus J. KENNEDY, *Christine de Pizan: a Bibliographical Guide*, London, 1984; *Christine de Pizan: a Bibliographical Guide. Supplement I*, London, 1994.

[2] Na edição de Dorothee CARSTENS-GROKENBERGER, *Christine de Pisans Buch von den drei Tugenden in portugiesischer Übersetzung*, Münster, 1961, pp. 131, 107 e 107s., respectivamente. Só depois de preparar esta contribuição para o Congresso de Oxford, soubemos da existência da tese de doutoramento de Maria de Lurdes Crispim que oferece uma nova edição crítica do texto: *Christine de Pizan*, O Livro das Tres Vertudes *ou* O Espelho de Cristina. *Edição crítica da tradução quatrocentista de* Le Livre des Trois Vertus *e estudo linguístico de algumas construções nominais da versão manuscrita*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1995.

feminino — mas distingue-se de obras paralelas por uma série de pontos que merecem certo interesse e que serão discutidos mais em baixo.

Christine de Pizan escreveu o seu livro para Marguerite de Nevers, a neta do seu mecenas, Philippe *le Hardi*, duque de Borgonha[3]. O tratado devia orientar a aprendizagem política e social da futura rainha, mas não só a dela. Diz a autora:

> Je Christine, ay fait et compilé ou nom de vous et pour vous singulieremente cestui present livre, lequel est a la doctrine et enseignement de bien et deument vivre aux princesses et generalment a toutes femmes [...] par le grant desir que j'ay de l'acroissemente du bien et honneur de toute femme, grande, moyenne et petite [...][4]

Estas frases demonstram, por um lado, o objectivo didáctico da autora, bem como a intenção de apresentar a obra como texto que convém à situação e à destinatária concretas. Por outro lado, vemos que Christine aproveita a oportunidade para escrever um livro com um propósito mais amplo. Embora dirigindo-se a uma princesa, tenta instruir não só a mulher à qual o seu livro é dedicado, mas "toute femme, grande, moyenne et petite".

A recepcão do *Livre des trois vertus* nos territórios francófonos foi extraordinária. Mas a difusão do texto não se limitou a essa área: alguns decénios depois de o *Livre des trois vertus* ter sido redigido, duas rainhas portuguesas interessar-se-iam por este texto, tendo ambas incentivado traduções da obra para português.

É bem provável que a responsável pela transmissão do texto para oeste da Península Ibérica tenha sido a irmã de Dom Duarte, Isabel de Portugal (1397-1471), duquesa de Borgonha[5]. Deve ter sido ela quem mandou um manuscrito do *Livre des trois vertus* à sobrinha homónima, mulher de Afonso V, após a morte prematura do *Rei Eloquente*, que tantos transtornos políticos causou em Portugal. A jovem rainha, por sua vez, fê-lo traduzir, provavelmente entre 1447 e 1455. Assim é atestado pelo *incipit* desta primeira versão portuguesa, o *Liuro das tres vertudes a jnssinança das damas*, que se conserva num manuscrito na Biblioteca Nacional de Madrid:

> Aquy se começa o liuro das tres vertudes a jnssinança das damas o primeiro capitulo deuisa as tres uertudes per cujo mandamento Christina fez e conpillou o liuro da Cidade das Damas E lhe apareçerom outra uez e lhe mandarom que fezesse esta presente obra.// o qual liuro foy tornado de

---

[3] Para o contexto histórico e os motivos da autora, cf., por exemplo, os estudos de Charity Cannon WILLARD, "*The* Three Virtues *of Christine de Pisan*", in: *Boston Public Library Quarterly*, 2 [1950], pp. 291-305; "*A Fifteenth-Century View of Women's Role in Medieval Society: Christine de Pizan's Livre des Trois Vertus*", in: MOREWEDGE, Rosemary [ed.]: *The Role of Women in the Middle Ages*, Albany, 1975, pp. 90-120; "*Christine de Pizan's* Livre des Trois Vertus*: Feminine Ideal or Practice Advice?*", in: BORNSTEIN, Diane [ed.]: *Ideals for Women in the Works of Christine de Pizan*, Detroit, 1981, pp. 91-116; "*Introduction*" *a Christine de Pizan:* Le Livre des trois vertus [cf. nota 4], pp. vii-xxvi.

[4] *Le Livre des trois vertus*, ed. Charity Cannon WILLARD e Eric HICKS, Paris, 1989, p. 3. Esta dedicatória conserva-se unicamente no manuscrito 10973 da Bibliothèque Royale de Bruxelas e não foi traduzida para português.

[5] As circunstâncias que motivaram a transmissão do *Livre des Trois Vertus* para Portugal e a sua tradução foram especificadas também por Charity Cannon Willard, nos artigos "*A Portuguese Translation of Christine de Pisan's* Livre des Trois Vertus", in: *Publications of the Modern Language Association*, 78 [1963], pp. 459-464, e "*Isabel of Portugal, Patroness of Humanism?*", in: SIMONE, Franco [ed.]: *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, Torino, 1967, pp. 519-544.

ffrançes em esta nossa linguajem portugues per mandado da muyto exçellente e conprida de muytas vertudes Senhora e Rainha Dona Jsabel molher do muyto alto e muyto exçelente prinçepe e Senhor Elrey Dom Afonso o Quynto de Portugal e do Algarue e Senhor de Çepta.[6]

Várias décadas mais tarde, já no século XVI, o tratado de Christine de Pizan voltou a despertar a curiosidade de outra soberana portuguesa. Foi em 1518 que a rainha D. Leonor, viúva de Dom João II, fez imprimir uma nova tradução do *Livre des trois vertus*, o *Liuro chamado espelho de Cristina o qual falla de tres estados de molheres*[7].

A versão manuscrita e a versão impressa não oferecem, todavia, o mesmo texto. Enquanto a primeira tradução, o *Liuro das tres vertudes*, se atém estreitamente ao original francês, a segunda versão, impressa, o *Espelho de Cristina*, faculta um texto algo distinto, condensado em parte. Teremos de nos debruçar ainda sobre a importância destas diferenças textuais para o significado de cada uma das traduções, depois de ter reflectido sobre a questão dos efeitos da transferência deste tratado francês para outro contexto. Antes, porém, talvez convenha assinalar — embora aqui não seja possível oferecer uma interpretação mais detalhada — alguns pontos que fazem do *Livre des trois vertus* uma obra singular no contexto da literatura didáctica tardo-medieva para mulheres.

Nas suas três partes, o *Livre des trois vertus* (e as suas traduções portuguesas) contêm, na forma duma *liçom* transmitida à autora por três figuras alegóricas, as três virtudes Razão, Rectidão e Justiça, avisos concretos para a vida quotidiana das mulheres da Baixa Idade Média. Christine tenciona instruir as suas congéneres para as ajudar a levarem uma vida virtuosa e vencerem as situações difíceis com que se defrontariam. Neste propósito coincide com outras obras do âmbito da literatura didáctica da época. Há, no entanto, alguns factores pelos quais o *Livre des trois vertus* sobressai de entre este contexto. Uma das particularidades mais notáveis do livro de Christine é a de estruturar o objecto do seu discurso — as mulheres — duma forma pouco ortodoxa. Ao contrário do que se verifica em muitos outros tratados para mulheres que sub-classificam este conjunto em *ordines* ético-espirituais, conforme o seu estado civil, em donzelas ou virgens, casadas, viúvas e freiras — excluindo, portanto, a população feminina do esquema clássico *oratores-bellatores-laboratores*, válido para os homens — Christine define o estatuto da mulher pelo lugar que esta ocupa na sociedade.

A classificação das mulheres por camadas sociais anuncia-se já na introdução, onde podemos ler:

A todo o collegio femenyno e a ssua deuota relligiom seja noteficado o sermom e liçom da ssapientia./ E primeiramente [...] aas Raynhas e prinçesas e outras Senhoras / desy seguindo de graao em graao cantaremos semelhauelmente nossa doutrina em todollos estados das molheres affim que a deçeplina de nossa escolla possa seer vista de todos.[8]

---

[6] *Liuro das tres vertudes*, p.38.

[7] É este o título que oferece o frontispício da segunda versão. Existe uma edição fac-similada com o título *Espelho de Cristina*, Lisboa, 1987, preparada por Maria Manuela Cruzeiro.

[8] *Liuro das tres vertudes*, p.39.

Numa estrutura trimembre, a doutrina dirige-se a três grupos diferentes: na primeira parte, às "prinçesas e altas Senhoras[9]"; na segunda, às damas da corte e as senhoras sobre senhorios rurais mais pequenos; e na terceira às "molherees destado. das booas uillas ou lugares e aas molheres do comũu pouoo e depois aas molheres dos lauradores."[10]

Evidentemente, nem todos os sectores do "corpo social" recebem a mesma atenção: a estrutura do tratado reflecte o peso das três camadas sociais que correspondem às três partes do livro. A primeira parte é a mais detalhada, a segunda não chega nem à metade da extensão da primeira, enquanto que a terceira é ainda mais breve. Mas, apesar destas diferenças quantitativas, é notável que o *Livre des trois vertus* abarque todo o leque social e inclua as camadas inferiores. Assim, ultrapassa os limites tradicionais do género didáctico dos *espelhos de príncipes/princesas* e converte-se ao mesmo tempo num documento valioso para o conhecimento da vida quotidiana de sectores da população menos privilegiados pela historiografia tradicional.

Se nos debruçarmos sobre os conselhos que Christine proporciona às suas leitoras, podemos encontrar, por entre os requisitos e as faculdades que a autora aconselha, alguns que não se esperariam num manual de comportamento feminino da Idade Média tardia.

Christine defende, nomeadamente para a diplomacia palaciana, mas também para o cuidado dos interesses da mulher dentro da vida marital[11], o emprego acertado, deliberado e bem doseado da palavra — uma aprendizagem de retórica e psicologia que as mulheres poderão alcançar pela leitura do seu texto. É precisamente através deste meio, com o recurso ao discurso premeditado e táctico, que a mulher exercerá a sua influência em quaisquer domínios. Entre estes, também a política: Christine acha que a boa princesa não deve só desempenhar funções decorativas; é importante que intervenha como conselheira e *mediatrix* política, nomeadamente para a preservação da paz, missão à qual se prestam particularmente as mulheres.[12]

A viúva que se defende, a esposa que fala, a princesa que influi: a nossa autora oferece modelos de comportamento que se orientam pelas necessidades concretas da vida prática das mulheres. Baseando-se nas suas próprias experiências vitais e com o olhar

---

[9] *ibidem, loc. cit.*

[10] *ibidem*, p.119.

[11] Veja-se, para só citar um exemplo, o que a autora recomenda no capítulo 13 da primeira parte, onde explica à mulher casada "como sse ella deue auer com seu senhor" (*Liuro das tres vertudes*, p.60); para uma convivência sem conflitos é preciso que a esposa seja humilde e obediente, mas, para além disto tudo, "a ssages senhora trabalhara com sages doçura de o atraher a ssi / E sse vir que he bem de lhe dizer algũua cousa. ella lho tocara a de parte doçemente e beninamente. • hũua vez o amoestara por deuoçiom • outra por piedade que deue auer della./. outra uez em ryndo como sse jogatasse com elle /". (*ibidem*, p.62).

[12] "os homẽes som per natureza de mayor coraçom e menos piadosos E o gramde desejo que teem de sse vingar nom lhes da lugar de oolhar bem os perygos que podem acomtecer / Mas a natureza das molheres he mais temerosa e sua comdiçom mais doce. E por isso deue desejar mais a paz e trazer o homem a ella." (*Liuro das tres vertudes*, p.52). Vejam-se também os elogios da autora que se seguem à passagem citada: "Oo de quamtos e grandes bẽes forom causa em este mundo rainhas e prinçesas poemdo pazes. amtre mortaaes jmygos e amtre prinçipes e barõoes. E amtre pouoo reuellado e seus senhores de que as scripturas som cheeas. Nom ha no mundo mayor bem que a booa e sages prinçesa./ beenta he a terra que a tem / desto daria assaz denxempros. Mas muytos escriuy no liuro da cidade das damas" (*ibidem*, pp.52s.).

aguçado pelos e para os problemas económicos, políticos e sociais na vida do dia-a-dia, a autora mostra uma atitude crítica e pragmática — a mesma que recomenda ao seu público feminino no *Livre des trois vertus*.

É para este livro que Christine de Pizan deseja explicitamente que "esta nossa doutrina por os tempos vyndorios seja trazida por muytos regnos. affim que ella possa ualler onde ouuer fautra denssynança[13]", chegando a confessar:

> Pemssey em mim que esta nobre obra multipricaria pello mundo em outros muytos trellados. qualquer que fosse o custo serya apresemtada em diuerssos lugares a Raynhas prinçesas e altas senhoras. afim que mais fosse omrrada e enxalçada assi como ella he digna. E que per ellas podesse seer semeada entre as outras molheres / o qual bom pemssamento e desejo. puse em effeito assi como ja he acabado / sera assoelhada espargida e poblicada em todas terras.[14]

O seu desejo foi cumprido, como documentam as traduções portuguesas — e isto não admira, se tivermos em conta que a validade dos conteúdos não se limita a uma zona geográfica específica nem a um momento histórico determinado. Embora a redacção do *Livre des trois vertus* tenha sido causada ou, pelo menos, favorecida por uma situação histórica e um âmbito político concretos, a doutrina exposta vale tanto para a corte de Borgonha como para a portuguesa, e as advertências da nossa autora convêm à população feminina de qualquer país europeu da época.

Existe, no entanto, um factor de importância fundamental que não se deve perder de vista para poder chegar a uma justa avaliação das versões portuguesas: o contexto em que se insere uma obra determinada. A relação do texto com outros textos — no caso concreto, com outro texto da mesma autora, escrito imediatamente antes — ou a ausência duma tal relação, pode mudar sensivelmente o significado e o valor duma obra.

É precisamente o caso do *Livro das três vertudes* e do *Espelho de Cristina* que não são apenas duas traduções portuguesas da mesma obra, mas duas versões cujo público não pôde recorrer ao horizonte de expectativa original — o que confere aos textos portugueses algumas facetas peculiares.

O *Livre des trois vertus* não é o primeiro texto em que Christine de Pizan se ocupa do lugar da mulher na literatura e na sociedade: a sua grande preocupação por este tema manifesta-se através de uma série de obras, entre as quais convém ressaltar o seu livro mais conhecido, o *Livre de la Cité des Dames* com o qual está intimamente relacionado o nosso *Livre des trois vertus*. A relação que une o livro que aqui nos ocupa com a *Cité des Dames* é, basicamente, uma relação de dependência que se apresenta de forma muito diferente para os leitores franceses e para o público português, respectivamente.

Com a Cidade das Mulheres, Christine constrói um lugar alegórico onde se reúnem mulheres exemplares do mundo bíblico, histórico e mítico; um lugar que serviria, ao mesmo tempo, de refúgio às leitoras fartas e cansadas dos ataques misóginos. A autora proporciona uma análise das causas da misoginia, defende as mulheres, nega a sua inferioridade natural e prova que dispõem das mesmas capacidades morais, espirituais e

---

[13] *Liuro das tres vertudes*, p.70.
[14] *ibidem*, p.152.

intelectuais que os homens. Convida as leitoras a não valorizarem os prejuízos alheios e a confrontarem os tópicos literários com a sua própria experiência.

Se o *Livre de la Cité des Dames* empreende a defesa teórica das mulheres, o *Livre des trois vertus*, por sua vez, proporciona o que poderíamos chamar a aplicação prática da essência da *Cité*: aqui mudam a intenção da autora e o objectivo do texto. Chega-se do debate teórico à instrução concreta das mulheres que, como se tinha provado na primeira obra, não são inferiores aos homens nem incapazes de aprender e de se dedicar a actividades intelectuais. Ora estas duas focalizações distintas, mas complementares — já que o *Livre des trois vertus* tenciona contribuir para as leitoras desenvolverem precisamente aquelas qualidades pelas quais serão dignas de entrar na alegórica cidade das mulheres exemplares — desenvolvem a sua dialéctica apenas para o público francês. O público luso caracteriza-se, neste aspecto, por um déficit no horizonte de expectativa que faz com que estes leitores percebessem o *Liuro das tres vertudes* e o *Espelho de Cristina* como obras puramente didácticas sem fundo teórico-disputativo.

O facto de o *Livre des trois vertus* ter sido traduzido (e, logo, recebido em Portugal), sem a obra que o precedeu e que serve, efectivamente, como pré-texto, tem consequências relevantes. São vários os aspectos particulares do *Livre des trois vertus* que têm a sua explicação na *Cité*; pela transferência isolada ficam sem legitimação, e, por isso, ainda mais singulares. Fixemos a nossa atenção apenas sobre três deles.

De entre as virtudes que uma autora didáctica do século XV aconselha ao seu público não pode faltar, claro está, a castidade. Mas o tratamento que recebe no livro que estamos a analisar deixa ver que por *castidade* não se entende o que comummente se defende em outros tratados didácticos para mulheres. Ao contrário da maioria dos moralistas medievais e dos autores misóginos contra os quais arremete na *Cité*, Christine de Pizan acredita numa castidade natural das mulheres; consequentemente, dedica já aí, no livro que antecede o nosso *Livre des trois vertus*, um grande esforço à tarefa de invalidar o lugar-comum da *incontinência* das mulheres. É, pois, completamente lógico que sejam difíceis de encontrar quaisquer advertências a este respeito no *Liuro das tres vertudes*. Nem sequer o capítulo que se ocupa das prostitutas tenta edificar as descaminhadas com admoestações explícitas nesse sentido.[15]

---

[15] A autora pressupõe a existência duma castidade inata e insiste antes bem, e com bastante realismo, no facto de a vida duma prostituta ser não só nojenta e perigosa, mas também socialmente desprivilegiante. Veja-se *Liuro das tres vertudes*, pp.144s.: "Auisae a grande çugidade da uossa maneira de biuer tamto auorreçiuel / E que com jsto que sooes em na jra de Deus e o mundo tanto uos despreça que toda perssoa onesta de vos foje como de cousa escomungada e na rrua desuiam sua vista que uos nom uejam [...] que molher des sua natureza e condiçom he onesta simprez e vergonhosa que ella possa soportar tanta desonestidade/ viuer. beuer. e comer antre homees mais vys que porcos / nem doutras jentes nom auer conheçimento que uos ferem / arrastom e ameaçom e dos quaaes todollos dias uos veedes em perigos de sseerdes aquytelladas / [...] leuantaeuos e desatollaaeuos da lama tam auorreçiuel e nom queiraaes mais soffrer uossas pobles almas carregadas das cogidades cometidas pellos villãaos corpos". Também o capítulo seguinte só fala, exactamente como o seu título anuncia, "louuando as molheres onestas e castas" (*ibidem*, p.146) e não avisando às que não o são. E visto que a mulher é, por natureza, "onesta simprez e vergonhosa", o mais importante será conservar a fama da própria castidade, constantemente ameaçada pelas intrigas e difamações dos homens libertinos.

Aquando da discussão da natureza do amor conjugal que a boa esposa terá pelo seu marido, é curioso que se dedique muito pouco espaço à obediência que em outros tratados é o tema privilegiado quando se fala da relação do casal, discutido com muitos pormenores e ilustrado com *exempla* abundantes. Onde outros autores não se cansam de oferecer exemplos modelares de abnegação e submissão infinita por parte das mulheres, aqui nem sequer se especifica o conteúdo e o alcance desta obediência. E, para além disto, a obediência recomendada à esposa tem uma legitimação bastante especial. Falta a referência tópica à natural superioridade do homem, o que não deixa de ser lógico, visto que Christine tentara justamente provar, na *Cité*, que tal superioridade não existe. A legitimação de tal preceito deriva, pelo contrário, da necessidade de adquirir e de conservar a boa nomeada (portanto, um objectivo político-pragmático), e a humildade e paciência próprias das mulheres (uma dedução *e positivo*). Embora não impugne a hierarquia intramatrimonial estabelecida, Christine de Pizan apenas lhe atribui uma importância relativa, por se tratar dum elemento que é preciso defender por razões práticas, políticas, e não por ser uma verdade incontestável.

O terceiro ponto, já aludido, resulta também algo insólito no contexto da literatura que discute os papéis dos sexos: a completa ausência de quaisquer argumentos ou tomadas de posição que se relacionem com a *querelle des femmes*[16]. Em nítido contraste com a *Cité des Dames*, Christine não intervém em discussões sobre o valor da mulher, assunto do qual ali se tinha ocupado detidamente: muda da perspectiva dialéctico-valorativa para o didacticismo prático. Para a leitora portuguesa que não tem acesso à *Cité*, o *Liuro das tres vertudes* apresenta-se completamente desligado do debate daquele discurso e chega a ser um doutrinal ainda mais pragmático que o original francês.

A questão do valor das duas traduções portuguesas não acaba aqui.

Já mencionámos que entre o *Liuro das tres vertudes* e a versão impressa de 1518, o *Espelho de Cristina*, existem algumas diferenças que estão longe de serem insignificantes. Sugerem, estamos em crer, que entre a primeira e a segunda versão portuguesas houve uma mudança na função do texto que se deve a uma modificação no âmbito dos receptores visados.

Resumindo muito, pode dizer-se que a segunda versão apresenta, no que diz respeito à tradução, uma súbita ruptura. Até ao final do capítulo nono da segunda parte, dedicado

---

[16] Para a *querelle des femmes*, cf. os estudos seguintes: Marc ANGENOT, *Les champions des femmes, Examen du discours sur la superiorité des femmes, 1400-1800*, Montréal, 1977; Renate BLUMENFELD-KOSINSKI, "*Christine de Pizan and the misogynistic tradition*", in: *Romanic Review*, 81 [1990], pp.279-92; Margarete ZIMMERMANN, "*Vom Streit der Geschlechter. Die französische und italienische* Querelle des Femmes *des 15. bis 17. Jahrhunderts*", in: BAUMGÄRTEL, Bettina; NEYSTERS, Silvia (eds.), *Die Galerie der Starken Frauen. Die Heldin in der französischen und italienischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, München, 1995, pp.14-33. Acerca destes debates sobre o valor das sexos nas literaturas da Península Ibérica medieval e renascentista pode-se consultar um artigo nosso: Tobias BRANDENBERGER, "Malas hembras *und* virtuosas mujeres. Querelles *in der spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Iberoromania*", in: ZIMMERMANN, Margarete; BOCK, Gisela [eds.], *Die europäische* Querelle des Femmes*: Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*. Stuttgart, 1997 [= Querelles. *Jahrbuch für Frauenforschung*, 2]; pp. 113-202.

às *senhoras baronesas*, o *Espelho de Cristina* segue com bastante fidelidade o texto do *Liuro das tres vertudes*: o segundo tradutor deve ter usado uma cópia do manuscrito conservado e terá tido acesso também ao texto francês, porque emenda alguns erros do primeiro tradutor e restitui passagens que faltam no *Liuro das tres vertudes*. A partir do décimo capítulo da segunda parte, no entanto, o novo tradutor comprime e corta em larga escala; a partir daí, os dois textos portugueses afastam-se de tal forma que parece lícito falar não de uma tradução com a sua remodelação, mas de duas versões diferentes.

Quais são agora as consequências desta refundição para o *Espelho* como conjunto? Em que sentido muda o valor desta obra?

A diferença mais importante, em nosso entender, diz respeito à representação das diferentes camadas sociais. Fizémos notar mais acima que Christine distingue as mulheres conforme o seu estatuto social; classifica-as *de graao em graao*, por camadas sócio-económicas e sócio-políticas, isto é, segundo o poder político ou económico que têm e segundo a sua esfera de acção. Neste aspecto, o *Espelho de Cristina* não difere do original francês nem da primeira tradução portuguesa; também aqui, a doutrina se expõe conforme o plano original da autora.[17]

O que muda, todavia, é o peso que é dado às três camadas. Já dissemos que nem o original francês nem o *Liuro das tres vertudes* se ocupam com o mesmo pormenor dos três grupos de mulheres: a estrutura reflecte o peso das três camadas sociais tratadas, sendo a primeira parte nitidamente mais longa do que a segunda e a terceira. Esta desproporção ainda se acentua mais no *Espelho de Cristina*, simplesmente pelo facto de a segunda tradução portuguesa abreviar radicalmente a partir do décimo capítulo da segunda parte. O conteúdo original sofre assim uma redução notável precisamente nas secções que se dirigem às mulheres das classes média e baixa, com o qual se produz um predomínio mais claro da doutrina para as mulheres de alta hierarquia. Se considerarmos, portanto, o *Espelho de Cristina* como conjunto, comparando-o com o original francês e a primeira versão portuguesa, verificamos de facto que é uma obra que se dedica com preferência à instrução das mulheres da corte — muito mais um *espelho de princesas* do que as versões anteriores.

Será lícito interrogarmo-nos acerca das razões desta mudança repentina, de um modo de traduzir bastante exacto para uma redacção compacta. Não terá sido por acaso nem pelo facto de ter usado um original francês que o tradutor decidiu restringir o seu

---

[17] O título já o indica: "Aqui comẽça o liuro chamado espelho de Cristina o qual falla de tres estados de molheres. E he partydo em tres partes. A primeyra se enderença aas Raynhas, Prinçesas. Duquesas & grandes senhoras. A segũda aas donzellas em espeçyal aaquellas que andam nas cortes das grandes prinçesas. A terçeyra aas molheres destado & burgesas & molheres de poboo comũu". (*Espelho de Cristina*, frontispício). Também o final do texto parece testemunhar uma intenção didáctica que pretende alcançar mulheres de todos os estratos; lemos ali (*Espelho de Cristina*, fol. 48v.): "Acabase el libro intitulado das tres virtudes no qual se contem muytas profeytosas doutrinas y saludables exemplos assy pera as generosas y grandes donas como pera as outras de qualquer estado o condiçiom que sejam. E poderam enelle deprender como se ham de regir & gouernar no regimento de suas casas fazendas y honrras".

texto. Contrariamente ao que opinou a editora do *Liuro das tres vertudes*[18], julgamos que foram também razões internas do texto que originaram a condensação da obra nas duas últimas partes. Não é casual o lugar onde os cortes começam: o capítulo nono da segunda parte ("Do que perteeçe saber aas baronesas[19]"), o último que é traduzido sem omissões dignas de menção, é, ao mesmo tempo, o primeiro que se ocupa das mulheres que vivem fora da corte.

Ao redigir a sua versão desta passagem, o tradutor parece ter reparado na circunstância de que é exactamente aí que as advertências da autora tomam um novo rumo: deixam a esfera cortesã e dirigem-se para os âmbitos da nobreza rural, da burguesia e dos estratos sociais mais baixos. Esta mudança de ambiente social fá-lo-ia sentir-se autorizado, legitimado, ou até obrigado a comprimir a sua tradução a partir deste momento. As diferentes maneiras de traduzir têm, portanto, um correlato ao nível do conteúdo. O *Espelho de Cristina* estabelece uma distinção suplementar à tripartição do seu modelo, uma distinção entre mulheres da corte e mulheres fora dela, separando os dois grupos mediante um procedimento diferente na sua técnica de tradução.

Vemos que existe uma razão plausível pela qual se pode explicar o momento a partir do qual os cortes da segunda tradução portuguesa se realizam; mas fica por esclarecer a causa básica que motivou o encurtamento do texto.

Não acreditamos que se tratasse, sem mais, de evitar que o livro ficasse muito extenso[20]; neste caso, outras passagens ter-se-iam prestado perfeitamente para serem abreviadas ou até omitidas. A resposta ao problema encontrar-se-á, porventura, precisamente na alteração de perspectiva, embora ligeira, que se consegue através dos cortes e que diferencia a versão de 1518 tanto do *Livre des trois vertus* como do *Liuro das tres vertudes*. O *Espelho de Cristina* dedica-se em maior proporção textual às mulheres que reinam ou que vivem na esfera do poder; isto faz-nos supor que talvez fosse pensado para um público distinto, mais reduzido, composto só (ou, pelo menos, primordialmente) por representantes da camada social alta. Por outras palavras: é provável que as mudanças que alteraram a relação quantitativa das diferentes secções se devam a uma modificação nas instâncias receptoras. A segunda versão não constituiria, portanto, uma *Volksausgabe*, como quer Carstens-Grokenberger[21], apesar de ser a impressa e, por isso, a mais acessível para leitoras de todos os sectores da população — pelo contrário: é uma obra que se aproxima, em maior medida que o texto original em que se baseia, da tradição dos espelhos de príncipes (ou, neste caso, de princesas), uma reelaboração para a *crème de la crème* política.

É certo que faltam declarações do tradutor, do impressor ou de qualquer outra instância acerca do público desejado. Mas há indícios textuais no *Espelho* que confirmam

---

[18] Cf. a introdução de Carstens-Grokenberger à sua edição (p. 33): "*Warum der Text plötzlich von Beginn des 10. Kapitels an überarbeitet ist, lässt sich nicht begründen. Weder der Stil noch der Inhalt der Vorlage bieten irgendwelche Anhaltspunkte. Es können unserer Meinung nach nur äussere Anlässe zur Überarbeitung geführt haben.*"

[19] *Espelho de Cristina*, fol. 32v.

[20] Cf. CARSTENS-GROKENBERGER, (1961: 33).

[21] CARSTENS-GROKENBERGER, (1961: 34).

a nossa tese, como, por exemplo, uma passagem da terceira parte do *Espelho de Cristina*, ou seja, da secção que sofreu o processo de condensação que acabamos de mencionar.

No capítulo 9 da terceira parte do *Livre des trois vertus* encontramos uma advertência que, curiosamente, não se dirige às *femmes servans et chamberieres* que esta secção visa admoestar, mas antes às mulheres de classe alta que contratam aquelas. Depois de referir os vícios que as empregadas terão de evitar, Christine de Pizan recomenda às senhoras: "Si vous en prenez garde, entre vous qui estes serviz, que deceus n'y soiez[22]". Esta frase, aliás a única da terceira parte que fala directamente a um público de estrato social alto, teve uma sorte interessante nas versões portuguesas. O primeiro tradutor não conseguiu traduzi-la correctamente; pô-la em relação com as admoestações precedentes que consideravam o comportamento das servidoras e julgou que se tratasse duma advertência a estas: "E ssi uos pooe guarda antre vos. que sooes seruidoras que destas[23] o nom sejaaes[24]". Ora o responsável pela tradução do *Espelho de Cristina*, muito ao contrário do seu hábito de cortar onde quer que fosse possível, sentiu-se obrigado a recorrer ao texto original de Christine e restituiu-lhe o significado primitivo: "E assi vas outros [sic] que soes seruidos guardaeuos que nom sejaes enganados[25]". Com isto, demonstrou o seu empenho em conservar e reproduzir correctamente uma passagem que diz respeito às suas leitoras nobres ou ricas.

Se o *Livre des trois vertus* e a primeira tradução portuguesa, o *Liuro das tres vertudes*, se revelam, à luz dum exame atento, como tratados didácticos que são algo mais do que simples *espelhos de princesas*, porque visam um público maior, vemos agora que o mesmo já não se pode afirmar tão taxativamente no caso da segunda tradução portuguesa. No *Espelho de Cristina*, a condensação do texto na segunda e terceira parte leva a alterações no equilíbrio interior que conferem à obra uma tendência distinta, devida a um público diferente.

Voltemos, para terminar, à questão, ainda não explicitamente abordada, do lugar que cabe às traduções portuguesas do *Livre des trois vertus* no panorama literário da sua época.

Embora não se tratasse de examinar aqui a questão de se o *Livre des trois vertus* e as suas traduções portuguesas oferecem um "olhar feminino" — se é que tal coisa existe —, distinto das focalizações tradicionais, masculinas, mas unicamente de apontar para a ressonância desta obra e para alguns aspectos particulares da sua sorte no domínio lusófono, ter-se-á mostrado, oxalá, que estamos perante um texto que não resulta completamente irrelevante para a história da literatura portuguesa e muito menos para uns *gender studies* medievalistas que devagarinho começam a despontar aqui e além.

Temos aqui uma autora que, afinal, em alguns aspectos da sua doutrina não se distingue sensivelmente dos seus colegas. Noutros, no entanto, oferece perspectivas

---

[22] *Livre des trois vertus*, p.211.

[23] Isto é, das empregadas que "Cegam de tal maneira as jentes. que nom se podem guardar de ssuas muy grandes maldades".

[24] *Liuro das tres vertudes*, p.143.

[25] *Espelho de Cristina*, fol. 45r.

diferentes: em vez de tentar disciplinar as mulheres, tal como o faz a maioria dos autores moralistas e didácticos masculinos, destaca-se pelo empenho em proporcionar conselhos praticáveis e realistas para que todas as mulheres possam defender os seus interesses num mundo dominado pela vontade dos homens. Este rasgo peculiar, assim como a envergadura da utilidade para as leitoras da época, e, não menos importante, o facto de as múltiplas referências à realidade das mulheres de todas as classes sociais permitirem uma olhadela insólita e valiosíssima para as expectativas e para os problemas das mulheres daquele tempo, fazem do texto que nos tem ocupado aqui um livro sumamente interessante — e não só para mulheres.

Universidade de Basileia

NO MAN IS AN ISLAND: A UNIVERSALIDADE DA FICÇÃO INSULAR DE ALAMO OLIVEIRA

ALMIR DE CAMPOS BRUNETI

Assumir a condição açoriana, no passo e no ofício, não é apenas subir a falésia mais alta do arquipélago e daí proferir a discursata caridosa; é sobretudo não traír, nesse discurso, por inocente que seja, aquilo que haverá para dizer. O literário não será nunca o adiamento da palavra, antes a sua antecipação.[1]

A contribuição açoriana para a literatura de língua portuguesa tem-se manifestado, ao longo dos séculos, como uma corrente contínua de grandes nomes cujas obras representam o que há de melhor em Portugal. Entretanto, é a partir do século XIX que essa contribuição se acelera com nomes como Antero de Quental, Teófilo Braga e Roberto de Mesquita e, já neste século, com gente como Armando Cortes-Rodrigues, Vitorino Nemésio, Natália Correia, António Valdemar, João de Melo, Onésimo Teodoro de Almeida, etc. A este grupo mais recente pertence Alamo Oliveira, ficcionista, poeta, pintor, dramaturgo e ensaísta com uma obra publicada que já ultrapassa os 25 volumes. A sua obra de ficção compreende os romances *Burra Preta Com Uma Lágrima* (1982), *Até Hoje (Memórias de Cão)* (1986), *Patio d'Alfândega - Meia Noite* (1992), e o volume de contos intitulado *Contos com Desconto*, aparecido em 1991. Tais livros, vazados em estilo original que dinamiza e questiona o próprio fazer literário, inserem o autor no "*continuum*" daquilo que se poderia chamar de uma "literatura açoriana" contestadora da "literatura oficial" dominada pelos grupos do continente, e que se posiciona *vis-à-vis* a metrópole pela afirmação do seu caráter insular. Essa atitude, que anteriormente, apesar da pesada carga de humor agressivo, terminava sempre num gesto resignado de submissão ao poder central, passa a manifestar-se, depois da revolução de 74, em violenta repulsa aos mandachuvas políticos e literários, quer da metrópole, quer das ilhas, isto é, não mais apenas aquilo que João de Melo chama de "a ruptura possível com os cânones da literatura dita continental" (pp.14-15).

A literatura de Alamo Oliveira, que João de Melo classifica de "poliédrica", trata, acima de tudo, do "ser açoriano", do seu sofrimento e pobreza de séculos, do seu abandono e marginalização, da sua condição de insular explorado e apenas lembrado pelo poder central para fins demagógicos e eleitoeiros. Cronologicamente, o seu primeiro romance, *Burra Preta Com Uma Lágrima* (1982), trata exatamente desse assunto. O livro é uma elegia ao açoriano condenado à servidão e miséria da vida como ilhéu, ou à violência

[1] João de MELO, "Aproximação a um Estudo da Novelística Açoriana de Ontem e de Hoje", in: *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano - Séculos XIX e XX*, Porto: Editorial Vega, 1978, p.27.

traumática da emigração desenraizadora que destrói familias e aliena a pessoa no tempo e no espaço. A estória, cujos capítulos são precedidos de epígrafes tiradas do Apocalipse de São João, corporifica, na amizade de uma burra e um Poeta, a íntima ligação cotidiana dos Açores com a Poesia, e o caráter lírico e lúdico de uma cultura que se revela festiva e amorável em tantas manifestações populares do tipo Festa do Divino Espírito Santo e Santo Cristo. Na verdade, o livro é um canto de amor fraterno aos açorianos de todos os tempos desde sempre irmanados na miséria mais extrema e condenados, fatalmente, a emigrarem para outras terras. De um ponto de vista, o livro lembra muito o *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, a despeito do caráter pouco alegórico daquele grande romance de 1938. A "Burra Preta" do título representa, claro, o ser açoriano sofrido e vilipendiado, ou como bem o disse outro grande romancista açoriano: "... *Burra* são os homens, as políticas, os padres, os poetas-profectas e os loucos. Temos todos de *burra* um pouco"[2].

O livro conta então a estória da Burra Preta e de sua amizade com um poeta. Na verdade, poder-se-ia chamar o livro de "Vida, Paixão e Morte da Burra Preta", a qual, nascida na ilha do Pico para ser apenas burra de carga e agüentar pacientemente os maus tratos de donos insensíveis, toma consciência de seu existir como ser único e especial e, ao final, tem de ser sacrificada por haver adquirido consciência política e castigado a demagogia barroca de um ultraconservador e caça-comunistas da única maneira que lhe estava ao alcance, isto é, com violento coice na região escrotal. O texto é, obviamente, uma den_ncia do caos político que grassou em Portugal logo após a "Revolução dos Cravos", quando o povo começou a reivindicar beligerantemente os seus direitos sem ter passado antes por um processo racional de conscientização democrática:

> Deixando-se cair nos dislates políticos que estonteavam a época, Burra Preta euforizou-se de idéias e de ideais. Renovada ideologicamente, o seu ser de "burra" adquiriu nova forma de olhar a vida, a ilha, e as pessoas e solidificou o seu empenho de classe ... Passara a saber que pertencia a uma das classes mais desfavorecidas de sempre, classe que parecia predestinada a ser apenas animal de carga e de corrida, sem outra dignidade que não fosse a albarda, a ferradura enferrujada e o chicote de pele curtida com nós na ponta (pp.75-6).

Desiludida com a política pós-revolucionária, que se autodestruía em comícios e palavras estéreis, e desprezada pelo Poeta que se debatia em longo periodo de falta de inspiração, Burra Preta desespera-se:

> ... Voltou a esquecer a vontade de militância, de se bater pela promoção social de sua espécie. Resignou-se a ser "burra" simplesmente, sem saber o que fazer, querendo mesmo derreter a sua inteligência até a transformar em pó e espalhá-la pelos caminhos da vila. Assim evitaria pensar, reagir, afligir-se (p.87).

Quando finalmente chega à Ilha Terceira, a sua primeira experiência na cidade de Angra dá o golpe de misericórdia em suas ilusões políticas: ao desembarcarem no cais, ela e seu novo dono dão de cara com uma multidão enfurecida que havia acabado de pôr fogo à sede do partido comunista e descia a rua a gritar "Queimamos o comunismo! Queimamos o comunismo!" (p.125). Daí a reação violenta da Burra Preta ao defrontar-se com o

---

[2] João de Melo na contracapa da primeira edição do romance.

"discurso do ódio" que conclamava o povo a "ir à cidade destruir aqueles vermelhos de merda e empurrá-los para o mar"; (p.150). E é aqui que a Burra Preta entra com seus cascos certeiros:

> Foi tudo tão rápido, tão imprevisível, tão subtil, que só deram pela sua corrida desenfreada e pelo Senhor Doutor enrolado sobre si mesmo, num grito de dor, com as mãos, a segurar, despudoradamente, os testículos. Burra Preta reconfirmara a sua eficáia de ataque utilizando, como alvo, os pontos estratégicos mais vulneráveis, explorando inteligentemente o factor surpresa e sabendo evadir-se com a oportunidade requerida (p.151).

Por este crime de lesa-majestade a Burra Preta tem de ser sacrificada a fim de não trazer problemas ao seu dono que a manda matar com lágrimas nos olhos. Com ela morre o Poeta seu amigo, o qual, ao contrário dela, não tinha tido a coragem de qualquer reação, mas que sem ela não poderia viver. Livro de alto conteúdo alegórico e lírico, *Burra* Preta mostra bem o acendrado amor de Alamo Oliveira pela sua pátria insular, tema que vai reaparecer no seu último romance, *Patio d'Alfândega*, de 1992. Antes deste, entretanto, vem o livro *Até Hoje (Memórias de Cão)* (1986), verdadeiro libelo contra a guerra colonial, na verdade obra de protesto contra toda e qualquer guerra. Para João Medina, num brilhante artigo aparecido em 1994 (*Atlântida*, 38, pp.25-43), o texto de Alamo Oliveira é:

> [Um] ... livro-anátema-panfleto-parábola e, já se sabe, romance também ... dos maiores em valia do ... ciclo das nossas três inúteis, cruéis e absurdas guerras africanas combatidas desde 1961 a 1974 ... (p.30).

A estória mostra o sofrimento, o aviltamento, a desumanização crescente de seres arrancados ao seu lar e família para irem morrer na Guiné, lutando numa guerra estúpida e inglória, alimentada por estereótipos vazios e desgastados, como pátria portuguesa, religião, glória dos Descobrimentos, Camões e *Os Lusíadas*, e outros chavões semelhantes. O pobre herói açoriano, para resistir a 18 meses de inferno na luta contra um inimigo que ele não vê, embebeda-se e animaliza-se, ficando a sua existência pendente das poucas notícias, a mais das vezes mentiras, que chegam trazidas pelos aviões de vez em quando. O horror da espera pela morte (já que onde estão constituem-se os soldados em perfeitos alvos para o inimigo invisível que os vigia), a terrível solidão afetiva e existencial a que estão condenados, levam os soldados, ou pelo menos àqueles que podem pensar, ao questionamento de todas as noções escolares daquele patriotismo barato que serve de engodo para os que vão combater numa guerra sem validez moral, sem justificativa racional e cuja vacuidade e inutilidade eles podem constatar a todo instante. *Memórias de Cão* é um livro autobiográfico extremamente amargo e ressentido, verdadeiro "*indictment*" da ditadura salazarista e seu apêndice marcelista. Como diz João Medina no artigo citado:

> Tudo isto... como resultado de uma Mentira essencial, o remate de uma política que, embora com alguns séculos de persistência no erro, não deixava de se mostrar definitivamente criminosa e absurda. Esta obra mostra-nos um punhado de pobres diabos forçados a fazerem uma guerra que não queriam fazer, embrulhados numa contradição insolúvel, esta dupla situação de perseguição de um inimigo que não se furta ao contacto com o seu perseguidor, e de combate sem sentido com um fantasma cuja identidade se desconhece ... o que nos põe diante de um paradoxo essencial: aqui está

um povo miserável e oprimido a combater um outro povo ainda mais miserável do que ele, e que ele mesmo oprime sem saber. E ele, o que vem da praia lusitana, nunca será livre porque, consoante o justo adágio de Marx, um povo que oprime outro nunca poderá ser livre (p.30).

Segundo as investigações de João Medina (p.33, nota 6), a guerra colonial causou a morte de 8.831 soldados e feriu ou aleijou pelo menos 30.000. É deste inferno inglório que o herói do livro volta, desiludido e revoltado, traumatizado, despojado de sua inocência luminar, para a _nica ação possível nesse contexto: a emigração, não sem antes, num acto ritualístico de exorcizar os fantasmas que lhe ficaram na alma, queimar o diário que havia escrito durante os intermináveis meses de espera. O ajuste de contas tinha de ser protelado. Livro profundamente comovedor, *Até Hoje* traz à memÛria um outro libelo contra a guerra colonial na ¡frica: o filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira, com o qual, aliás, muito se parece. Falta ao filme, entretanto, porque interessado em destruir e desconstruir mitos, a qualidade lírica e o profundo sentido do humano que perpassam as páginas do magistral livro de Alamo Oliveira, reconhecido por João Medina como "um dos melhores do género" (p.42), fato igualmente incontestável para qualquer leitor que se dispuser a empreender a leitura recompensadora "deste documento ao mesmo tempo impressionante, denso e de inegável valia estética" (Medina, p.42).

O romance mais recente de Alamo Oliveira, *Pátio d'Alfândega - Meia Noite* (1992) constitui, pela técnica e pelo tema, verdadeiro *tour de force* na novelística do autor. Livro consciente das indagações filsófico-críticas contemporâneas, a obra questiona a utilidade do próprio labor literário que o escritor persegue compulsivamente, e pulveriza a estrutura tradicional do romance apresentando um texto descontínuo cujo valor como literatura é posto em cheque a cada passo. Texto denso, de linguagem tersa e precisa e, ao mesmo tempo, impregnado de profundo lirismo, *Pátio d'Alfândega* fascina de imediato o leitor que parte, voluntariamente, na companhia de um dos personagens, em busca de uma impossível estrutura definitiva do livro, o qual, afinal de contas, nos é apresentado tal como está, incompleto, fragmentário, inapreensível e inexplicável como a própria vida. O texto abre (como em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*) com o óbito do autor que havia morrido com "um romance na barriga". No atestado de óbito fornecido pelo delegado de saúde, a *causa mortis* aparece como sendo "parto não consumado por asfixia introintelectual" (p.9). O corpo foi encontrado pelo melhor amigo do morto, estirado em cima da cama, nu, de barriga para o ar e com o sexo "ostensivamente voltado para o oriente" (p.10), mas coberto por:

> Uma indescritível multidão de folhas de papel, inteiras umas, rasgadas outras, numa posição de batalha terminada ou como se o vento tivesse investido pela janela e as voasse e as deixasse aterrar em belo descuido (p.9).

É com o que está escrito nestas folhas que Patachão, o amigo, em comovida homenagem póstuma, vai tentar compor o romance ao qual o autor não havia logrado dar forma. Dessa maneira a fama imorredoura do escritor estaria assegurada e ele sairia da anonimidade a que sempre estivera reduzido por vontade própria ou pela força das circunstâncias. Claro está que a abnegada intenção do bem intencionado amigo tem que se afrontar, de início, com o problema de como organizar os fragmentos num todo coerente e

digno de publicação, tarefa hercúlea cujo resultado último são a frustração e a quase loucura:

> Logo de manhã ia para a casa do Poeta ... e ali, com os papéis estendidos sobre o chão, sobre a cama, saltava da esperança ao desespero, colando folhas rasgadas, seguindo a numeração a lápis, a detectar saltos de paginação, os parágrafos incompletos. Fazia e desfazia combinações possíveis, queimando os olhos numa caligrafia que ora se apresentava legível ora se hieroglifava, as palavras cortadas, emendadas, sobrepostas, verdadeiras valas comuns de frases e ainda de palavras, onde todo esforço se esvaía...Havia folhas de tema desgarrado, inlocalizáveis no todo, capítulos que terminavam sem nexo nem ponto, parágrafos a pé coxinho. Era de enlouquecer (p.16).

Quando determina que a sua tarefa está terminada, Patachão conclui que "poderia não ter acertado plenamente, mas o instinto dizia-lhe que o autor não teria feito melhor" (p.17), e submete o texto ao Conselho de Leitura da cidade para possível publicação. O veredicto da notável autoridade não se fez esperar:

> Frágil estrutura narrativa, desfasamento do contexto no texto, abordagem impossível sob o rigor analítico da semiótica, falta de caracterização dos agentes activos, infantilismo verbal, sem imaginário nem contensão das vertentes estéticas. O CL deliberou não indicar este texto para publicação (p.20).

Entretanto, por amor ao Poeta morto, ou provavelmente porque já estava "fisgado" pela comichão literária, Patachão persiste no seu objetivo apesar de ouvir apreciações desencontradas que passavam sempre o mesmo julgamento com palavras diferentes:

> ... Texto provinciano de baixo calibre. Paisagem por um canudo. Uma redacção informal do tipo vai à vida enquanto me regalo a brincar com letras e palavras, apostando num jogo de azar o frágil poder respitratório das vírgulas, a pausa portuguesinha dos pontos finais ou só parágrafos do acaso, ou porventura interrogantes e inflamados, com dois pontos de permeio e alguns hífens de diferente comprimento. Que interessa à árvore da literatura nacional um romance que gira à volta do eixo somítico da pequena cidade da ilha do tamanho de uma caganita de coelho, perdida no meio do mar, com um povo de linguajar diferente e sumido de velho? Não tem substrato nem perspectiva universal. Romances destes escreve o diabo às dúzias (p.21).

Mas isto não abate o seu ânimo e é com renovado entusiasmo que o fiel amigo se dispõe a modificar a estrutura do livro. O resultado é que, "ao reler o romance apeteceu-lhe dar um tiro nos miolos" (p.21).

A partir deste momento a narrativa passa a incluir trechos do autor morto que, fragmentariamente, conduzem Patachão na busca do texto definitivo ao mesmo tempo que o levam a descobrir coisas sobre o amigo dasaparecido e sobre si mesmo, e ainda, sobre a sua cidade e seus habitantes metaforicamente transpostos no romance ainda inédito. O "umbigo do mundo" deste universo cerrado é exatamente o Pátio d'Alfândega, lugar em que tempo e espaço se fundem e onde os amigos se reúnem em bebedeiras memoráveis das quais participam até mesmo personagens desaparecidos há séculos. E é aí que Patachão vai encontrar, depois da terceira tentativa gorada de publicar o livro, Jan Huygen Van Linschooten (1563-1611) com um recado do morto:

> Obrigado pela persistência no ordenar as folhas do romance e pelas diligências feitas para publicação. Mas a ordem continua incorrecta. Se atirar as folhas ao ar, as deixar cair e as levantar pela ordem com que pousaram no chão, é esse o romance perfeito. O melhor, porém, é limpar o cu com as folhas (p.145).

Concluindo que "nenhuma ilha pode ser descoberta até o fim, como nenhum romance pode ser escrito e lido em plenitute" (p.146), e não se sentindo inclinado a "utilizar tanto papel no traseiro do seu saber", Patachão decide seguir um outro conselho do Poeta morto e deita o papelório ao fogo. O livro fecha com a sua gargalhada ao ver no jornal a notícia de que os bombeiros suspeitam ter sido o incêndio que consome a antiga casa do Poeta causado por "fogo posto" (p.147).

Apesar de nos seus romances (como todo açoriano que se preze) Alamo Oliveira brandir a ironia verbal com virtuosidades de lutador de esgrima, é nas estórias de *Contos com Desconto* que o leitor tem a oportunidade para melhor desfrutar toda a verve e toda a arte subtil de um escritor no comando pleno de sua capacidade inventiva. E é nestes textos que o autor poderia muito bem retratar-se na descrição que faz do personagem Patachão de *Pátio d'Alfândega*: "nemesiano terceirence: mesmo depois de morto daria coice" (p.67). O livro abre com uma visão satírica dos Açores intitulada "O Arquipélago das Lapas", na qual, impiedosamente, o escritor ridiculariza o afã parlamentarista da região no tumulto político pós-revolução de 1974. Desta visão de conjunto passa-se à desconstrução sistemática da sociedade das ilhas representada por personagens da mais variada hierarquia: o sacristão flatuoso e concupiscente de "O Coreto", a vacuidade da convicção política da população simbolizada nos gatos de "Cristóvão Colombo", a rivalidade interinsular de "Não É Pra Me Gabar", a "amaricação" fatal do Jesezinho de "A Grafonola", a frustração do esnobismo brasonado de "Os Brindeirinhas", a rivalidade dos grupos comunitários para apresentarem a melhor celebração da tradicional Festa do Espírito Santo em "Por Um Punhado de Espírito Santo", o vazio espiritual da religião católica formalista em "A Catedral Estava Linda", e finalmente, a hipocrisia, o sadismo e falhanço moral do director do orfanato em "Cinco Escudos".

Tudo isto vazado em estilo dinâmico, multifacetado e original, através do qual, ao mesmo tempo em que apreende e expõe ao crivo do ridículo as falhas comezinhas de seus conterrâneos, universaliza-os na sua condição de seres humanos prisioneiros do tempo e do espaço e, por saber-se ele mesmo integrante dessa comunidade, exibe por eles o acendrado amor que todo criador tem pela sua criatura.

Tulane University

BIBLIOGRAFIA

MEDINA, João, "A Grande Mentira do Império ou Um Ilhéu na Guerra da Guiné", in: *Atlântida*, 38, 1994, pp.25-43.

MELO, João de, *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano - Séculos XIX e XX*, Lisboa: Editorial Vega, 1978.

OLIVEIRA, Alamo, *Burra Preta Com Uma Lágrima*, 2ª edição revista, Lisboa: Salamandra, 1995.

——, *Até Hoje (Memórias de Cão)*, Angra: Signo, 1988.

——, *Pátio D'Alfândega - Meia-Noite*, Lisboa: Vega, 1992.

——, *Contos com Desconto*, Angra: Instituto Açoriano de Cultura, 1991.

MURILO RUBIÃO: ENTRE MITO E MODERNIDADE

ALBERT VON BRUNN

> Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles [...]. Se descrevo Olívia, cidade rica de mercadorias e de lucros, o único modo de representar a sua prosperidade é falar dos palácios de filigranas com almofadas franjadas nos parapeitos dos bífores [...]. Mas, a partir desse discurso, é fácil compreender que Olívia é envolta por uma nuvem de fuligem e gordura que gruda na parede das casas; que na aglomeração das ruas, os guinchos manobram comprimindo os pedestres contra os muros [...]. Pode ser que isto você não saiba: que para falar de Olívia eu não poderia fazer outro discurso. Se de fato existisse uma Olívia de bífores e pavões, de seleiros e tecelãs de tapetes e canoas e estuários, seria um mero buraco negro de moscas, e para descrevê-la eu teria de utilizar as metáforas da fuligem, dos chiados de rodas, dos movimentos repetidos, dos sarcasmos. A mentira não está no discurso, mas nas coisas.[1]

Estas palavras, tiradas das *Cidades invisíveis* do escritor italiano Italo Calvino dão início ao meu próprio discurso sobre Murilo Rubião, escritor mineiro a meio caminho entre mito e modernidade. A modernidade é, antes de mais nada, uma experiência de insegurança, de turbilhão, de remoinho. A vida é sentida como um processo de desintegração perpétua, desordem e angústia, ambigüidade e contradição - Olívia talvez seja uma cidade de lindos palácios e janelas bífores, mas é, sobretudo, uma cidade contaminada pelos gases de escape onde o carro engole o pedestre. Uma cidade que sofre mudanças sociais e econômicas acentuadas expõe o indivíduo a uma série de perdas - a perda de um ambiente familiar (um bairro, um bar, uma rua), ao empobrecimento das relações humanas e de uma série de marcos culturais que configuram a identidade do ser humano ao longo de sua vida. A aceleração de estas transformações leva a um sentimento de perplexidade, de vazio interior, de inutilidade impossíveis de agüentar. Para preencher este vazio, o indivíduo tende a procurar na tradição um marco de referência, um apoio, uma legitimação da própria existência[2]. O caminho habitual é a volta às origens, à procura de um elemento capaz de renovar o mundo, fundá-lo de novo: "Toda e qualquer narração mítica", diz Mircea Eliade "pressupõe e prolonga a cosmogonia"[3]. Muitas vezes, estas narrações das origens descrevem a modificação de um mundo - enriquecimento ou empobrecimento. O mundo de Murilo Rubião inicia com uma imagem cosmogônica - o arco-íris, ponte de ligação entre céu e terra - que dá origem ao mundo literário do autor.[4]

---

[1] CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, Tradução Diogo Mainardi, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.59-60.

[2] SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988, pp.31-32.

[3] ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1996, pp.35 ss. (Folio; 100)

[4] RUBIÃO, Murilo, "O Ex-Mágico da Taberna Minhota" in: *O Pirotécnico Zacarias*, 16a ed., São Paulo: Ática, 1993, pp.53-57.

Murilo Rubião pertence a uma geração de escritores marcados pela modernidade, por uma série de mudanças rápidas e o culto do novo em todas as esferas da arte - pintura, arquitetura, estética. Nascido em 1916 na pequena vila de Silvestre Ferraz no sul de Minas, ele vem, ainda menino, para Belo Horizonte, a então jovem capital de Minas Gerais, onde viverá sempre, até a morte - excetuando um ano no Rio de Janeiro e três em serviço diplomático na Espanha. Murilo pertence à segunda geração modernista, a um grupo de jovens intelectuais mineiros que mantinha uma relação privilegiada com o modernismo paulista, especialmente com Mário de Andrade - Otto Lara Resende, Murilo Rubião, Fernando Sabino e Hélio Pellegrino. A correspondência trocada entre os membros de este grupo e o autor do *Macunaíma* - ainda em parte inédita - permite avaliar as dificuldades do movimento modernista em Minas e a influência do magistério andradiano no reduzido grupo modernista de Belo Horizonte[5]. A geração de intelectuais que começou a escrever em Belo Horizonte nos anos 40 e 50 foi confrontada, desde o início, com a problemática da cidade moderna numa fase de transformação rápida. Dois caminhos se abrem ao estreante em letras: descrever uma Olívia ideal com os olhos da nostalgia, fugir da cidade à procura do mundo da infância perdida ou enfrentar a Olívia suja, com sua fuligem e gordura criando mitos novos, mitos da mudança ou da revolução. Murilo Rubião enveredou pelos dois caminhos, alternativamente - a cidade mítica e a cidade moderna.

CIDADE MÍTICA - REINO DO NARRADOR

> Minha opção pelo fantástico foi herança da infância, das intermináveis leituras de contos de fadas, do *Dom Quixote*, da *História Sagrada* e das *Mil e Uma Noites*. Ainda: porque sou um sujeito que acredita no que está além da rotina. Nunca me espanto com o sobrenatural, com o mágico. E isso tudo aliado a uma sedução profunda pelo sonho, pela atmosfera onírica das coisas. Quem não acredita no mistério não faz literatura fantástica.[6]

Assim define Murilo Rubião sua opção pelo fantástico, pela literatura além da rotina num mundo em vias de rápida transformação. O marco em que se insere esta arte de fazer literatura é Belo Horizonte, uma cidade onde coexistem elementos de uma arquitetura de vanguarda - o conjunto da Pampulha - com uma vida tradicional e às vezes provinciana. A maioria dos habitantes tinha escassas raízes no universo urbano por terem nascido alhures, num município perdido nas montanhas ou nos cafezais.

Em Minas Gerais, a criação de um universo mítico parte de uma *origo mundi* particular - a época do ouro, breve lampejo de glória numa região paralisada mais tarde, durante século e meio, numa intemporalidade rural e municipal antes de ser despertada pela aldravada da modernidade no século XX. O ponto de partida não podia ser senão o mito de Midas: "Vila Rica e Vila Real", escreveu em 1941 Stefan Zweig no seu livro sobre

---

[5] A correspondência Mário de Andrade-Murilo Rubião acaba de sair: MORAES, Marcos Antônio, *Mário e o pirotécnico aprendiz*, Belo Horizonte: UFMG, 1995.

[6] PONCE, J. A. de Granville, "Busca desesperada da clareza" in: Murilo Rubião, *Seleção de textos*, ed. Jorge Schwartz, São Paulo: Abril Cultural, 1982, p.3.

o Brasil [7], "hoje não se encontram nos mapas. Os cem mil habitantes que as povoavam [...] dispersaram-se e, mesmo os pomposos nomes, essas cidades os perderam. Vila Rica [...] hoje se chama Ouro Preto e não passa de uma cidadezinha romântica de província com algumas dezenas de ruas pedregosas". Da aventura singular de Ouro Preto o que resta hoje? Só a lembrança e o valor ornamental de uma jóia da arquitetura colonial brasileira? O desafio consiste em ressuscitar o mito.

Sob o rótulo de "mito" hoje em dia se baralha uma miríade de conceitos, desde testemunhos religiosos, passando por lendas heróicas, até as mitologias da vida quotidiana. Para além de uma análise dos conteúdos e da linguagem o que interessa aqui é a função comunicativa do mito, o seu papel num determinado universo social, o seu poder de legitimar uma ordem. O desempenho, a performance do mito há-de situar-se na esfera normativa: o mito não só narra a história das origens de uma família, mas justifica um mundo específico e sua configuração interna. Essas estruturas aparentemente perdem seu caráter arbitrário e cobram legitimidade. Nas palavras de Johann Gottfried Herder, "o mito é um refúgio garantido"[8]. Este refúgio é, infelizmente, muito precário, uma choça de palha, frágil, porém necessária. A fragilidade e a ruptura do mito serão temas constantes em Murilo Rubião.

OFÉLIA E A ARTE DE NARRAR

> Gosto de conversar com Ofélia, na varanda após o jantar, cachimbo entre os dentes e o oceano, enegrecido pela noite, estendendo-se à nossa frente. Conto-lhe episódios da crônica da minha família ou do mar, esquecendo-me, quase sempre, de que ela só aprecia histórias de caçadas [...]. Se noto que a conversa vai morrendo, por culpa de Ofélia [...] calo-me por instantes e me ponho a ouvir vozes soturnas que vêm do mar.[9]

Murilo Rubião - contam os amigos - era uma pessoa muito amável e comunicativa que adorava contar histórias fazendo a delícia dos ouvintes no seu bar preferido, *Lua Nova*. Os outros insistiam - você tem de escrever aquilo! - mas o autor mineiro experimentava uma dificuldade tremenda, patológica quase de superar o *writer's block*, de passar da oralidade à escrita. Ao passo que muitos contos descrevem este bloqueio, a dificuldade de vencer a página em branco, no conto *Ofélia, meu cachimbo e o mar* Murilo nos fala da arte de narrar.

No seu clássico ensaio sobre as *Raízes do Brasil*[10] Sérgio Buarque de Hollanda distingue dois princípios básicos - o aventureiro e o trabalhador - na empresa portuguesa de colonizar os trópicos: ao passo que o aventureiro ignora as fronteiras, vive dos espaços

---

[7] ZWEIG, Stefan, *Brasil: país do futuro*, Trad. de Odilon Gallotti, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p.195. A primeira edição saiu em Estocolmo, em 1941.

[8] FRANK, Manfred, *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie*, I. Teil. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, pp.73-87, 110-11. (Edition Suhrkamp; 142)

[9] RUBIÃO, Murilo. "Ofélia, meu cachimbo e o mar" in: Murilo Rubião: *Seleção de textos*, ed. Jorge Schwartz, São Paulo: Abril Cultural, 1982, pp.39-40.

[10] HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, 1ª reimpr., São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp.43-45.

ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes, o trabalhador pressente logo a arduidade da tarefa, as dificuldades que deverá vencer. A esta realidade histórica correspondem dois narradores diferentes - o camponês sedentário e o marinheiro aventureiro[11]: a base da narração é sempre a experiência, ligada à navegação e suas peripécias ou haurida na tradição e na oralidade. Os dois tipos de narrador configuram o império da fantasia: só a compenetração íntima do narrador-camponês e do narrador-marinheiro dão origem ao universo da fabulação que oscila entre os extremos da rotina e da aventura. O anônimo narrador muriliano é fundamentalmente um sedentário: instalado na sua rede, num lugarejo ao pé da Mantiqueira, ele não viaja, mas sonha com o mar. Em vez de se afastar do próprio quintal, ele conta aventuras fantasiadas: diante de Ofélia e do leitor o narrador desvenda a história de uma família cheia de valentes marujos como uma ornamentação barroca feita de pregas e mais pregas - tudo é fabulação. Desde o início, a aventura marítima contém uma contra-estratégia irônica: muitos elementos da história têm feição de brinquedo. Na infância, o protagonista se debruçava sobre a banheira fazendo navegar barquinhos de papel. Já o avô fazia barcos de madeira e colecionava estampas de navios para matar as saudades do mar. E até o bisavô - ex-negreiro de barba negra - costumava subir a um morro para simular com uma velha roda de leme ordens imaginárias. Mais do que narrar aventuras marítimas, a viagem e o verde mar dos sonhos configuram uma imagem simbólica da criação literária: viajar é narrar e o mar é o vasto mundo da fantasia.

No espaço simbólico mineiro, a saudade do mar está relacionada com uma lenda de Diamantina: entre 1763 e 1771 viveu nesta cidade perdida nas montanhas o rico contratador de diamantes João Fernandes de Oliveira em companhia de sua escrava, Chica da Silva, a qual dominou, por uns anos, a vida social com suas manias extravagantes. Ponto culminante de seus caprichos foi a construção de uma enorme galé para viajar águas abaixo, rumo ao mar. O ódio dos vizinhos acabou por queimar a galé e derrubar seu protetor. Reduzida à antiga condição de escrava, Chica morreu longe do mar, na borda da serra do Espinhaço. O que faz Murilo com esta lenda? Praticamente, fica só o núcleo da história, a nostalgia do mar, utilizada para uma finalidade completamente diferente: ela se transforma em metáfora da narração.

A história de Ofélia, do cachimbo e do mar relata um encontro com o mar e a frustração desta tentativa, elementos que não deixam de lembrar um gênero literário da Era dos Descobrimentos, a História Trágico-Marítima. Estes relatos de naufrágios narravam uma derrota imprevista numa época cheia de conquistas vitoriosas. O náufrago, ao empreender uma busca ansiosa de refúgio, sofre uma inversão dolorosa dos papéis: hábil marinheiro, ele vira soldado inerme, orgulhoso conquistador de novas terras, ele se transforma em animal faminto[12]. O conto de Murilo Rubião brinca ironicamente com este

---

[11] Cf. BENJAMIN, Walter, "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows" in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1977, SS. 438-464.

[12] BOTTIGLIERI, Nicola, "Navigazioni atlantiche sulle coste d'Africa" in: *Nel verde mare delle tenebre: viaggi reali e immaginari nei secoli XIV-XV*, Roma : Edizioni Associate, 1994, pp.90-92. LANCIANI, Giulia, *Tempeste e naufragi sulla via delle Indie*, Roma: Bulzoni, 1991, pp.111-131. (Biblioteca di cultura; 440).

gênero: o narrador chega ao mar e lá fratura um pé no primeiro porto que encontra. Em vez de desfraldar as velas da imaginação e do sonho, ele se vê reduzido à condição de aleijado, caminhando pelas praias, apoiado em muletas. O naufrágio imaginário do narrador é uma pista que, na trama do conto, remete para o significado implícito da narração, escondida por trás da fabulação de valentes marujos: a viagem marítima é uma metáfora da narrativa, o caminho ao mar é o caminho por onde envereda o conto e o leitor com ele.

Para além do narrador e do leitor há mais uma personagem que entra em cena: a ouvinte, Ofélia. Esta, a dada altura, interrompe os devaneios sobre mar e marujos com um ladrido forte e reclama, energicamente, seu prato de comida. O relato acaba e, desde a perspectiva de Ofélia, cadela esfomeada, não passa de mentira. A praia imaginária do conto - uma espécie de janela simbólica da fantasia - fecha-se e projeta uma sombra de dúvida sobre o próprio ato de narrar. Terá ainda algum sentido?

No seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin[13] profetiza a morte próxima da arte de narrar: a experiência individual, base de qualquer fabulação que passa de boca em boca, perde o valor ante a rápida transformação do mundo moderno com suas guerras que reduzem o homem a um nada insignificante. Do mundo fabuloso e fantástico só restam as nuvens e um ser frágil, ameaçado, mudo - o homem moderno. Sua experiência perdeu uma dimensão fundamental - a comunicabilidade: o narrador tradicional extraía da experiência individual ou alheia a matéria-prima de suas narrações. Desde o momento em que esta experiência deixa de ser transmissível, o fluxo da narração fatalmente se detém. A aventura irônica do marinheiro mentiroso instalado numa rede ao pé da Mantiqueira vira assim uma metáfora melancólica: ela encarna o declínio de uma arte, a de narrar histórias. A fabulação perde seus ouvintes, a leveza da oralidade e se apega à escrita.

OS COMENSAIS E O INSUPORTÁVEL PESADUME DO SER

> Desde o primeiro contato Jadon admitiu a precariedade das suas relações com os companheiros de refeitório [...]. Enquanto Jadon almoçava, permaneciam quietos, de braços caídos, os olhos baixos [...]. Assentavam-se em grupos de vinte, deixando livres as cabeceiras. Menos uma, justamente a da mesa central, onde ficava um velho alto e pálido. Este, a exemplo dos demais, nada comia, mantendo-se numa postura de rígida abstração, como a exigir que respeitassem o seu recolhimento. Malgrado a sua recusa em se alimentar, silenciosos criados substituíam continuamente os pratos ainda cheios.[14]

Neste conto, o protagonista Jadon sofre um processo de paralisação que acaba por petrificá-lo no meio dos comensais. Sua vida passa por um esvaziamento progressivo até o emudecimento final. O conto situa-se num mundo sem movimento, a não ser pelas entradas

---

[13] BENJAMIN, Walter, "Der Erzähler" in: *Gesammelte Schriften*, hsrg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 2, pp.438-464.

[14] RUBIÃO, Murilo, "Os Comensais" in: Murilo Rubião, *Seleção de textos*, ed. de Jorge Schwartz, São Paulo: Abril Cultural, 1982, pp.88.

e saídas do protagonista e dos garçons que trocam os pratos ainda cheios de comida. O conto acaba com a paralisia destes últimos movimentos.

No seu testamento poético, o escritor Italo Calvino[15] elabora a teoria da leveza como um dos caminhos possíveis para a narrativa moderna. Leveza que se opõe à opacidade, à petrificação, à inércia do mundo. Esta leveza como ideal poético parece o meio conveniente para fugir ao olhar fatídico de Medusa. O único herói capaz de cortar a cabeça de Medusa é Perseu, porque ele evita enfrentá-la diretamente, olhando-a no espelho do seu escudo de bronze. A cabeça cortada de Medusa se transforma nas mãos de Perseu numa arma infalível: quando os inimigos o cercam, Perseu descobre o rosto sangrento do monstro e petrifica o adversário.

No conto de Murilo Rubião há também um encontro com uma espécie de Medusa: a dada altura, o protagonista adverte a presença de estranhos no refeitório. Ao passar pelas filas dos comensais ele adverte, de repente, a presença de Hebe, sua namorada de juventude. Visivelmente emocionado, Jadon tenta aproximar-se da moça que permanece tão impassível como os outros. Preso de pânico, ele tenta arrancá-la de sua cadeira: a cabeça cai para trás e Hebe abre seus olhos de boneca. Aterrorizado, Jadon tenta abandonar o recinto, mas já não consegue evitar a petrificação. O rosto da Medusa acaba por paralisá-lo.

A cena dos comensais silenciosos não deixa de lembrar uma obra de Antônio Francisco Lisboa, o *Passo da Ceia* em Congonhas do Campo. O Aleijadinho empreendeu esta última grande obra entre 1795 e 1798. Ao passo que deixava para seus auxiliares grande parte das personagens secundárias, ele esculpiu pessoalmente a figura de Cristo[16]. Em redor de uma mesa de madeira assentam-se os apóstolos rodeando o anfitrião, Jesus Cristo. Ao lado direito do espectador, uma ondulação de palmas e dedos desenha uma linha descendente que morre no braço esquerdo de Judas. Este ainda se liga materialmente ao grupo, mas já se coloca espiritualmente fora dele[17]. Os comparsas do drama são os dois criados que servem vinho e comida. Até que ponto será possível um confronto com o conto?

O mundo de Murilo Rubião é um universo sem transcendência onde ninguém se salva. A mensagem bíblica, o drama da paixão de Cristo iniciado com a Última Ceia não poderia caber num conto muriliano. O que permanece é a lembrança da cena, reconstruída num contexto diferente: estamos diante de um grupo de comensais e um personagem excluído - Jadon. Este tenta em vão relacionar-se com os outros e perde sua autonomia, sua individualidade ao apaixonar-se por Hebe, que o petrifica.

O pesadume da vida exige um Perseu, um ser alado, ligeiro, capaz de olhar de viés a realidade e descrevê-la sem deixar-se paralisar, petrificar por ela. Para desenvolver-se, a arte de narrar exige recursos, senão mágicos, pelo menos capazes de aligeirar o peso da

---

[15] CALVINO, Italo, "Leggerezza" in: *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Mondadori, 1993, pp.7-35.

[16] Bazin, Germain, *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, 2a ed. rev. e atual. Trad. de Mariza Murray, Rio de Janeiro: Record, 1982, pp.257-290.

[17] MACHADO, Lourival Gomes, *Barroco mineiro*, 2a ed. São Paulo: Perspectiva, 1973, pp.349-359. (Coleção Debates; 11).

realidade. Caso contrário, a matéria acaba por sufocar as emoções, a escrita, a própria vida. Ao condensar na cena dos comensais sua imagem de um mundo petrificado e mudo, sem saída possível, Murilo ter-se-á lembrado da Última Ceia do Aleijadinho? Provavelmente sim. Ao privar esta lembrança de todos os elementos de fé e esperança que contém, Murilo Rubião a transforma numa imagem de desolação absoluta, de peso e de morte.

CIDADE MODERNA - TORRE DE BABEL

> Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares. As especificações técnicas, cálculos e plantas, eram perfeitas [...]. Ao engenheiro responsável, recém-contratado, nada falaram das finalidades do prédio. Finalidades, aliás, que pouco interessavam a João Gaspar, orgulhoso como se encontrava de, no início da carreira, dirigir a construção do maior arranha-céu de que se tinha notícia.[18]

Escassas são as referências externas à modernidade na obra de Murilo Rubião. Faltam o avião, o automóvel, o rádio, o cinema, o telefone e o computador. Além do trem de ferro deparamos com a construção babélica de um edifício. Um jovem arquiteto é encarregado da construção de um gigantesco arranha-céu sem receber quaisquer esclarecimentos sobre as finalidades do prédio. Apenas é advertido do perigo que a empresa enfrentará ao atingir o octingentésimo andar: ao chegar a esta altura - adverte a profecia - sobrevirá irremediável confusão que levará ao malogro da empresa.

Na tradição cristã, a construção da Torre de Babel (Gênesis 11:1-9) simboliza o orgulho do homem dirigido ao céu contra a vontade de Deus. Sob a liderança de Nimrod e dotado de razão e de uma língua comum, o povo de Babylon empreendeu a babélica empresa com grande rapidez, pois a força de trabalho era grande e barata. Durante toda a Idade Média, esta torre era considerada o símbolo da arrogância humana e do desafio da ordem divina pelo homem. Para frustrar o empreendimento, Deus confunde as línguas dos construtores e a torre vira ruína, monumento da *hybris* humana.[19]

O conto de Murilo mantém muitos elementos do mito babélico: o edifício sofre a profecia da ruína final e não admite os vaidosos. Não falta nem a confusão babélica das línguas: após superar a crise do octingentésimo andar, João Gaspar, o arquiteto, já não consegue comunicar-se com seus auxiliares. Os insistentes apelos de parar a construção da absurda torre não atingem o alvo. O discurso perde qualquer contato com a cidade e vira mero ornamento, ao passo que o edifício continua a ganhar altura. O demiurgo da empresa, João Gaspar, perde aos poucos seu orgulho de construtor. Ele toma consciência da própria solidão - a casa vazia, onde sempre faltava uma mão feminina, os poucos amigos, a morte

---

[18] RUBIÃO, Murilo, "O Edifício" in: *O Pirotécnico Zacarias*, 16a ed. São Paulo: Ática, 1993, pp.35-41.

[19] Liptzin, Sol, "*The Tower of Babel*" in: *Biblical themes in world literature*, Hoboken,N.J.: KTAV, 1985, pp.25-38.

dos últimos conselheiros que o deixam só e perplexo perante a gigantesca empresa sem sentido.[20]

A Torre de Babel é um dos motivos recorrentes na literatura moderna, especialmente na Alemanha: a maioria dos textos - Julius Rodenberg, Heinrich Hart, Josef Ponten, Stefan Zweig - se concentram na figura de Nimrod, o construtor atrevido, que ousa edificar uma torre lançada ao céu numa atitude de desafio da vontade divina. O castigo não tardará, e o desafio humano provoca uma gargalhada sardônica vinda do céu que aponta para a fragilidade do ser humano e o ridículo de suas empresas. Dois dos textos mais importantes - Josef Ponten (1918) e Stefan Zweig (1917)[21] - mantêm uma estreita relação com a Primeira Guerra Mundial e a acabrunhadora experiência do conflito moderno onde tudo mudara, a não ser as nuvens e um ser pequenino, fraco e frágil - o corpo humano debaixo das bombas[22]. Nenhuma das versões modernas da Torre de Babel tem um final tão surpreendente como o de Murilo: a indiferença do céu perante o gigantismo da empresa. O castigo tarda e, ao chegar, é um castigo às avessas: o construtor perde o controle sobre a torre que, em vez de ser esmagada por vontade divina continua a ganhar altura escapando das mãos do engenheiro.[23]

Nas numerosas versões modernas, a Torre de Babel aparece como expressão da ambição do homem ao infinito. Condenada muitas vezes como altivez ou arrogância, desafio aos deuses e à ordem, este empreendimento é, também, um espelho da grandeza do espírito humano, insatisfeito com os limites do destino. No conto muriliano, a megalomania se desvincula do seu mestre. Os meios se rebelam contra os fins e desencadeiam uma lógica do absurdo entre afã de grandeza e ameaça de castigo, *hybris* e *nemesis*, numa parábola enigmática da modernidade.

RESUMO

A cidade é o símbolo que melhor exprime a tensão entre "racionalidade geométrica e o emaranhado inextricável das existências humanas"[24]: eis o que revela Italo Calvino nas conversas imaginárias entre Marco Polo e o sábio Kublai. A cidade, considerada antigamente como um lugar de salvação, se revela na sua feição moderna um deserto, um espaço de perdição. Ao escrever seus contos, Murilo Rubião anda à procura de uma Olívia de filigrana e janelas bífores na tentativa de descrever a Olívia suja e gordurosa, uma

---

[20] Cf. ZAGURY, Eliane, "Murilo Rubião, contista do absurdo" in: *A palavra e os ecos*, Petrópolis: Vozes, 1971, pp.28-36.

[21] PONTEN, Josef, *Der babylonische Turm*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1918. ZWEIG, Stefan, *Der Turm zu Babel*, Wien: Internationale Stefan-Zweig-Gesellschaft, 1964. (Sonderpublikation; 4)

[22] Cf. BENJAMIN, Walter, "Der Erzähler" in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II, Teil 2, Frankfurt: Suhrkamp, 1977, SS. 438-464.

[23] Cf. ARRIGUCCI JR., Davi, "O Mágico desencantado ou as metamorfoses de Murilo" in: *Achados e perdidos: ensaios de crítica*, São Paulo: Polis, 1979, p.55. (Estética; 3)

[24] GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23.

cidade-deserto sem salvação possível. A saudade do mar em *Ofélia, o cachimbo e o mar*, o mito da Medusa em *Os Comensais*, a Torre de Babel em *O Edifício* perdem a função de apoio, de âncora de salvação - características da narração mítica - e viram parábola da fragilidade humana num universo sem sentido. O herói muriliano percorre uma trilha absurda que a nada o conduz.

A imagem consagrada da cidade moderna é a do futuro, ao passo que o campo equivale a uma idéia de passado. As duas imagens deixam um espaço em branco: o presente, tirado entre os dois extremos. A tensão entre passado e futuro favorece o surgimento de novos mitos. Neste universo conflitivo situa-se o mundo literário de Murilo Rubião, a consciência de crise e de fragilidade. Ao criar suas histórias com uma mestria inigualável da linguagem, Murilo Rubião alcança sua originalidade, sua modernidade surpreendentes.

Zentralbibliothek-Zürich

O HERÉTICO E O SAGRADO EM *MEMORIAL DO CONVENTO*

FÁTIMA BUENO

I - INTRODUÇÃO

O interesse de José Saramago pela religião vem de longa data e perpassa várias de suas obras. Muito antes de publicar *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1991, já anunciara, em *O ano da morte de Ricardo Reis*, cuja primeira edição é de 1984, ser "urgente rasgar ou dar sumiço à teologia velha e fazer uma nova teologia, toda ao contrário da outra"[1]. Acreditamos, porém, que as palavras do narrador deste romance já haviam sido concretizadas, de maneira muito mais radical, em *Memorial do convento*, obra que veio à luz em 1982. Afinal, podemos pensar que neste livro uma nova "Santíssima Trindade" é constituída quando o trio dos principais personagens do romance é descrito pelo músico Domenico Scarlatti como uma "trindade terrena".[2]

Entretanto, se estamos considerando que José Saramago acaba efetivamente por criar, em o *Memorial do convento*, "uma nova teologia", precisamos, como uma das etapas deste trabalho, fazer um confronto, mesmo que de forma breve, deste romance com o livro em que reconta a vida do fundador do Cristianismo, para refletirmos sobre os modos como, nestas duas obras, o herético e o sagrado se entrecruzam.

II - DEUS É O MAU DA FITA

Em outro contexto em que analisamos *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, havíamos observado que, para Saramago, "fazer uma nova teologia, toda ao contrário da outra", estava diretamente vinculada a uma contestação de vários aspectos da versão da vida de Jesus e de uma acirrada crítica a alguns dogmas do Cristianismo, presentes nos Evangelhos.[3]

Neste romance, muito mais do que Cristo é a figura de Deus que passa, sobretudo, por um intenso processo de dessacralização. Se, de um lado, transforma Deus no grande vilão da história (tendo inclusive declarado, em entrevista ao *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, que neste livro "Deus de certo modo é de facto o mau da fita"[4]), de outro lado, a forma principal que utiliza para dessacralizar Jesus é tornando-o humano e um títere nas

---

[1] SARAMAGO, José, *O ano da morte de Ricardo Reis*, 6.ed., Lisboa: Ed.Caminho, 1985. p.65.

[2] SARAMAGO, José, *Memorial do convento*, São Paulo: DIFEL, 1983. p.169.

[3] Cf. "O Evangelho segundo Saramago", apresentado no V Congresso Internacional da Abralic, de 30 de julho a 02 de agosto de 1996, UFRJ, Rio de Janeiro.

[4] VASCONCELOS, José Carlos de, José Saramago: "Deus é o mau da fita", In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 5-11-1991, p.8.

mãos de Deus. Podemos pensar que a imagem de Cristo, em função disto, é aí resgatada como a de uma vítima, um cordeiro levado ao sacrifício para a glória eterna de seu Pai.

Um olhar retrospectivo pelas obras anteriores de José Saramago mostra que ele sempre criticou seja a presença da Igreja Católica, aliada ao Estado, seja a sua corrupção, ou a incongruência entre os valores pregados e os praticados por seus membros[5]. Podemos pensar que estes aspectos, por ele salientados, são exemplos do que considera como a "velha teologia", a qual seria "urgente rasgar ou dar sumiço", se dermos crédito às palavras do narrador de *O ano da morte de Ricardo Reis*.

Como analisaremos a seguir, se em o *Memorial do convento* mantém, em parte, esse tipo de comportamento, ou seja, questiona hereticamente vários dogmas do Catolicismo, por sua vez, veremos que ao lado da heresia instaura uma nova categoria de sagrado, que em nada se concilia com o da ortodoxia bíblica.

III- A "NOVA TEOLOGIA" EM O MEMORIAL DO CONVENTO

Primeiramente precisamos deixar claro que de modo próximo a vários outros romances deste autor, o clero, em *Memorial do convento*, é desmascarado pelo narrador que denuncia tanto a sua aliança com o poder vigente, neste caso a monarquia de D. João V, como também a corrupção de seus membros.

Já no início da narrativa, ao falar de como ocorreu a promessa de construção do convento, o narrador insinua "que, por segredos de confissão divulgados, souberam os arrábidos que a rainha estava grávida antes que ela o participasse ao rei" (Saramago, 1983, p.26). E que contando com o silêncio dela pôde frei António procurar D. João V para convencê-lo de que "se vossa majestade prometesse levantar um convento [aos franciscanos] em Mafra, Deus lhe daria sucessão" (Saramago, 1983, p.14).

Para reforçar a idéia de que a concepção da rainha é um falso milagre urdido pelos franciscanos, o narrador, antes de levantar essa suspeita, narra uma série de anedotários de milagres (Cf. Saramago, 1983, p.19-25), alguns envolvendo a própria ordem franciscana. Um desses milagres, atribuído a Santo António, trata da recuperação de umas lâmpadas de prata, que haviam desaparecido misteriosamente do convento de S. Francisco de Xabregas, e deixadas por um desconhecido no mosteiro da Cotovia. As lâmpadas foram encontradas graças a denúncia de um estudante que queria entrar para a ordem franciscana. O narrador então insinua que:

> [...] Terá sido o estudante afinal tunante e bargante, que delineou o estratagema para poder entrar as portas e vestir o hábito franciscano como de facto veio a vestir, e por isso roubou e foi entregar, com muita esperança de que a bondade da intenção lhe perdoasse a fealdade do pecado no dia do juízo final. (Saramago, 1983, p.24)

---

[5] Em *Levantado do chão*, por exemplo, as três instituições que compõem Portugal, Igreja, Estado e Latifúndio, são associadas à Santíssima Trindade. Em *O ano da morte de Ricardo Reis* também há a denúncia da aliança entre Igreja e Estado, o qual, como diz o narrador, "utiliza Deus como avalista político" (Saramago, 1985, p.282). Já a peça *A segunda vida de Francisco de Assis*, de 1987, mostra o Santo retornando à vida para negar os principais dogmas da Ordem que criou. Por fim, em *In Nomine Dei*, de 1993, publicada, portanto, posteriormente a *O Evangelho*, Saramago denuncia as atrocidades cometidas pelos homens na defesa de seus ideais religiosos.

Porém, se este tipo de comportamento poderia ser justificado pela "bondade da intenção", tanto no caso do estudante e seu desejo de entrar para a ordem franciscana, como no caso dos mesmos franciscanos em terem um convento em Mafra, certamente quanto as depravações de costumes, hábito aparentemente generalizado por toda população, não há, segundo parece considerar este narrador, "bondade de intenção" que justifique "a fealdade do pecado".

Tanto é assim que logo no início da narrativa, ao descrever uma procissão, durante a Quaresma, e falar da excitação das mulheres diante da auto-flagelação dos homens, o narrador diz que "Deus nada tem que ver com isto, é tudo coisa de fornicação" (Saramago, 1983, p.29). Ou então denuncia que por ser a Quaresma o único período do ano em que as mulheres têm liberdade de sair, sem estarem acompanhadas de pai ou marido, este é também o período que com maior liberdade aproveitam para se encontrar com os amantes:

> [...] Cuidando os homens, ou fingindo cuidar, que as mulheres não fazem mais que as devoções a que disseram ir, é a mulher livre uma vez no ano, e se não vai sozinha por não o consentir a decência pública, quem a acompanha leva iguais desejos e igual necessidade de satisfazê-los, por isso a mulher, entre duas igrejas, foi a encontrar-se com um homem, qual seja, e a criada que a guarda troca uma cumplicidade por outra, e ambas, quando se reencontram diante do próximo altar, sabem que a Quaresma não existe e o mundo está felizmente louco desde que nasceu. (Saramago, 1983, p.30)

Porém, se neste caso temos denunciadas as hipocrisias e corrupção do vulgo, muito menos condescendência terá o narrador para com as da nobreza e do clero. Quanto a D. João V, faz questão de salientar que el-rei "se diverte tanto com as freiras nos mosteiros e as vai emprenhando, umas após outras, ou várias ao mesmo tempo" (Saramago, 1983, p.91). Ou, então, para mostrar que não se trata apenas de um direito de libertinagem real, descreve a insubordinação das freiras de Santa Mónica:

> É contudo tempo de contrariedades. Agora sairão as freiras de Santa Mónica em extrema indignação, insubordinando-se contra as ordens de el-rei de que só pudessem falar nos conventos a seus pais, filhos, irmãos e parentes até segundo grau, com o que pretende sua majestade pôr cobro ao escândalo de que são causa os freiráticos, nobres e não nobres, que frequentam as esposas do Senhor e as deixam grávidas no tempo de uma ave-maria, que o faça D. João V, só lhe fica bem, mas não um joão-qualquer ou um josé-ninguém. Acudiu o provincial da Graça, querendo reduzi-las ao sossego e ao acatamento real sob pena de excomunhão se a quebrassem, mas elas se amotinaram, trezentas mulheres catolicamente enfurecidas por assim as cortarem do mundo [...]. (Saramago, 1983, p.93)

Mas as denúncias contra o clero não param aí, quando se trata de apontar o comportamento lascivo daqueles que por voto religioso deveriam guardar a castidade. O único personagem que, a princípio, poderia redimir seus pares é frei Bartolomeu de Lourenço, que tem, no entanto, também um comportamento totalmente heterodoxo, contrariando em inúmeros aspectos a doutrina da Igreja Católica, a qual professa.

Diferentemente do resto da clerezia, tal como ela é mostrada em *Memorial do convento*, Bartolomeu não é "padre pugilista e garanhão" (Saramago, 1983, p.83); os seus "pecados" não são de ordem física, mas de ordem espiritual, e é justamente por isso que ele se diferencia do restante do clero. Podemos pensar que são esses "pecados", ou melhor, os

desvios cometidos em relação à ortodoxia, que estabelecem a base dogmática da "nova teologia", que consideramos estar sendo proposta neste romance. Obviamente, esses desvios da norma é que são responsáveis também pela perseguição que Bartolomeu sofre do Tribunal do Santo Ofício.

Desde que o frei aparece na narrativa, vemos que estamos diante de um padre que tem um comportamento bastante diferente do comum do clero. Ele surge assistindo a um auto-de-fé ao lado de Blimunda, cuja mãe está sendo degredada para Angola, acusada pelo Santo Ofício por ser "um quarto de cristã-nova" e ter "visões e revelações" (Saramago, 1983, p.52). É Baltasar, porém, que melhor define a estranheza do comportamento desse padre, ao saber que Bartolomeu tem acesso ao rei:

> Pode falar com el-rej, espantou-se Baltasar, e acrescentou, Pode falar a el-rei e conhecia a mãe de Blimunda, que foi condenada pela Inquisição, que padre é este padre [...] ". (Saramago, 1983, p.62)

Baltasar tem razão ao indagar "que padre é este padre". Afinal, Bartolomeu aceita que Sete-Sóis e Blimunda vivam maritalmente sem estarem unidos pelos sacramentos da Igreja, chegando até a mentir para os pais de Baltasar, dizendo que foi quem os casou (Cf. Saramago, 1983, p.119).

Além disso, Bartolomeu, cuja alcunha é o Voador, tem planos de construir uma passarola, pois considera que se "o homem, bicho da terra, se fez marinheiro por necessidade, por necessidade se fará voador" (Saramago, 1983, p.64). O fato de pensar assim faz com que Baltasar o alerte para o perigo de tais idéias na época e no país em que vivem:

> [...] Que essa arte de voar se entendia mais com o Santo Ofício que com a geometria, se eu estivesse no vosso caso dobraria de cautelas, olhai que cárcere, degredo e fogueira costumam ser a paga desses excessos, mas disto sabe um padre mais do que um soldado [...]. (Saramago, 1983, p.65)

Será, no entanto, no processo para realizar esse sonho que Bartolomeu irá cometendo gradativamente vários graus de heresia. Primeiramente, ao falar com Baltasar que precisa de sua ajuda e que o fato de ele não ter a mão esquerda não representa problema, argumenta que "maneta é Deus, e fez o universo" (Saramago, 1983, p.68), cometendo a primeira delas. Depois passará uns tempos na Holanda, aprendendo as artes da alquimia (Cf. Saramago, 1983, p.92), considerada arte do demônio pela Inquisição. Enfim, logo após ter-se Doutorado em Cânones, em Coimbra, pensando na matéria de um de seus sermões, conclui que "Deus é uno em essência e em pessoa" (Saramago, 1983, p.171), negando, portanto, a trindade divina, um dos dogmas basilares da Igreja Católica. Já a respeito da "trindade terrestre", da qual faz parte, pondera:

> [...] Eu e Baltasar temos a mesma idade, trinta e cinco anos, não poderíamos ser pai e filho naturais, isto é, segundo a natureza, mais facilmente irmãos, [...] Quanto ao espírito, Esse seria Blimunda, talvez seja ela a que mais perto estaria de ser parte numa trindade não terrenal [...]. (Saramago, 1983, p.169-170)

Essa nova trindade, como estamos vendo, é uma das formas que o herético assume neste romance de José Saramago, sempre em confronto com a ortodoxia católica.

O sagrado, por sua vez, caracterizar-se-á, como estamos procurando mostrar, senão por uma oposição a essa ortodoxia, mas como uma espécie de "sacralização do herético".

Para Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano*, "a primeira definição que pode dar-se do sagrado *é que ele se opõe ao profano*"[6]. No romance que estamos analisando, há uma inversão de valores e o sagrado acaba caracterizando-se não por opor-se ao profano, mas por ser constituído a partir dele.

Sendo assim, podemos pensar que nessa "trindade terrena" Bartolomeu é, de certa forma, realmente o pai, pois é quem idealiza a passarola, e Baltasar o filho, já que executa o que foi determinado por esse *Pai*. Já Blimunda é a responsável por recolher as vontades, sem as quais a passarola não levantaria vôo; ou seja, é ela quem transcendentaliza o grupo e a obra que eles realizam, por ser espírito, como definiu o frei Bartolomeu. A passarola, por sua vez, é descrita pelo narrador como "esta outra basílica" (Saramago, 1983, p.222); podemos considerá-la, portanto, como o templo sagrado dessa "nova teologia" que o romance inaugura.

Esta nova trindade, que instaura conseqüentemente uma nova categoria de sagrado, acaba por criar também novos rituais sacros. Quando Baltasar e Blimunda se conhecem, a troca de colheres, durante o jantar, substitui parte da cerimônia católica que sacraliza o casamento:

> [...] E apesar de o padre ter acabado primeiro de comer, esperou que Baltasar terminasse para se servir da colher dele, era como se calada estivesse respondendo a outra pergunta, Aceitas para a tua boca a colher de que se serviu a boca deste homem, fazendo seu o que era teu, agora tornando a ser teu o que foi dele, e tantas vezes que se perca o sentido do teu e do meu, e como Blimunda já tinha dito que sim antes de perguntada, Então declaro-vos casados. (Saramago, 1983, p.56)

De quem é esta fala que os declara casados? Parece ser do narrador, que é também quem interpreta os gestos de Blimunda como um ritual de casamento; e, além disso, o padre Bartolomeu, também presente ao jantar, comporta-se como se não estranhasse a presença ali de Baltasar e retira-se após abençoá-los. Para completar o ritual que sacraliza essa união, Blimunda, que era virgem, utiliza um pouco do seu sangue e "com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, [...] persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração" (Saramago, 1983, p.57).

A respeito dos rituais de santificação da vida, Eliade afirma que:

> É preciso que nos lembremos de que as principais funções fisiológicas são susceptíveis de se transformarem em sacramentos. Come-se ritualmente [...]. A vida sexual, vimo-lo, é igualmente ritualizada e, por consequência, homologada assim aos fenómenos cósmicos (chuvas, semeadura) como aos atos divinos (hierogamia Céu/Terra). (Eliade, p.178)

Se, para a ortodoxia vigente, são heterodoxos os rituais que sacralizam a união entre Blimunda e Baltasar, no entanto, esses rituais são elevados pelo narrador à condição de uma cerimônia sacra.

---

[6] ELIADE, Mircea, *O Sagrado e o Profano. A essência das religiões*, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d., p.25. Os itálicos são do autor.

Blimunda também possui um dom sobrenatural que a diferencia dos demais personagens: o de ser capaz de "olhar por dentro das pessoas" (Saramago, 1983, p.77), e ver "o que está dentro dos corpos, e às vezes o que está no interior da terra" (Saramago, 1983, p.78), quando está em jejum e não é época de lua nova. Este dom, segundo ela, é *natural*, pois seus olhos são *naturais*. E para reforçar que a sua habilidade não deve ser considerada nem heresia, nem feitiçaria (Cf. Saramago, 1983, p.77), diz também que não tem visões do que não existe, ou seja, que só é capaz de ver o que faz parte da natureza humana.[7]

É interessante que Eliade, ao tratar da sacralidade da natureza, afirma que:

> É preciso não esquecer que, para o homem religioso, o "sobrenatural" está indissoluvelmente ligado ao "natural", que a Natureza exprime sempre qualquer coisa que a transcende". (Eliade, 1992, p.96)

Curiosamente, no caso de Blimunda não é o transcendente que ela vê, mas sim a essência íntima dos homens e das coisas. A sua visão, portanto, dessacraliza o homem, pois ela vê "sacos de excrementos e de vermes" onde os outros só podem ver persignações e penitência (Cf. Saramago, 1983, p.80). E se não consegue ver a alma humana, por esta provavelmente não se encontrar no corpo, como deduz Baltasar (Cf. Saramago, 1983, p.78), é, no entanto, capaz de encontrar e reconhecer entre os órgãos e humores do corpo a nuvem fechada que é a vontade humana, e recolhê-la.

Como estamos vendo, em o *Memorial do convento*, José Saramago extrapola o seu projeto de construir uma "nova teologia, toda ao contrário da outra", se tomarmos como paradigma as suas outras obras em que busca este objetivo. Se vimos que, para ele, essa "nova teologia" consistia em basicamente rever alguns dogmas da Igreja Católica ou reescrever a história da vida de alguns de seus mártires, como faz com Jesus Cristo e Francisco de Assis, dando-lhes a chance de negarem os ideais que segundo a tradição pregaram[8], no livro que estamos analisando criar uma "nova teologia" parece ser propor algo realmente distinto da "velha teologia", mesmo que consideremos que em o *Memorial do convento*, do mesmo modo que nos Evangelhos, temos também uma "santíssima trindade", mesmo que interpretemos a morte de Baltasar, no fim da história, aquele que representa o filho nesta nova trindade terrena, como já dissemos, como uma reedição, num certo sentido, da morte de Cristo.

---

[7] Se por um lado Blimunda diz que só vê "o que está no mundo" (SARAMAGO, 1983, p.77), por outro lado, quando está demonstrando a Baltasar a sua capacidade de ver além das superfícies dos corpos e da terra, diz: "e ali uma nascida que vai estrangular a garganta daquele homem, não o sabe ele ainda, amanhã saberá, e será tão tarde como já é hoje, porque é sem remédio" (SARAMAGO, 1983, p.80). Podemos pensar que se não tem visões sobre o futuro é capaz, no entanto, de ter uma percepção e sensibilidade diante do real que a torna capaz de deduções ou conclusões como a que diz acima.

[8] Podemos traçar um paralelo entre esse procedimento adotado por José Saramago na construção dos personagens Francisco de Assis e Jesus Cristo com a do personagem Ricardo Reis. Afinal, como procuramos mostrar em nossa dissertação (Cf. BUENO, Fátima, dissertação de mestrado: *O poeta no labirinto: a construção do personagem em* O ano da morte de Ricardo Reis, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1994), o protagonista de *O ano da morte de Ricardo Reis*, em sua "nova vida" acaba por negar alguns "dogmas" que a tradição pessoana nos legou sobre o heterônimo neoclássico.

Poderíamos questionar, a partir da análise que fizemos, qual o objetivo de José Saramago em criar no *Memorial do convento* essa "nova teologia"? Ou seja, o que essa nova "santíssima trindade", que surge no romance, acrescenta ao seu leitor, o homem ocidental do século XX, e que se caracteriza justamente por dessacralizar o seu mundo e assumir uma existência profana, conforme coloca Mircea Eliade[9]? Mais curioso ainda é pensarmos no paradoxo da atitude de Saramago, que sempre fez questão de salientar que é ateu e, no entanto, com muita freqüência aborda em seus livros temas vinculados à religião. A esse respeito, este autor já havia declarado numa entrevista que:

> Apesar de eu ser ateu, há o *São Francisco de Assis* e o *Memorial do Convento*. Eu às vezes respondo, não, eu sou ateu, mas não sou cego. Eu vivo num meio, quer em mentalidade, quer em moral, quer numa infinidade de coisas que resulta exatamente da presença e da ação da igreja católica. Como que eu posso, como escritor, fazer de conta que isso não existe? Existe, e se eu olhar para a história do meu país, eu vejo até que ponto existiu e continua a existir.[10]

Apesar de acharmos que as questões finais que levantamos extrapolam os objetivos deste trabalho, para concluir gostaríamos de apontar que o *Memorial do convento* parece desestruturar a argumentação que Saramago utiliza acima, e que não a consideramos como suficiente para explicar os caminhos que o temário religioso adquire em sua obra. Afinal, podemos pensar que se a sua intenção é a de estar em sintonia com o mundo e o país em que vive, não seria necessário que, ao lado das críticas que faz da instituição religiosa, tal como ela existe, críticas que podemos considerar perfeitamente coerentes com sua postura ideológica e política, que ao lado dessas críticas ele acabe por propor, num certo sentido, uma nova forma de religiosidade para o homem. Como procuramos mostrar neste trabalho, no limiar do século XXI, apesar de a morte de Deus ter sido declarada há praticamente dois séculos, ainda encontramos o homem preocupado em sacralizar o espaço em que vive.

UNICAMP

---

[9] ELIADE, Mircea, *op. cit.*, p.26.

[10] DUARTE, Lélia Parreira, et alii, "José Saramago, tecedor da história", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, UFMG: ano IX, X, nº12, dez. 1988., p.100.

VOLTAR ATRÁS PARA A FRENTE: A ELISÃO DA HISTÓRIA EM RICARDO REIS

HELENA CARVALHÃO BUESCU

"Elisão", não "ausência" - a opção por esta palavra dá já conta do propósito que elegi como fio condutor para a abordagem da poética ricardiana. Efectivamente, o que pretendo analisar, e para tal debruçar-me-ei fundamentalmente sobre alguns dos textos de poética explícita relacionáveis com a figura e a obra de Ricardo Reis, é a forma como o não-dito histórico é, na poesia deste heterónimo, escolha selectiva e significativa, colocando o problema da relação com a História enquanto lugar de reflexão muitas vezes paradoxal e, possivelmente, aporética.

Para tal, como referi, ocupar-me-ei fundamentalmente de quatro textos preambulares, agora publicados como tal na edição que Luiz Fagundes Duarte preparou dos *Poemas de Ricardo Reis* (1994), e que passo sumariamente a descrever: o primeiro destes textos (assinalado como 01), assinado por Fernando Pessoa e, como lembra Fagundes Duarte (1994:32), "não acabado e parcialmente inédito", constitui um escorço biográfico de Ricardo Reis; dois outros textos (02 e 03), do punho do "próprio" Ricardo Reis, são dois "prefácios feitos em alturas diferentes para o seu livro de odes, sendo o segundo deles até agora inédito e nenhum deles provavelmente acabado" (32); finalmente, o quarto e último (04) é uma carta de Reis ao seu mestre Caeiro, em que se analisam alguns elementos de inegável interesse para o entendimento da poética ricardiana.

O texto (01) assinado por Fernando Pessoa começa por um parágrafo em que se dá conta do dia e hora do "nascimento" do Dr. Ricardo Reis "dentro da minha alma", isto é, da sua génese ficcional, curiosamente precisa - e tal precisão torna-se tanto mais significativa quanto sabemos que o "mero" apontar do dia e da hora sofreu várias alterações: começou por ser no dia 28 de Janeiro de 1914, sem indicação da hora, mas sabendo-se ser de tarde; depois, passou da tarde para a noite, e foi dada a indicação das 11 horas; finalmente, manteve-se a hora, mas alterou-se a noite para a manhã, e o dia 29 substituiu o dia 28. Ricardo Reis acabou assim por nascer às 11 horas da manhã do dia 29 de Janeiro de 1914.

Ora, estas alterações e precisões, aparentemente menores e até mesmo surpreendentes, tornam-se significativas na medida em que, dado o contexto semântico apontado por Fernando Pessoa para a génese de Ricardo Reis, é possível relacionar o aparecimento do heterónimo com *um processo de reflexão reagente* que decorre no tempo, isto é, que precisa de um certo espaço de tempo para se manifestar, exigindo assim uma cuidadosa gestão da dimensão temporal relativa ao seu aparecimento. Vejamos:

> O Dr. Ricardo Reis nasceu dentro da minha alma no dia 29 de Janeiro de 1914, pelas 11 horas da manhã.
>
> Eu estivera ouvindo [no dia anterior] uma discussão extensa sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna. Segundo o meu processo de sentir as cousas sem as sentir, fui-me

deixando ir na onda d'essa reacção momentanea. Quando reparei em que estava pensando, vi que tinha erguida uma theoria neo-classica, e que a ia desenvolvendo. (PESSOA, 1994:47, l.1-9)

Os dados relativos à génese temporal do Dr. Ricardo Reis permitem-nos pois perceber um movimento de dilacção temporal que leva da tarde do dia 28 à manhã do dia 29, insistindo deste modo no fenómeno de maturação evolutiva do heterónimo. Este elemento é importante, sobretudo se se tiver em conta que o carácter reactivo de Reis tem sido várias vezes sublinhado (por exemplo por GUSMÃO, 1992: 16) como fundamental para o seu entendimento. Efectivamente, os dados fornecidos por Fernando Pessoa para o aparecimento do heterónimo relacionam-se de forma directa como uma "discussão extensa" ouvida no dia anterior: "sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna.". O comentário de Pessoa, relacionando "o [seu] processo de sentir as cousas sem as sentir" com o deixar-se ir "na onda dessa reacção momentanea", liga desta forma o surgimento de Reis a uma forma de *reacção*, cujo tempo "químico" de processamento tem a ver com o fenómeno de dilacção temporal atrás referido, e que o caracteriza, consequentemente, como uma figura *relacional*, cuja identidade se configura e firma pela distância reactiva que consegue estabelecer com entidades-outras. E sublinhe-se desde já que essas entidades-outras são claramente do âmbito discursivo ("uma discussão"), semiótico-institucional ("sobre os excessos, especialmente de realização, da arte moderna") e, por isso, axiológico (são precisamente os "excessos" que determinarão a vontade de *redução* e *neutralização* da poética ricardiana).

Por outro lado, a ficção heteronímica é claramente sustentada, neste excerto pessoano, por elementos como o paradoxal "sentir as cousas sem as sentir" ou, algumas linhas à frente, o distanciamento crítico e cerebralista implicado no comentário que Pessoa apõe à teoria neo-clássica que se vê desenvolvendo: "Achei-a a calhar e calculei interessante se a desenvolvesse segundo principios que não adopto nem acceito." (PESSOA, 1994:47, l. 9-11).

Assim, a ficção que Reis constitui pode ser caracterizada, do ponto de vista da sua génese, como um *gesto de reacção* relativamente a uma *atitude discursiva*, implicando um fenómeno de *dilacção temporal de maturação* e um *distanciamento crítico e axiológico* assumido como fundador por Pessoa.

O carácter reactivo de Reis é explicitamente dito como tal face a "duas correntes": "o romantismo moderno" e o "neo-classicismo à Maurras", que assim assumem o papel de elemento catalisador da poética ricardiana. A fundamentação desta parece-me, deste modo, assentar numa ideia-base: a de uma reacção histórica que, por elisão, se apresenta como trans-histórica ou mesmo a-histórica. Explico-me: é verdade que, como defende Manuel Gusmão, os poemas de Reis representam "um gesto de citação de um passado da poesia e da arte, citação destinada a integrar a obra que se faz numa Ordem objectivamente ideal, de existência trans-histórica, mas de alguma forma garantida por esse passado." (GUSMÃO, 1992:28). No entanto, essa existência trans-histórica faz parte de um programa ficcionalmente intencionalista cujo suporte é, como vimos, histórico: não há capacidade de reagir sem a inserção da acção numa *história* concatenada (e por vezes inconsequente) de acções.

A aparente recusa ou ausência da história, que sustenta esse regresso citacional ao passado, só faz pois sentido se integrado num processo mais lato de *elisão* - que é, ainda, uma forma mais subtil de citação: trata-se de integrar o *indito* no contexto do dito. E a "Ordem objectivamente ideal" que o discurso ricardiano recupera só ganha os seus contornos se confrontada com as várias ordens (modernas e excessivas, como vimos) face às quais se apresenta como alternativa credível e, no dizer de Pessoa, "científica" (1994;47, l. 12 e 19). Só por isso Pessoa pode aludir a esse trabalho como forma de "desagua[r] a [sua] cabeça" dos "açudes da filologia e da literatura" (1994:47, l. 17): e, no entanto, esses "açudes" estão lá - na precisa medida em que do discurso (como da cabeça) são aparentemente elididos.

O texto assinalado como 02 coloca-nos perante a mesma ordem de problemas e constitui, juntamente com o que se lhe segue, uma hipótese de prefácio de Reis à sua obra *Odes*. Nele encontramos expressa a "teoria científica" a que Fernando Pessoa fizera referência no primeiro texto citado, aqui designada, por diversas vezes, como de "reconstrução pagã" (1994: 49, l. 4, 7/8, 12).

Acentuem-se alguns dos aspectos significativos deste texto:

1. A *ausência de sentido* (até aos olhos dos próprios intervenientes, Ricardo Reis e Alberto Caeiro em particular) de tal movimento:

> Esse movimento de reconstrucção pagan appareceu, sem que os proprios em cujo espirito se revelou saibam a que fim o Destino quer que elle vise. Porisso, para nós dois em quem o phenomeno se deu, elle não tem sentido nenhum. O que sentimos verdade dentro de nós, traduzimos para a palavra, escrevendo os nossos versos sem olhar áquilo a que se destinam. (1994: 49, l. 12-17).

Tal ausência de sentido é, bem vistas as coisas, uma coerência maximalizada relativamente à teoria diferentemente expressa por Caeiro e Reis - e coincide, aliás, com o programa (mas esta palavra é sem dúvida imprópria, no contexto) de *desumanização* do real que, como se verá, é central para o projecto em análise.

2. A consciência de que tal "esforço de reconstrução pagã" corresponde a uma espécie de derradeiro acto de um *mundo crepuscular*, o "mundo em ruínas" que paradoxalmente foi construído pela modernidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX:

> Uma reconstrucção real do paganismo parece tarefa estulta em um mundo que de todo, até á medulla dos ossos, se christianizou e ruiu. (1994:49, l. 18-20).

3. *O tom abúlico* (e por isso palavras como "programa" e "projecto" são talvez pouco rigorosas) que percorre todo o excerto, e que converte aliás o último parágrafo num exercício, em prosa, dos temas e das concretizações retóricas de muitas das odes ricardianas:

> Chamemos á nossa obra de «reconstrucção pagan» porque ella o é, sem que o queiramos. Mas não façamos d'ella uma politica ou uma fôrça. Se os Deuses nos fizeram a graça de nos revelar a sua verdade antiga, contentemos em manter-lhes domestico o culto impolluto. Se a offerenda que, na ara domestica lhes fazemos, fôr bella, basta que elles, na sua soberana sciencia, a acceitem por boa. Nesse acto de culto, piamente realizado, cesse todo o intuito consciente da nossa obra religiosa. (1994: 49/50, l. 24-31).

Ora, por curioso que possa parecer, todos os elementos atrás enunciados, que sustentam, no prefácio de Ricardo Reis, o "esforço de reconstrução pagã" em que, tanto quanto lhe é possível, se encontra empenhado, todos esses elementos retomam e por isso citam alguns dos vectores estruturadores do pensamento sobre a modernidade: a ausência de sentido num mundo onde a desumanização e a impessoalidade se convertem em ideias-chave; a consciência de um mundo crepuscular em que a noção de *ruína* aparece, como bem viu Benjamin, enquanto elemento fundador de uma nova percepção; a abulia desistente que estrutura o sujeito e a sua relação com o que o rodeia - tudo isto é "estranhamente" moderno, com uma "estranheza" tanto mais visível quanto se compreender que ela é apontada como a via de reposição do paganismo no meio "daquele naufrágio universal que é o cristismo" (1994: 49, l. 23). Aliás, já vários críticos, como Maria Alzira Seixo (1985:23-4), Finazzi-Agrò (1990:259) e Eduardo Lourenço (1981) sublinharam a conjugação, em Reis, dos elementos da tradição clássica com os valores do modernismo, referindo mesmo este último crítico que:

> No seu ar de imitar a Antiguidade na sua perfeição idealmente de mármore inscrito, dialogando com ela e na verdade digna dela, o que sobressai é um fundo de angústia moderna, como moderna sob cor antiga, é a resposta para a não-resposta de onde nasce e extravasa. (LOURENÇO, 1981:51).

Desta forma, mais uma vez é possível dizer que a aparentemente explícita negação da história, figurada na "modernidade em ruínas" aqui descrita, funciona em Ricardo Reis como uma *elisão citacional* do que reaparece, historicamente, sob uma outra forma: os Deuses, o Destino, o paganismo retomam assim, da modernidade, os paradoxos e as aporias. Neles reencontra pois Reis um outro modo retórico de enfrentar a história, parecendo elidi-la. Voltar atrás para a frente.

Os mesmos problemas são retomados e desenvolvidos, em forma de *denegação*, no outro prefácio de Ricardo Reis às *Odes* (texto 03), até agora inédito, como se disse. Nele encontramos uma mais extensa contraposição da "arte moderna" à "alma antiga", numa tentativa de superação e distinção que aparentemente possa tornar claras as diferenças insuperáveis que, no entender de Reis, as apartam.

Será de atentar em como se retoma um dos elementos fundadores avançados por Fernando Pessoa no primeiro texto analisado. Na verdade, e ao considerar que: "Só em Inglaterra, num Matthew Arnold, aponta e se esboça um conceito seguro da alma antiga" (1994: 51, l. 14-5), logo a seguir Ricardo Reis acrescenta: "Mas o sentimento excessivo da vida moderna consegue obnubilar a visão essencial do poeta" (1994:51, l. 15/17).

Ora, tal afirmação recoloca o problema nos termos já atrás analisados, insistindo no modo como tal "sentimento excessivo da vida moderna" é incompatível com aquilo a que chama "o espírito das épocas pagãs". E não apenas, creio, porque se trata de um sentimento da vida moderna - talvez sobretudo porque é *excessivo*, e é este excesso que determina, como se viu, a possibilidade reactiva de que o paganismo ricardiano emerge.

Tal leitura parece-me justamente ser permitida pela forma como o texto se desenvolve, e pelas coordenadas semânticas que escolhe para a sua estruturação. Na realidade, o segundo e o terceiro parágrafos deste texto ocupam-se fundamentalmente de uma tentativa de caracterização da "crença nos deuses" e das implicações teológicas, morais e existenciais que ela pressupõe: depois de ancorar essa crença numa ontologia

("A crença nos deuses é uma fé duma espécie inteiramente diferente da fé cristã. Não é outro grau de fé: é outra espécie inteiramente.", 1994:52, l. 35/7), Ricardo Reis reiteradamente, e ao longo do parágrafo, caracteriza essa fé nos deuses como um *fenómeno de des-individuação e de desumanização* (que já tínhamos encontrado no texto anterior), para chegar à formulação gnómica e emblemática que encerra o parágrafo:

> A ideia vulgar de que o paganismo é uma religião cheia de vida e de alegria é falsa. O paganismo é cheio de calma e de [...] .
>
> O cristianismo é mais humano que o paganismo. A superioridade do paganismo está nisso. (1994:52, l. 47/50).

Daqui decorre a defesa da centralidade do elemento apolíneo e intelectualista da arte grega, e a subvalorização do dionisíaco como inferior: ora, a *excessividade* que vimos ser determinante para a génese ficcional e reactiva do Dr. Ricardo Reis era, mesmo se moderna, da mesma espécie que o dionisíaco agora afastado (lembre-se que, num texto das *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Pessoa atribui a interpretação do dionisíaco como força vital do pensamento grego não aos gregos mas ao substrato germânico nietzcheano). E, nesta medida, o "sentimento excessivo da vida moderna" contraria, precisamente por tal excessividade, o recuo cerebralista e apolíneo que, utilizando uma formulação aparentemente espontânea da órbita do discurso do seu mestre Caeiro, Ricardo Reis discursiviza:

> Falo nestas cousas seguramente porque nasci acreditando nos deuses, criei-me nessa crença e, querendo eles, nessa crença morrerei. Sei o que é o sentimento pagão. (1994: 52, l. 58/60).

- frase que poderemos relacionar com outra formulação de Reis publicada em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1972: 235):

> Tem o indivíduo de nascer pagão para ser pagão.

Assim, e se é possível entender que se trata aqui de defender a existência de uma natureza pagã, e por isso de uma *ontologia*, uma vez mais deparamos também com a *radicação histórica* dessa ontologia, que define Reis como um sujeito anacrónico: ora, a consciência da anacronia é, de modo radical, a mais *funda consciência temporal e histórica*, porque permite conhecer, diferenciar e operar a distinção histórico-ontológica entre dois tempos:

> Só me pesa não poder explicar realmente o quão absolutamente e incomprehensivelmente diverso elle [*o paganismo*] é de todos os nossos sentimentos. Mesmo a nossa calma, e o vago estoicismo que entre nós alguns teem, não são cousas que parecem com a calma antiga e o estoicismo grego. (1994:52, l.60-4).

O último texto preambular confirma os elementos atrás aduzidos. Constituído por uma carta a Alberto Caeiro, aqui designado como "Querido Mestre", tal texto dá conta dos esforços conjugados de Reis e Caeiro (a que se juntaria António Mora) "para iniciar uma renascença neo-clássica na Europa" (1994:53, l. 4/5), necessariamente determinada, aliás, pela "vontade de Júpiter" (1994:53, l. 6).

Para depois se ocupar em caracterizar, perante o seu mestre Caeiro, a verdade da sua crença pagã, Reis começa por falar do destino que a ambos une - o da "reconstituição

da alma antiga" (1994: 53, l. 8), o da necessidade de "dar a essa Renascença uma base metafísica" (1994: 53, l. 10). A própria enunciação do projecto dá conta do carácter histórico atrás referido: ao falar de *re*-constituição e, sobretudo, de *Re*-nascença (com todas as implicações sócio-históricas que tal palavra conhece no vocabulário ocidental), Reis acentua a vontade de "continuação da tradição grega" (1994: 53, l. 11) que é, como bem vê e aponta, sobretudo um "alargamento e renovação da própria tradição grega" (1994: 53, l. 12-3). A dimensão histórica é assim plenamente assumida, na linha daquilo que há pouco designei como "voltar atrás para a frente": a "renascença" aqui em questão é uma forma de dar continuidade e, nessa precisa medida, de "alargar" e "renovar". Ora, este é um problema central para qualquer pensamento sobre a modernidade, como exemplarmente viu De Man (1983)- e como visivelmente se exemplifica em todos os momentos históricos em que versões da dialéctica "antigos vs. modernos" de alguma forma se colocaram (recordem-se apenas, a título de exemplo paradigmático, as opções que tal dialéctica determina nesse momento-chave da modernidade que é o século XVIII).

Aquilo que aqui interessa reter é que o carácter *reactivo* da poética ricardiana, que tenho vindo a sublinhar, implica também, e de forma igualmente fundadora, uma caracterização dessa poética como *geradora* e não apenas como reprodutora ou mimética - e tal é, simultaneamente, um problema *histórico* e um problema *moderno*. Na realidade, atente-se no facto que Ricardo Reis sublinha a Caeiro:

> Para produzir esse movimento mister era não só que houvesse uma reconstituição da alma antiga, mas, *mais, porque se não podia simplesmente transplantar para hoje o sentimento pagão*, dar a essa Renascença uma base metafísica. (1994: 53, l. 7-10, subl. meus).

Assim, o problema confrontado por este regresso ao passado é a sua inoperância , *como tal*, no presente, e por isso a consequente necessidade de, para manter a coerência e a viabilidade de tal regresso, o colocar como presente. A fórmula talvez mais completa, se bem que aparentemente mais paradoxal (mas o paradoxo faz parte de tal definição), seria a de um *regresso ao passado presente* - que é afinal a base de qualquer pensamento histórico.

Confronte-se esta questão com o que, em dactiloscrito não datado, e talvez atribuível a Reis, é dito em *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* (1972: 390/1):

> Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.
>
> A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação.

Assim o entendia também Sá-Carneiro a propósito da poesia ricardiana, que deste modo comentava a Pessoa a recepção das primeiras odes deste heterónimo, em carta datada de Paris, 27 de Junho de 1914:

> Admiráveis, meu querido Poeta, as odes do Ricardo Reis. Conseguiu realizar uma "novidade" clássica, horaciana. Pois tal é a impressão que elas me deixaram. Não sei porquê, contêm elementos novos - entanto não clássicas, pagãs. E deixe-me dizer-lhe: uma maravilha de impessoalidade [...]. A primeira estrofe, logo, na primeira ode é qualquer coisa de muito grande, de muito novo - na sua simplicidade e no seu classicismo. Horácio multiplicado por alma. [*E acrescenta*:] A ouro, todas as

minhas felicitações. Não estou de acordo em que a primeira ode tenha muito a alterar. Acho-a belíssima como está, e justamente uma das mais modernas e clássicas, das mais Horácio - multiplicado-por-alma. (SÁ-CARNEIRO, 1992: 160/1).

Sá-Carneiro soube entender que Reis só na aparência recusa a história: dela parte, a ela regressa - e a sua elisão é uma forma de denegação citacional, que coloca os inditos como girando igualmente na órbita do sentido.

Por isso, e na óptica de Ricardo Reis, devemos ler como predestinado pelos Fados a ficar inacabado o último parágrafo desta carta a Caeiro que, tudo indica, conteria o elo de ligação do passado ao presente e futuro, da reacção à acção, da Grécia a Portugal:

N'esta suja e esteril republica longinqua tudo é de geito a cada vez mais, por uma reacção, me dar pagannico. Os meus pensamentos vão todos para essa paysagem lucida e calma de Portugal, tão naturalmente predestinado a prolongar como herança que recebêra das maõs longínquas dos gregos o facho do sentimento naturalista ... (1994: 54, l. 57-62).

Contentemo-nos também, por redução irónica, a saber tal texto inacabado - mas a ter consciência de que algum elo haveria, na poética ricardiana, justificando o papel *histórico* de Portugal "através das figuras maiores de Caeiro e Reis ele próprio" nesta "renascença neo-clássica". Tal papel, que aliás por aqui ligaria Reis aos outros heterónimos de Pessoa, bem como obviamente ao ortónimo, confirma as hipóteses que avancei com base nos textos preambulares: não se trata tanto de recusar a história - mas de a "enganar", colocando-a entre parênteses suspensivos que a farão reencontrar mais à frente, num outro lugar da reflexão; não se trata tanto de recusar a modernidade - mas de partir dela para a pensar relacional e por vezes elipticamente; não se trata então apenas de ser meramente reactivo, mas de entender tal reacção no contexto de uma determinação histórica - a que o próprio determinismo dos Fados ricardianos parece portanto obrigar.

Universidade de Lisboa

BIBLIOGRAFIA

DE MAN, Paul, "Literary history and literary modernity", in *Blindness and Insight*, London: Methuen, 1983, pp.142-65.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore, "As "Fúrias do coleccionador". A invenção do tempo em Fernando Pessoa", in *Encontro Internacional do Centenário de Pessoa - Um Século de Pessoa*, Actas do Encontro da Fund. Gulbenkian, Lisboa, 5-7 Dezº 1988, Lisboa: SEC, 1990, pp.257-60.

GUSMÃO, Manuel (org.), "Apresentação crítica", in *Poemas de Ricardo Reis*, ap. crítica, selecção e notas de M. Gusmão, Lisboa: ed. Comunicação, 1992.

LOURENÇO, Eduardo, "Ricardo Reis ou o inacessível paganismo", in *Fernando Pessoa Revisitado*. Leitura estruturante do drama em gente, Lisboa: Moraes, 1981, pp.49-67.

PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática, 1972.

PESSOA, Fernando, *Poemas de Ricardo Reis*, ed. de Luiz Fagundes Duarte, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

SÁ-CARNEIRO, Mário, *Cartas a Fernando Pessoa*, Lisboa, Ática, 1992.

SEIXO, Maria Alzira, "Aforismo e temporalidade na lírica de Ricardo Reis", in *Cadernos de Literatura*, 21, 1985, pp. 23.

AINDA SOBRE A PARTIDA NO *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

MARIA ISABEL MORÁN CABANAS

Depois do grande florescimento que no século XIII viveu a poesia lírica em Portugal, dos quase cem anos que vão de 1354, data da morte do Conde de Barcelos, a 1449, poucos textos restam, salvo os dalguns vates que no *Cancioneiro de Baena* seguiram praticando a estética dos artigos trovadores e continuaram a escrever em galego-português, obedecendo em geral à doutrina do "amor cortês" que caracterizou aquela escola. Com efeito, é só graças ao *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende que podemos falar hoje de produção poética em Portugal no declinar da Idade Média, na segunda metade do século XV.

Para além de outros factores ligados também ao contexto sócio-político daquela altura, a íntima relação entre os reinos de Portugal e Castela por uns laços fraternais até então nunca existentes e baseados na política de casamento entre os membros das respectivas famílias que ocupavam o trono, contribuiu decisivamente para o nascimento e a formação desta aristocrática e requintada poesia nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel. Precisamente ao ano 1449, referido acima, corresponde o texto mais antigo da nossa colectânea quinhentista, escrito em louvor de Juan de Mena[1].

Embora na história da cultura portuguesa qualquer menção ao *Cancioneiro Geral* vá sempre unida ao nome do seu compilador, Garcia de Resende, cumpre ter em conta que a publicação desta obra em 1516 ultrapassou os limites de uma decisão individual. Como disse A. Crabbé Rocha, Portugal precisava nesse momento histórico construir grandes monumentos artísticos e afirmar, assim, a sua legitimidade cultural perante as outras cortes europeias[2]. E, de facto, recolhe-se ali perto de um milhar de composições da autoria de quase trezentos autores, vastidão que, actuando como arma de dois gumes, chegou mesmo a comprometer a sua consideração estética e a torná-lo objecto de injustas e severas qualificações por parte da crítica, de que constitui um ilustrativo exemplo este comentário que, afectado por certa dose de chauvinismo, fez o estudioso Menéndez Pelayo:

> *Parece que los trovadores portugueses ponen especial empeño en imitar lo más trivial, lo más insulso, lo más empalagoso de sus modelos. Nunca se vió tan estéril abundancia de versificadores y*

---

[1] Aliás, para a organização e publicação do *Cancioneiro* português em 1516 inspirou-se Garcia de Resende no *Cancionero general de muchos y variados autores* de Hernando del Castillo, vindo a lume em 1511, reeditado em 1514 e depois várias vezes reimpresso, mesmo com vários acrescentos ao longo do século XVI. Com respeito às relações literárias e culturais que se descobrem através do estudo dos textos recolhidos nas compilações peninsulares quatrocentistas, veja-se especialmente a obra já clássica de A. F. DIAS, *A Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e sobrevivências*, Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

[2] Vid. ROCHA, A. Crabbé, *Garcia de Resende e O Cancioneiro Geral*, 2ª ed., Lisboa: ICALP, 1987, pp.11-17.

tanta penuria de poesía. El lector de buen gusto camina por aquel interminable arenal, sin encontrar apenas un hilo de agua con que mitigar la sed [...]. Afortunadamente sólo nos incumbe el estudio de la parte castellana del libro y aún así no podrá dejar de ser árida la materia[3].

E é verdade que Garcia de Resende, deixando-se levar sobretudo pelo afã da quantidade, não discriminou os simples jogos ou passatempos de salão da verdadeira e inspirada poesia, mas esta também está presente no nosso *Cancioneiro* e, como tal, não podemos esquecê-la. Já Rodrigues Lapa disse como resposta às anteriores afirmações que:

> O ponto está em saber encontrar, fora de todo o preconceito de escola, os mananciais ocultos de beleza. Lá estão, para regalo do nosso espírito.[4]

Sempre em contínuo vaivém entre dois mundos ou espaços (a tradição e a novidade quanto às coordenadas temporais e culturais; a liberdade das trovas e o molde fixo das cantigas, vilancicos, etc. quanto ao aspecto formal; castelhano ou português quanto à língua utilizada pelos autores cortesãos), o amor e a sátira são, por sua vez, os dois grandes blocos temáticos que caracterizam o *Cancioneiro*. Do amor precisamente, focalizando sobretudo aquele que invade os corações no momento da partida e tomando como ponto de referência obrigatório a cantiga "Senhora partem tam tristes", consagrado paradigma tanto da magistral e sentida expressão lírica, como da boa técnica versificatória ou apuramento formal, vamos, na medida em que a limitada extensão deste trabalho o permitir, tratar nas seguintes páginas.

De facto, o seu autor aparece sempre citado entre os melhores poetas da compilação quatrocentista. E embora sejam muitas as razões que levam João Rodrigues de Castel Branco a ocupar esse "lugar de honra"[5], se passarmos em revista os comentários que dele se fazem em qualquer obra ou estudo crítico de literatura portuguesa, depararemos afinal, de maneira irrevogável, com a equivalência formada metonimicamente "João Rodrigues de Castel Branco = Senhora, partem tam tristes". Nenhum outro texto de lirismo subjectivo recolhido nas páginas do *Cancioneiro* tem sido objecto de tantos elogios ou palavras em louvor: "jóia de ternura"[6], "famosa e formosa cantiga"[7], "enternecida melopeia

---

[3] MENÉNDEZ PELAYO, R. *Historia de la poesia castellana en la Edad Media, III*, edição anotada e ordenada por A. Bonilla y San Martin, Madrid: Librería Victorino Suárez, 1911-1915, vol.II, p.308.

[4] LAPA, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*, 8ª ed. revista e acrescentada, Coimbra, 1973, p.418.

[5] Com efeito, apesar do pequeníssimo tamanho do seu *corpus* operístico, apenas as quatro composições recolhidas por Resende, este constitui toda uma espécie de viveiro em que se reúnem temas dispersos na compilação de 1516: assim como nas suas cartas rimadas, "Mafoma, primo senhor" e "Porque sempre em vos servir", ficam perfeitamente demonstrados o seu espírito observador e crítico e a sábia mistura deste com notas de humor e riso, também a sua habilidade e bom gosto como recriador se põem de manifesto na glosa ao vilancete castelhano "*Adonde tienes las mientes?*", que deixa ver um bucolismo incipiente, mas anunciador do Classicismo; porém, por mais valores literários que estas peças apresentem e por mais ilustrativas que sejam as duas primeiras acerca da realidade social do Portugal daquela altura, nenhuma apresenta a qualidade estética da cantiga em questão.

[6] FERREIRA, J., *História da Literatura Portuguesa*, 2ª ed., Porto: Domingo Barreira, s.d., p.130.

[7] PIMPÃO, J. da Costa, *História da Literatura Portuguesa. Idade Média*, Coimbra, Atlântida, 1947, p.367.

elegíaca"[8], "bela sem favor"[9] ... é poesia que desperta poesia![10]. E, mesmo depois das magistrais e já clássicas análises estético-literárias que Hernâni Cidade[11] ou Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado[12] fizeram desta cantiga, ainda hoje continuam a aparecer em antologias comentadas novas reflexões à volta das suas mágicas particularidades. Porém, cumpre completar o seu estudo com uma visão globalizadora e comparativista do amor expresso nos versos do *Cancioneiro* na infeliz hora do afastamento, considerando-a à luz daqueles textos que apresentam uma temática comum e situando-a assim no seu próprio contexto.

É verdade que perante o tema da partida ou separação do ser amado são muito os autores que no século XV fazem vibrar as suas liras. Já nas velhas cantigas paralelísticas galego-portuguesas o afastamento do amigo que ia para a guerra do fossado provocava no coração das raparigas um enorme mal-estar e uma ansiosa inquietação que inspirou extraordinários versos[13]. Agora, passados mais de cem anos desde então, as necessidades da política administrativa e a empresa dos descobrimentos que levam ainda para mais longe e determinam ausências maiores e mais incertas, tornam imensamente angustiosa a dor da despedida.

Enquanto os textos satíricos ou críticos sociais da colectânea de 1516 aparecem amiúde precedidos de uma rubrica que informa da circunstância que os suscitou, à cabeça dos líricos, tal como corresponde ao seu carácter mais abstracto e espiritual, nem sempre oferece o compilador, Garcia de Resende, dados acerca da sua fonte de inspiração, salvo se esta for precisamente a partida de um dos membros da relação amorosa. Assim é que fica

---

[8] OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, *Textos poéticos medievais*, Coimbra, Atlântida, 1964, p.212.

[9] BARREIROS, A. J., *História da Literatura Portuguesa*, 8ª ed., Braga: Pax, 1974, vol. I, p.173.

[10] Assim, por exemplo, tal e como assinala William Myron Davis, a "Cantiga Partindo-se" de João Rodrigues de Castel Branco serviu de fonte de inspiração a Cecília Meireles num poema que a autora brasileira intitulou simplesmente "Canção" e cujos versos de sete sílabas, rimas, aliterações e outros recursos técnicos reforçam também a impressão da tristeza padecida pelo sujeito amante: "Nunca ninguém viu ninguém / que o amor pusesse tão triste. / Essa tristeza não viste, / e eu sei que ela se vê bem ..." (*Neo-troubadourism in Galicia, Portugal, and Brasil*, Tese de Doutoramento apresentada na Faculty of the Graduate of School of Arts and Science da Universidade de New York, em Fevereiro de 1969). E ainda mais: o seu sucesso não ficou só sobre o papel, já que compositores portugueses que no século XX voltaram a sua sensibilidade para poemas peninsulares do século XV, como Cláudio Carneiro, Jorge Croner de Vasconcelos ou Carlos Albano Mamede de Leça, souberam apreciar a beleza desta peça e musicaram a letra de "Senhora, partem tam tristes"; no entanto, foi a interpretação que dela fez Amália Rodrigues, com música de Alain Oulman, que contribuiu para uma maior divulgação do texto, fazendo-a ficar na nossa memória como um garante desses valores estéticos que também estão presentes no *Cancioneiro Geral*.

[11] Vid. CIDADE, H. de, *O conceito de Poesia como Expressão da Cultura. Sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*, Coimbra: Arménio Amado, 1945, pp.72-3.

[12] Vid. OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, *op. cit.*, pp.212-13.

[13] Lembrem-se, por exemplo, as cantiga de refrão "As frores do meu amigo / briosas van no navio ...", de Pai Gomes CHARINHO (*Cantigas de Amigo dos trovadores* galego-portugueses, ed. crítica, acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por J. J. Nunes, New York: Kraus Reprint Co., 1971, vol. II, CCXX); "Non chegou, madre, o meu amigo / e oj'está o prazo saido / ai, madre, moiro de amor! ...", de D. Dinis (*Ibid.*, XVII); "Vai meu amigo con el-rei morar ...", de João Airas de Santiago (*Ibid.*, XXXI); etc.

reflectida a dupla natureza deste tema, *topos* literário, do qual se lança mão na hora de participar nas "gentilezas" palacianas e facto real imposto pelas próprias exigências da época[14]: "De Dom Joam de Meneses a sua dama em ũa partida sendo moço" (vol. I, 13), "Motos grosados a Estas Senhoras por D. Joham Meneses, endereçados a sua dama em ũa partida" (vol. I, 100); "Duarte de Brito Partindo-se de Santarem" (vol. I, 106); "Duarte de Brito, espedimento da partida" (vol. I, 128), "Grosa d'Afonso Valente a esta cantiga em ũa partida" (vol. II, 192); "De Dioguo Marquam partindo-se donde estava sua dama, em que lhe daa conta do caminho, e em cada trova mete no cabo ũa cantiga feita por outrem" (vol. II, 222); "Outras do Conde do Vimioso em ũa partida" (vol. II, 290); "Trovas de Joam Rodrigues de Saa partindo donde ficava ũa molher" (vol. II, 481); "Outra de Pero de Baiam partindo-se" (vol. III, 548); "Querendo-se partir donde estava ũa molher para perto" (Jorge de Resende, vol. IV, 653); "Trovas suas em ũa partida" (Jorge de Resende, vol. IV, 654); "Cantiga sua em ũa partida" (Garcia de Resende, vol. IV, 858); etc.

Porém, ao lado destas composições também se registam no *Cancioneiro* muitas outras que, embora não se indique na rubrica, choram desesperadamente a dor produzida pela separação. Em ambos os casos, com vontade de reflectir nos seus versos o eterno desassossego do amador português, todas as peças apresentam idênticas características léxico-semânticas até constituírem um verdadeiro *macrotexto* no seio da colectânea; e, em verdade, todo aquele vocabulário que no código cortês servia para exprimir a coita de amor encontra-se aqui representado, tornando-se a partida a sua principal causa, ligando-se intimamente à ideia de tristeza e saudade e levando a desejar a morte como única salvação ou resignação apaixonada.

Assim, Pierre le Gentil, cuja obra acerca da poesia cancioneiril peninsular é ainda ponto de referência essencial no estudo desta literatura, afirma com respeito à partida que:

> *La cause de cette incurable tristesse, c'est avant tout l'impitoyable cruauté de la dame. Mais au désespoir que cause le refus s'ajoutent encore les torments de la séparation. Le thème est encore fort goûté des poètes péninsulaires, à la fin du moyen age; presque tous l'ont traité à plusieurs reprises"*[15]

e escolhe como paradigma do tratamento lírico deste tema Villasandino, autor do chamado período galego-castelhano que soube expressar com grande veemência a dor sentida na hora do afastamento:

Des que de vos me parti,
lume d'estes olhos meus,
por la fe que devo a Deus,
ja mais prazer nunca vi.

---

[14] Para a transcrição dos textos recolhidos por Resende que se registam neste trabalho seguimos a nova edição *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, 4 vols., Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993. Tanto as referências às rubricas como aos próprios poemas da colectânea figuram acompanhadas dos correspondentes números de volume e composição.

[15] LE GENTIL, P., *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age: les thèmes, les genres et les formes*, Rennes: Philon, 1949-1953, vol. I, p.140.

Tam graves cuitas sofri,
sofr'e atendo sofrer
que, pois non vos posso ver,
non sei que seja de mi.

Choran con gran soedade
estes meus ollos cativos;
mortos son, pero andan vivos,
manteendo lealdade.
[...].

Raríssimas são, no entanto, as poesias que deixam sentir no fim da Idade Média a "*joie de retour*" na lírica castelhana e nem sequer um eco se escuta dela no *Cancioneiro Geral*. Aliás, quando num daqueles textos da vasta colectânea em que à maneira do *joc-parti (jeu parti* ou *partimen)* medieval se debatem determinados aspectos ligados à casuística amorosa, o Coudel Moor pergunta a Alvaro Barreto se supõe maior emoção a tristeza da partida ou o prazer da chegada:

Ca eu ja me vi partir
e tambem despois chegar,
e senti todo o sentir
do prazer e do pesar.
Mas contudo é de saber
qual é vossa concrusam:
se partir dá mais paixam
ou chegar major prazer.
(vol. 37, vv. 9-16).[16]

este responde que, quando se quer bem, é maior o aflito da primeira:

Porem sem detreminar
ante quem devo seguir,
ficando-m'eu de partir
há-se por vós emmendar
que chegar tenha poder
d'alegrar ũu coração
partir dá mais afriçam
u ha grande bem querer.[17]

Perante tudo isto resulta evidente, pois, que a cantiga de João Rodrigues de Castel Branco constitui o mais perfeito exemplo de fidelidade aos velhos temas de lírica trovadoresca e de reclusão a uma lingua literária comum. Observe-se como, a reforçar o poder sugestivo das frases, o verbo "partir", elemento fundamental a nível lógico e

---

[16] Vid. OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, op. cit., p.184.

[17] Compare-se, por exemplo, com a pergunta que uma dama fez a Garcia de Resende "com que lhe foi bem e estavam desavindos" acerca de se é maior o prazer do amor ou a mágoa do desamor (vol. IV, 841), questão muito parecida à formulada já por Sire Jean a Adam de la Halle e amiúde discutida pelos poetas provençais (Vid. RUGGIERI, J., *Canzoniere di Resende*, Génova: Leo Olschki, 1931, nota 2, p.51): "*Adam, d'amor vous demant / que m'en dichiés sans cheler / dou quel pueent plus trouver / en amour li fin amant, / ou du bien ou du mal*".

semântico, apenas se regista duas vezes ao longo de toda a composição (precisamente no mote e na repetição deste ao final da estrofe), elipse que provoca o encadeamento assindético de uma série de adjectivos disfóricos ("tristes", "saudosos", "doentes da partida", "cansados", "chorosos" ...) e que, a par da hipérbato *verbo+sujeito* em que se apoia o discurso da cantiga, funciona como eficaz recurso condensador da expressão:

Senhora, partem tam tristes,
meus olhos por vós, meu bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguem.

Tam tristes, tam saudosos,
tam doentes da *partida*,
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da *vida*.[18]
Partem tam tristes os tristes,
tam fora d'esperar bem,
que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguem.
(vol. II, 396).

Todo o poema se torna uma hipérbole da dor da separação: progressiva e angustiosamente o sentimento vai-se alongando em tristeza, saudade, doença, e, por fim, desejo de morte mais do que de vida. O advérbio superlativo "tam" perante cada adjectivo, as negações absolutas de "nunca", "nenhũs" e "ninguem" e a expressão "cem mil vezes" são meios léxicos que realçam a amargura da partida, a par da *impossibilia* que fecha as portas a qualquer esperança de salvação ("tam fora d'esperar bem", v. 11).

No entanto, lembremos que o nosso *Cancioneiro,* como obra de transição entre a Idade Média e a Renascença, também recolhe nas suas páginas um novo conceito da partida em que convergem, por uma parte, o tema da inquebrantável confiança na firmeza do amor, já com algum antecedente na lírica galego-portuguesa[19], e, por outra, embora com traços apenas esboçados, o *topos* neoplatónico do alheamento do amante, derivado do prestígio da cultura clássica. Assim, Rui Gonçalves de Castel Branco assegura que é

[18] Observe-se aqui outra inversão da ordem sintáctica normal com importantes efeitos estilístico-semânticos: a rima de "vida" com "partida" ("tam doentes da partida), tão frequente no *Cancioneiro Geral*, e o quiasmo "morte" <---> "vida": "da morte mais desejosos / cem mil vezes que da vida" (vv. 8-9).

[19] Veja-se, por exemplo, esta bela cantiga de refrão de João Airas de Santiago em que a fidelidade do amigo é realçada por contraste com a instabilidade ou mudança que domina o mundo e que será uns séculos mais tarde cantada por Camões, elevando-se como tema poético ao nível da meditação moral e filosófica: "Todalas cousas eu vejo partir / do mod'en como soyam seer, / e vej'as gentes partir de fazer / ben que soiam (tal tempo nos ven!) / mais non sse pod'o coraçon partir / do meu amigo de mi querer ben" (*op. cit.* CCLXXIX, vv. 1-6) ou esta de Dom Goterre Coutinho, poeta do *Cancioneiro Geral*, em que também se alude à impossibilidade de mudar o "querer": "Pode-me ventura dar / tristeza quanta quiser, / mas nam se pode mudar / meu querer. // Posso perder o folgar, / que nunca tive ganhado;/ posso ser desesperado, / podem-m'a vida tirar. / Se eu nam desvariar, pode-s'o mundo perder, / mas nam se pode mudar / meu querer" (vol. II, 238).

impossível a separação entre duas almas ao intelectualizar a paixão amorosa numa subtileza como a "conversão do amador na coisa amada":

> Que de meus olhos partais,
> em qualquer parte qu'esteis,
> em meu coraçam ficais
> e neles vos converteis.
>
> Est'ee o vosso lugar
> em que mais certa vos vejo,
> porque nam quer meu desejo
> que vos di possais mudar.
> E por isso que partais,
> em qualquer parte qu'esteis,
> em meu coraçam ficais,
> pois nele vos converteis.
> (vol. II, 399).

É verdade que no momento da partida deparamos com o afrontamento do desejo e a insatisfação que produz ao homem uma forte amargura. Porém, a perspectiva intelectual que se expressa nos versos anteriormente citados e adoptada sob uma atitude mais rigorosamente neoplatónica um século depois por Camões[20], torna-se o melhor remédio contra essa dor, a consolar o amante e a garantir-lhe uma eterna ou indestrutível união.

Aliás, também outros textos se viram afectados por influências petrarquistas quanto ao aspecto de verem os poetas reflectidas as suas agruras na Natureza, quer por antíteses, quer por semelhanças: Diogo Brandão, visto que a ausência da sua amada lhe faz insuportável toda relação social, vai por vales, montes, prados, rios, bosques ... e nem sequer aí consegue acalmar a angústia contida no seu coração:

> Depois me dexo nos vales,
> com tenção que me descansem,
> mas antes crecem meus males
> que s'amansem.
> Os doces cantos das aves,
> mui suidosos,
> assi me sam amargosos
> como graves.
> (vol. II, 334, vv. 49-56).

Mas Duarte de Brito, em "Partindo-se de Santarém", pode ao menos ver como os elementos da paisagem se vão adaptando às suas mágoas até se tornarem mesmo

---

[20] Pense-se que enquanto no texto camoniano, "Transforma-se o [amador] na cousa amada", é o amante que decide "transformar-se no seu objecto amoroso mediante a imaginação, que faz que pense constantemente nele, de tal modo que não poderia de início cobiçar mais nada uma vez que reside já nele mesmo a pessoa que cobiça." (DASILVA, X. M., *Os sonetos de Camões: Tipologia textual*, Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Santiago de Compostela em 21 de Dezembro de 1994, Santiago de Compostela, pp.372-3), na peça de Rui Gonçalves unicamente deparamos com a proposição da conversão, e ainda esta acha-se ali invertida: é a pessoa amada que se converte no sujeito amante por virtude do muito desejar.

"enraivecidos". No momento da partida o desvairamento do poeta leva-o a desfigurar as próprias flores, a verdura do campo, as sombras das árvores e tudo o que outrora tinha sido cenário da sua felicidade amorosa:

> Com lágrimas de trestura
> de minhas coitas raivosas,
> vi as frores e as rosas
> perder todas sas frescuras.
> Os campos com as verduras,
> com as sombras graciosas,
> se tornavam amarguras
> de mil raivas espantosas.
> (vol. I, 106, vv. 73-80).

Por outra parte, a saudade, como traço consubstancial à alma portuguesa, tinha-se de fazer sentir nos versos que choram a partida no *Cancioneiro Geral*. De facto, tal sensação surge precisamente de uma mudança que acontece na vida e de uma separação física da pátria ou do ser amado e, ainda, a figura da mulher, como musa dos poetas desde os mais antigos tempos até aos nossos dias, dá-lhe uma excepcional intensidade. Assim, acontece em "Senhora, partem tam tristes" e, embora sem tão forte emoção, noutros poemas com ele compilados.

Cumpre ter em conta que embora nas cantigas medievais galego-portuguesas, e ainda na obra de Villasandino, a palavra apareça sob a forma "soidade", o seu significado coincide já com o que amiúde achamos no *Cancioneiro Geral*[21]. O primeiro exemplo escrito regista-se num descordo em que Nuno Eanes Cerzeo, enquanto decide refazer a sua vida noutro lugar a fim de que melhores fados o acompanhem, exprime a dor e a pena causadas pela separação da sua terra natal. A saudade liga-se, então, a toda uma série de verbos que, como *partem* na poesia de João Rodrigues de Castel Branco, denotam afastamento ("despedir-se", "partir", "fugir", "separar-se"):

> Agora me quer'eu ia espedir
> da terra e das gentes que hi son
> hu my Deus tanto de pesar mostrou
> e esfforçar mui ben meu coraçon
> e ar penssar de m'ir alhur guarir,
> e a Deus gradesco por que m'en vou.
>
> Ca meu grad', u m'eu d'aqui partir,
> con seus deseios non me veeran
> chorar, nen hir triste, por ben que eu
> nunca presesse; nen me poderam
> dizer que eu torto faç'en fojir
> d'aqui, hu me Deus tanto pesar deu.

---

[21] Vid. VASCONCELOS, C. Michaëlis de, *A saudade portuguesa. Divagações filológicas e literário-históricas em volta de Inês de Castro e do cantar velho "Saudade minha-quando te veria?"*, 2ª ed. revista e acrescentada, Porto: Renasçenca Portuguesa, 1922.

Pero das terras averei soydade,
de que m'agora ey a partir despagado,
e sempr'i tornará o meu cuidado
[...].[22]

E a partir daí a saudade aparece nos *Cancioneiros* continuamente provocada pelo amor. Na ausência enfatizam-se as virtudes do ser querido e os afectos resultam ainda mais excelsos.

Concretamente em "Senhora, partem tam tristes" não só se intensifica o valor da saudade como solidão, mas a enunciação do discurso no plano temporal do presente, através da forma verbal "partem" já no primeiro verso, acrescenta ainda o dramatismo que produz a partida ao actualizar perante o leitor o momento do adeus e descobrir a tristeza que invade o coração do amante mesmo antes do afastamento:

Tam tristes, tam *saudosos*[23]
tam doentes da partida
tam cansados, tam chorosos,
da morte mais desejosos
cem mil vezes que da vida.
(vv. 5-9).

Mas, para além desta acepção ortodoxa com respeito à linha da tradição lírica medieval, regista-se no *Cancioneiro Geral* outro tipo de saudade cujo aspecto principal não é o do distanciamento físico, senão o facto de que esta deriva mais das limitações interiores da própria pessoa, dada a incapacidade para salvar qualquer barreira da vida normal. Eis como Nuno Pereira se queixa de não encontrar remédio para tal penoso sentimento:

Sinto mortal saudade,
padecida só comigo
sinto cousas que cá digo
na vontade;
sinto dor, mal encuberto,
que dizer nam ousaria,
nem descanso qual seria
não he certo.
(Nuno Pereira, I, 90, vv. 40-47).

Contudo, quando se comenta a fenomenologia da saudade lusíada nos textos da colectânea quatrocentista, sempre se trazem à memória os preciosos versos de João Rodrigues de Castel Branco.

Aliás, a cantiga "Senhora, partem tam tristes" e um grande número dos poemas recolhidas por Garcia de Resende fazem parte de uma vasta "literatura dos olhos" cuja origem há que procurar, igualmente, na Provença. Já na cantiga de amor galego-portuguesa o ponto de partida do processo de enamoramento acostumava ser a vista da

---

[22] *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses,* ed. critica, acompanhada de introdução, variantes e glossário por José Joaquim Nunes, New York: Kraus Reprint Co., 1971, XVIII, vv. 1-15).

[23] E, para além disto, observe-se como a posição de rima que ocupa o adjectivo "saudosos", a par da sua inclusão num contexto maximamente disfórico, é outro recurso que aumenta a carga emocional do texto.

senhora. Com efeito, uma dúzia de textos deste *corpus* apresentam mesmo no primeiro verso os olhos do poeta implicados na *questão amorosa*, porquanto são veículo de paixão e, consequentemente, de torturas. Aliás, não podemos esquecer que, ligado à coita, um *topos* frequente era a equação "senhora" = "lume dos meus olhos", de que também se servirão os autores do período galego-castelhano (lembremos a famosa composição de Villasandino citada acima), assegurando, assim, a sua continuidade na poesia amorosa ao longo de toda a Idade Média.

A referência aos olhos ocorre muitas vezes no *Cancioneiro Geral*[24]. Tornam-se protagonistas absolutos dos poemas e, como no momento em que o amor nasce, também à hora da partida todos os sentimentos convergem neles, já que, sendo continuamente objecto de sinédoque e personificação, apresentam-se implícita e explicitamente nos textos como as verdadeiras "janelas do coração". O desdobramento do eu lírico leva, pois, à hipertrofia dos olhos como elementos reveladores da tristeza e da saudade em que mergulha o coração apaixonado:[25]

---

[24] Com respeito à forma do discurso em que aparece tal referência, o mais frequente é a apóstrofe já no primeiro dístico, embora também não sejam raras as vezes que se acha aqui a modalidade enunciativa, como em "Senhora, partem tam tristes".

[25] A tendência medieval e da poesia quatrocentista peninsular para a personificação e a sinédoque estende-se, para além dos olhos e do coração, aos afectos acidentais próprios do comportamento humano: suspiros, cuidados, lembranças, desenganos, esperanças ... e tudo isto está registado no *Cancioneiro Geral*.

Precisamente é sobretudo com respeito a estes casos que se tem falado da *alegoria simbólica* na literatura do século XV: "Talvez como consequência da exegese bíblica, a formulação simbólica tornou-se um hábito mental do homem medieval. E o simbolismo na literatura profana confundiu-se frequentemente com a alegoria, procedente da Retórica da Antiguidade. Em composições breves, como cantigas, vilancetes e outras idênticas, a alegoria apresenta-se como personificação alegórica, sendo também as metáforas tomadas alegoricamente. exprimindo o estado da alma do poeta. Todavia, a alegoria simbólica abrange todas as correntes poéticas documentadas no *Cancioneiro Geral*." (*Antologia do Cancioneiro Geral*, selecção, organização, introdução e notas por Maria Ema Tarracha Ferreira, Ulisseia, s.d., p.41).

Por outra parte, também parece muito acertado falar aqui de *silepse* como procedimento retórico que possibilita o uso simultâneo de uma palavra em duas acepções: "*Este tipo de enunciados deriva, en último término, de la propia concepción del amor cortés desde la óptica masculina. El galán, acuciado por sentimientos contradictorios, se debate en un caos interior que provoca comportamientos incoherentes; así, los distintos impulsos de su voluntad ocasionan desdoblamientos en su personalidad; de esta manera, no sólo podemos encontrar al corazón o a los ojos obrando con independencia del yo que los integra, sino también actuando sin concierto o incluso enfrentados entre si: [...]. El efecto discordante que versos como los anteriores conllevan emana del carácter siléptico de* coraçón, ojos, seso, *etc. Estos vocablos - subrayémoslo de nuevo - no sólo son personificaciones de los elementos esenciales de la personalidad del enamorado, sino también metonimias o sinécdoques que los representan: el* coraçón, *su sensibilidad amorosa; los* ojos, *la capacidad de percepción sensible, la* lengua, *su elocuencia; el* seso, *la razón, etc.; además, simultaneamente son el propio amador mediante sinécdoques de la parte por el todo.*

El proceso que origina estas silepsis se desarrolla en tres dimensiones simultâneas. El paso a) es imprescindible para que se pueda realizar la operación c):

a) Personificación de una realidad inanimada, como la lengua, el seso, etc.

b) Primera operación sinecdóquica (o metonímica): esos términos representan un concepto abstracto (el seso, la razón, etc; la lengua, la elocuencia, etc.)

c) Segunda operación sinecdóquica: esos mismos términos representan a un tiempo al propio enamorado-sustitución de la parte por el todo". (CASAS RIGALL, J., *Agudeza y retórica en la poesia amorosa de cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp.134-5). Veja-se também

Muito frequentemente, como cúmplices do amor que o poeta sente pela dama, aparecem culpados dos sofrimentos que o primeiro padece:

Ojos tristes desdichados
de todo mal causadores
vos fezistes mis cuidados,
doloridos, lastimados,
pera sempre ser d'amores.
(Joam de Meneses, vol. I, 9, vv. 1-5).

Meus olhos quando partistes
me fizestes conhecer,
cuidados, lembranças tristes
sospiros e padecer.
(Jorge de Resende, vol. IV, 694, vv. 1-4).

Os encubertos cuidados
por descuberta rezam
desculpam meu coraçam
meus olhos tristes, culpados
[...].
(Rui Gonçalves de Castel Branco, vol. II, 398, vv. 1 -4).

e, portanto, tal como abertamente se declara nestes versos, tornam possível afastar a responsabilidade do sujeito amante:

Muito mais mal me sentira
da dor qu'os olhos ordena,
se os tivesse sem pena!
(Anrique de Saa, vol. II, 433, vv. 1-3).

Quen consentio em vos ver
a si mesmo condenou,
quem de ver-vos s'apartou
nunca mais terá prazer.

Nestas ambas me culparam
os olhos com que vos vi,
que logo me cativaram,
e tambem me condenaram
o dia que me parti.
Partio-se de mim prazer
meu descanso s'acabou.
Oo meu bem, quem m'apartou
de vós ver?
(Jorge de Resende, vol. IV, 663).

"Desdoblamiento del yo lírico y silepsis en la cantiga de amor gallego-portuguesa y el cancionero amatorio castellano", em *O cantar dos trobadores* (Santiago de Compostela, 26-29 de Abril, 1993), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp.387-402).

Meus olhos, vós m'ordenastes
ver-me de todo perder,
pois que fostes conhecer
de quem me desesperastes.
(Anrique de Saa, vol. II, 431, vv. 1-4).

aparecendo mesmo a defrontar-se com o eu e tornando-se merecedores de severas recriminações:

Ó olhos, porque quebrados
nam fostes, se tal sabieis,
por d'hoj' avante dobrados
nam verdes vossos cuidados
tam contrairos dos que tinheis!
Oh quem de tal se lembrara,
quanto bem a si fizera,
quanto mal remedeara!
Oh quanta dor escusara
s'os olhos foora tivera!
(Francisco da Silveira, vol. II, 308, vv. 11-20).

Meus olhos, quem vos mandava
olhar quem vos nam olhava?
E pois isso quisestes,
sofrei, pois que nam sofrestes
a vida que vos eu dava.
(Diogo de Melo, vol. III, 630, vv. 1-5).

e até de crueis ameaças:
Pagareis lo que fistes,
ojos tastes, des hoy más,
si matastes, recebistes
vida com que sereis tristes,
ves, amor, que groria das.
(Jorge d'Aguiar, vol. I, 213).

Porém, como diz Pierre Le Gentil a lembrar a formosa "Cantiga Partindo-se" do autor castelbricense: "*ces criminals, est-il besoin de le dire, on les plaint aussi quelquefois, bien que leurs soufrances, soient meritées*"[26], resultando, então, mais do que culpáveis, infelizes vítimas que suportam simultaneamente todos os sintomas da coita de amor: a tristeza ("tristes"), as lágrimas ("chorosos"), a perda do sono ("cansados"), etc.

Em consonância com tal hipertrofia na hora de exprimir as mais fortes emoções, são precisamente os olhos que aparecem como sujeito gramatical da composição acima referida, enquanto a marca do eu no discurso é relegada simplesmente ao possessivo "meus". Por outra parte, o facto de apenas uma vez aparecerem mencionados na cantiga e de, logo depois dos já aludidos adjectivos disfóricos, se remeter a eles através da nominalização "os tristes" contribui em grande medida para a concentração sentimental

[26] LE GENTIL, P., *op. cit.*, I, p.139.

que caracteriza a peça: "Senhora partem tam tristes / *meus olhos* por vós, meu bem" (vv. 1-2); "Partem tam tristes *os tristes*, / tam fora d'esperar bem" (vv. 10-11).

Aliás em geral, o campo semântico da visão é muito produtivo no *Cancioneiro Geral*. De facto, não só as alusões aos seus órgãos, mas também à própria acção de ver através dos significantes "ver" e "olhar", preenchem as suas páginas até a saturação[27]:

> Olhe bem no seu olhar
> quem quiser seguir rezam
> qu'ee sinal do coracam.
> (Conde de Vimioso, vol. III, 572, vv. 1-3).

> Meu bem, sem vos ver,
> se vivo ũu dia
> viver nam queria.
> (Conde de Vimioso, vol. I, 297, vv. 1-3).

> Senhora, ja nam entendo
> que vida posse viver,
> pois que nego, nam vos vendo,
> quanto descubro em vos ver.
> (Francisco de Sousa, vol. IV, 830, vv. 1-4).

Enfim, uma breve passagem ao amor cantado, ou melhor, chorado no *Cancioneiro geral*, junto com uma leitura atenta de "Senhora, partem tam tristes", não só permite compreender claramente a presença deste texto em qualquer antologia, mas leva irrevogavelmente a reflectir como é que de um assunto já tantas vezes tratado, da surpreendente exiguidade vocabular sobre que se apoia e da singeleza formal que domina a cantiga, pôde João Rodrigues de Castel Branco fugir da rotina a escrever uma peça diferente[28]. Para além dos recursos vistos com respeito ao plano lógico e emocional, eis

---

[27] Contudo, lembremos que não é a vista a única culpável do sofrimento amoroso. Assim, Francisco de Sousa, outro dos grandes líricos do *Cancioneiro Geral*, inclui nesta questão o coração e a língua: "Acho que me deu Deos tudo / para mais meu padecer: / os olhos pera vos ver, / coraçam para sofrer, / e lingua para ser mudo" (vol. IV, 823, vv. 1-5).

[28] A série de elementos léxicos registados nesta composição carregada de superlativos reduz-se simplesmente aos seguintes:

SUBSTANTIVOS	ADJECTIVOS	VERBOS
Senhora	tristes	partem
olhos	saudosos	vistes
bem	doentes	esperar
partida	desejosos	
morte		
vezes		
vida		

Com efeito, o vocabulário empregado em geral no molde das cantigas quatrocentistas peninsulares de tema amoroso é muito restringido. Observe-se, por exemplo, como uma semelhante exiguidade à do *Cancioneiro* de Resende se encontra no de Castillo: "*Para qualquier tipo de standard el vocabulario es*

outros que, directamente ligados à fluência e musicalidade do poema, interferem no seu sentido a comover intensamente a nossa sensibilidade:

- o jogo das três aliterações que realçam a ideia de tristeza: a do som dental surdo [t] a reforçar o vínculo desta com a partida ("partem", "tam", "tristes"); a da vogal tónica [í] a sugerir, como apontam Corrêa de Oliveira e Saavedra Machado[29], delicadeza, elevação e requinte (tristes, vistes) ao lado da sibilante em posição implosiva a trazer-lhe suavidade e fluidez; e, por último, a concentração de fonemas nasais a enfatizar o valor absoluto dos elementos negativos e a marcar um significativo ritmo descendente que contrasta com o início do poema ("outros nenhũs por ninguem") De facto, o papel desempenhado pela aliteração liga-se intimamente à evolução do ritmo a partir do primeiro verso com função introdutória até àquele derradeiro em que o ímpeto da confissão fica esvaído. Eis o esquema melódico do mote:

  v. 1 _/_ _/_ _ _/_
  v. 2 _/_ _ _/_ _/_
  v. 3 _/_ _ _/_ _/_
  v. 4 /_ _ _/_ _ _/_

- a forma dual que em certos versos adopta esse ritmo escandente e que parece materializar auditivamente a separação vivida no coração amante ("tam tristes, tam saudosos", v.5 / "tam cansados, tam chorosos", v. 9);

---

numericamente pequeño, y un recuento de los sustantivos en la parte dedicada a las canciones (excluyendo la última por razones que explicaré) revela que de un total de 297 sustantivos diferentes, 25 dan razón de más de la mitad del número total de sustantivos: específicamente 882 casos sobre 1630. Los sustantivos de más alta frecuencia son: vida (98); mal (80); muerte (58); amor (52); pena (52); razón (43); passión (41); gloria (41); esperança (40); coraçon (35) [...] Esta lista ya sugiere otra restricción: la mayoría del vocabulario restante se refiere también, de hecho, a estados emocionales y facultades de la mente. Esta poesía está limitada conceptualmente a abstracciones y en especial hay pocos términos concretos". (WHINNOM, K., "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511", en *Filología*, 13, Universidad de Buenos Aires, 1968-1969, pp.361-81).

A cantiga está decerto largamente associada à concisão. É molde empregado quando os poetas procuram una fórmula breve para demonstrar o seu talento e engenhosidade: "*Les compositions à forme fixe sont en effet, en règle gènèrale, de proportions réduites: on ne peut donc les utiliser que pour rendre des impressions poétiques fugitives, mais intenses, exigeant en raison de ce double caractère un énergique effort de concision verbale*". (LE GENTIL, P., *op. cit.*, II, p.229). Do primeiro até ao último verso é a repetição que domina a cantiga, ficando estreitíssimas as margens para qualquer variação dos versos finais com respeito ao mote. Eis o caso de "Senhora, partem tam tristes":

Senhora, partem tam tristes	<--->	Partem tam tristes os tristes,
meus olhos por vós, meu bem,	<--->	tam fora d'esperar bem,
que nunca tam tristes vistes	<--->	que nunca tam tristes vistes
outros nenhũs por ninguem.	<--->	outros nenhũs por ninguem.
(vv. 1-4)		(vv. 9-13).

[29] Vid. *op. cit.*, pp.212-14.

- a rima que vai além da unidade estrófica, chegando-se a repetir os fonemas consonânticos em eco dentro de um mesmo verso e até de um grupo fónico: "que nunca tam tristes vistes", v.3 / "Partem tam tristes os tristes", v. 10);
- o cavalgamento dos versos 1°, 3° e 8° que avançam sobre os seguintes a reforçar essa surpreendente unidade de sentido;
- o alongamento silábico ou diérese do adjectivo "sa-u-do-sos", baseado talvez na antiga pronúncia tetrassilábica do substantivo "sa-u-da-de" e que, junto com a estratégica posição de rima, contribui para pôr em relevo o seu significado.

Portanto, da fusão de Palavra e Música, soube João Rodrigues de Castel Branco construir preciosismo sem complexidades, autêntica Poesia, tal como no século XX a definiu Roman Jakobson, o pai do Estruturalismo Linguístico. Tudo consiste em estabelecer novos nexos metafóricos ou metonímicos sobre as palavras, em criar novas relações entre som e sentido:

> Ora bem: que há no verso que não se observe na linguagem quotidiana? No verso temos unidades linguísticas de toda a espécie, mas, enquanto na linguagem corrente o seu regresso não conta, abstraímos da repetição dessas unidades, no verso a repetição desempenha um papel de que estamos conscientes. Projecta-se na linguagem poética o princípio de equivalência na sequência; as sílabas, os acentos tornam-se unidades equivalentes. No verso livre não são os acentos, não são as sílabas, mas é a entoação da frase que se repete, formando por essa reiteração regular a própria base do verso. Donde vem a importância da repetição? Cumpre não esquecer que as frases são feitas de palavras e grupos de palavras, e, se por assim dizer, "vivemos" a repetição das sílabas, dos acentos, das entoações, as palavras que se correspondem pela sua situação avalismo-las subconscientemente do ponto de vista da sua equivalência. O que dá valor a um poema, convém insistir, é a relação entre sons e sentidos, é a estrutura dos significados -problema semântico, problema *linguístico* no sentido mais amplo do termo.[30]

A breve e singela imagem do drama verso a verso chorado na "Cantiga Partindo-se" fica dominada, pois, pelo elemento fónico e musical. O estado da alma enamorada torna-se nela um ritmo a que parece mesmo aplicar-se a antiga poética amorosa de Bernart de Ventadorn: *"il canto non è buono se non viene dal cuore, e dal cuore non viene se non vi abita amore"*[31].

Se é certo que a tristeza nasce já da mesma natureza do amor, quando uma força externa, como a insensibilidade da dama ou a separação, se interpõe à relação entre os amantes, tal estado anímico agrava-se e traduz-se numa insuportável dor. Na lírica do *Cancioneiro Geral* chega-se a desejar a morte mais do que o afastamento do ser querido e, na verdade, a partida significa literariamente o adeus não só ao objecto da paixão, destinatário e receptor da mensagem, mas à própria vida do poeta. Portanto, embora

---

[30] JAKOBSON, R. "O que fazem os poetas com as palavras" em *Colóquio/Letras*, n° 12, Março de 1973, pp.5-9 (texto-condensação da segunda conferência que em Novembro de 1972 pronunciou o eminente linguista na Faculdade de Letras de Lisboa).

[31] Vid. RUGGIERI, J., *op. cit.*, p.147.

alguém acredite na validade da partida para "fugir da tristura" e, numa atitude em certa medida anti-cortês, cansado já da ingratidão da dama, decida deixar o serviço amoroso:

Alegre com mi tristeza,
alegre com mi partir,
senhora, de vos servir
por vossa pouca firmeza.

Vosso desconhecimento,
vossa fera condiçam
nam daram
ja nenhũu padecimento
a meu triste coracam.
D'hoje mais vossa crueza
nam espero de sentir,
que leixar de vos servir
seraa leixar-me tristeza.
(D. Goterre, vol. II, 234).

a experiência sempre acaba por demonstrar que a distância não acarreta o poder do esquecimento. Mesmo quando o objecto do amor fica fora do alcance dos olhos, os sentimentos do enamorado persistem:

Nunca mais me partirei
pera fogir aa tristura,
pois que caa onde m'achei
ma daa vossa fermosura
tal que cedo acabarei.
Porque cuidava, senhora,
descansar
e acho que mais penar
vai caa fora.
(Anrique de Saa, vol. II, 435, vv. 1-9).

E é por isso que a tristeza se associa ao adeus, não apenas como facto vivido, mas até angustiosamente temido e pressentido:

Lembra-me qu'hei-de partir
nam no posso afirmar,
com'hei-de poder sofrir
o que nam ouso cuidar?

Estaa em tal deferença
comigo meu coraçam
que me defenda a rezam
contr'ela me dá licença.
Desespero de partir
com vida deste lugar,
porque soo de o cuidar
começa a alma de sair.
(Rui Gonçalves de Castel Branco, vol. II, 402).

Como vimos, no Portugal do século XV foram introduzidas algumas novidades na temática e na manifestação do lirismo amoroso e, assim, a forma de exprimir a emoção vivida na amarga hora do afastamento alargara-se consideravelmente, devido à natural evolução do sentimento estético, cujos modelos fora encontrar na literatura espanhola, e, em geral, por via desta, na literatura italiana. Porém, fora destes germes precursores de estilo, também entre os numerosos textos que no *Cancioneiro Geral* continuam a tratar do amor à maneira tradicional, o tão manejado tema da *partida* (ligado à tristeza-saudade portuguesa e aos olhos como manifestação plástica da dor, conseguiu ainda, e paradoxalmente, apresentar-se como motivo original de inspiração)[32]. Com efeito, cumpre estudar os modos de compensação das possíveis debilidades do tecido poético ou textura verbal dos numerosos versos recolhidos por Resende porque, afinal, é só do esperado que nascem as surpresas.

Universidade de Santiago de Compostela

[32] E, na realidade, esta ligação de partida-saudade-olhos tristes virá a ser muito tratada em todo o século XVI. Camões, para além de adaptá-la à medida nova, também glosa em redondilhas a despedida da amada (lembre-se "Se me desta terra for", "Se me levam águas", "Vi chorar uns claros olhos", etc.), tal como fazem Sá de Miranda, Andrade Caminha, Frei Agostinho da Cruz, etc. (Vid. CAMÕES, L. de, *Lírica completa I*, pref. e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1980).

HISTÓRIA DA LITERATURA, LITERATURA COMPARADA E CRÍTICA LITERÁRIA: FRÁGEIS FRONTEIRAS DISCIPLINARES

LUIZ ROBERTO VELLOSO CAIRO

História da Literatura, Literatura Comparada e Crítica Literária são três disciplinas que mantêm uma ligação muito próxima desde o século XIX. As duas primeiras, relativamente recentes, são frutos das idéias românticas que se espalharam pela Europa, no final do século XVIII e a última é a matriz geradora, pois é o seu efetivo exercício o responsável, num certo sentido, pelo aparecimento das mesmas.

A História da Literatura como disciplina autônoma surge mais ou menos por volta de 1784 e 1791, com a publicação de *Idéias para a Filosofia da História da Humanidade*, de Johann Gottfried Herder, na Alemanha, e a Literatura Comparada data de 1800, quando da publicação de obras como *Da Alemanha*, de Mme. de Stäel, em cujo subtítulo "Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais" começa a aparecer o espírito da investigação comparatista nos estudos de literatura.[1]

O Romantismo vai difundir o sentimento nacional e criar o "*conceito de "literatura nacional" como expressão mais completa da evolução espiritual de uma nação*",[2] gerando conseqüentemente o desejo de os indivíduos construírem Histórias das Literaturas modernas. Histórias que perdessem o caráter de registro de livros e passassem a ser histórias das obras e das idéias.

No fundo, o princípio que provoca esta revolução nos estudos históricos é um novo sentido para a noção de Tempo, que perde o significado de passado estático e ganha o sentido dinâmico de *evolução que continua*.

Por esta razão, Otto Maria Carpeaux considera que foi o romantismo que criou a "história da literatura" conforme o critério cronológico, como nós a conhecemos, e foi o romantismo que criou a noção da "história da literatura universal."[3]

Resultado do interesse que a Crítica Literária, no Romantismo, tem pelas tradições históricas medievais, estreitam-se as relações entre a Crítica Literária e a História da Literatura.

Concomitantemente, críticos literários de tendência mais cosmopolita voltam-se inicialmente para o estudo das relações análogas da literatura com outros ramos do conhecimento, depois para a publicação de antologias de diversas literaturas, coletâneas de

---

[1] CARVALHAL, T. F., *Literatura Comparada*, São Paulo: Ática, 1986, p.8.
[2] CARPEAUX, O. M., *História da Literatura Ocidental*, Rio de Janeiro: Alhambra, 1978, v. 1, p.19.
[3] IDEM, ibidem, p.20.

textos escolhidos, no começo sem intenção de confronto e, em seguida, "panoramas comparados", "estudos comparados" e "histórias comparadas".[4]

No Brasil, não ficamos imunes ao vírus romântico, que veio impulsionar a crítica nascente a refletir sobre a existência de uma literatura nacional e conseqüentemente sobre a construção da História da Literatura Brasileira.

O fato de a literatura brasileira estar sempre tão vinculada aos exemplos externos, levou Antonio Candido a observar que *estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada.*[5]

Consciente ou inconscientemente, a Crítica Literária Brasileira nasce e, em vários momentos, desenvolve-se com intuições comparatistas. Basta pensarmos, por exemplo, no modo como o crítico romântico brasileiro Santiago Nunes Ribeiro articula o seu discurso no sentido de afirmar a existência de uma literatura brasileira propriamente dita, no ensaio "Da nacionalidade da literatura brasileira", onde toda a argumentação é montada em analogias com as literaturas de outros países; ou mesmo como, no momento naturalista, o crítico Araripe Júnior enfoca o romance de Aluísio Azevedo, no ensaio intitulado "*A Terra*, de Emílio Zola e *O Homem*, de Aluísio Azevedo". Este procedimento, na verdade, ocorre em uma série de ensaios de outros críticos brasileiros, ao longo da nossa história literária.

Com isto, quero dizer que, no Brasil, História da Literatura, Literatura Comparada e Crítica Literária, além de caminharem juntas, desde o início, enfrentaram questões de natureza tão semelhantes, que se torna difícil para os estudiosos estabelecer limites entre as mesmas.

Vale ressaltar que, institucionalmente, o primeiro curso de Literatura Comparada de que se tem notícia no Brasil, denominava-se História Comparativa das Literaturas Novo-Latinas, expressando assim a fusão e o caráter efêmero das fronteiras interdisciplinares.

Ao refletir sobre a Literatura Comparada no Brasil, Antonio Candido se refere à existência, na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, de uma *prática apendicular*, ou seja, *a de fazer trabalhos de literatura comparada para atender a requisitos de outras disciplinas.*[6]

Esta *prática apendicular*, entretanto não me parece uma marca negativa da Literatura Comparada, mas uma vocação naturalmente interdisciplinar, como acontece com a Crítica e a História da Literatura.

Um crítico disse, certa vez, que *o historiador literário tem que ser um crítico, quando mais não seja para poder ser um historiador*[7] e René Wellek ampliou o quanto pôde o conceito de Literatura Comparada, ao sugerir como expressão mais adequada para nomear a disciplina o termo Estudo Comparativo da Literatura.

A Literatura Comparada é uma forma de abordagem dos textos literários, portanto uma atividade crítica de signos carregados de historicidade e de outros sentidos que

---

[4] CARVALHAL, T. F., *Op. cit.*, p.9.

[5] CANDIDO, A., "Literatura Comparada", In: *Recortes*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.211.

[6] CANDIDO, A., *Op. cit.*, p.214.

[7] FORSTER, N., *The American Scholar*, Chapel Hill, 1929, p.36.

apontam para os mais variados ramos do conhecimento. Pela sua abrangência, constitui não apenas um instrumento, mas uma base fundamental tanto para a Crítica, quanto para a História e a Teoria da Literatura.

Não se deve portanto pensar a História da Literatura dissociada da Crítica Literária ou da Literatura Comparada, principalmente, no Brasil, onde além de caminharem juntas, poderíamos mesmo dizer que a primeira é uma invenção da segunda.

A História da Literatura Brasileira veio construindo-se, através das tentativas dos críticos românticos, que, inicialmente, buscaram coletar um corpus que pudesse justificar a própria existência de uma literatura que se pudesse chamar de brasileira. Nesta fase, marcada por um critério meramente quantitativo, estes críticos, conforme Antonio Candido, empenharam-se em escrever os "bosquejos", panorama geral, onde se traçava rapidamente o passado literário, e em organizar os "florilégios" ou "parnasos", antologias dos poucos textos disponíveis. Somente, a partir daí, puderam concentrar-se isoladamente nos autores, antes referidos ligeiramente nos "bosquejos", produzindo então as biografias literárias, que, reunidas, formaram as "galerias" e os "panteóns".

Além desta tarefa árdua, os críticos românticos tomaram a si a preparação de edições e reedições dos textos já coletados, seguidos de notas biográficas e explicativas. Feito isto é que se pôde pensar na construção da História da Literatura Brasileira propriamente dita. Esta tarefa coube aos críticos posteriores, do realismo-naturalismo, que tinham como meta, como índice de maturidade de seus discursos críticos, a elaboração de uma História da Literatura.

Conforme se pode constatar o processo de construção da História da Literatura Brasileira é muito semelhante às etapas por que passou, lá fora, na sua constituição, a Literatura Comparada.

A primeira História da Literatura Brasileira, portanto, data de 1888, de autoria de Sílvio Romero, apresenta, à maneira dos críticos e historiadores alemães, um conceito de literatura bastante amplo que abrange todas as manifestações da inteligência de um povo, da ciência ao poético propriamente dito, passando pela política, e economia e outros ramos do conhecimento. Isto confere a esta primeira História da Literatura Brasileira um teor muito mais de História da Cultura ou da Civilização Brasileira.

Além disso é bom lembrar, já que falei num caminhar juntas da História e da Crítica literária, que, neste instante, o conceito desta última difere do atual. Não se trata de análise imanente dos textos poéticos, mas, como disse muito acertadamente João Alexandre Barbosa: *criticar é interpretar os produtos culturais em função de uma idéia geral do país que, por sua vez, está firmada na necessidade de conferir características peculiarmente nacionais àqueles produtos.*[8]

A *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, apresenta uma interpretação determinista da literatura brasileira, com ênfase no fator raça e vai ser responsável pela oficialização do cânone desta literatura, já estabelecido, no Romantismo, por Francisco Adolfo Varnhagen, no *Florilégio da Poesia Brasileira*.

---

[8] BARBOSA, J. A., "Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950", in: *A leitura do intervalo*, São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p.63.

José Veríssimo, em 1912, na segunda História da Literatura escrita no Brasil, reduz o conceito amplo de literatura de Sílvio Romero, na medida em que esclarece na Introdução:

> Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, ao meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excluo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica. Nem se me dá da pseudonovidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e histórias populares, enfim autores e obras de todo o gênero.[9]

Ao invés de uma História da Literatura que fosse uma História da Civilização Brasileira, uma História da Literatura que se quer parte da História Geral do Brasil.

José Veríssimo leu e tentou incorporar as lições de Gustave Lanson, daí a visão dentre outras de que: *La littérature se compose de tous les ouvrages dont le sens et l'effet ne peuvent être pleinement révélés que par l'analyse ésthétique de la forme*[10].

Embora isto não se concretize, na História da Literatura de José Veríssimo, seu discurso expressa índices bastante curiosos que revelam uma enorme lucidez do crítico e historiador, como por exemplo o caráter transitório do próprio cânone, ao apontar para uma constante revisão que deverá ser praticada pelos historiadores futuros:

> A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham. Ainda nela entram muitos nomes que podiam sem inconveniente ser omitidos, pois de fato bem pouco ou quase nada representam. Porém uma seleção mais rigorosa é trabalho para o futuro.[11]

Chama a atenção também a sua observação de que:

> Uma escola literária não morre de todo porque outra a substitui, como uma religião não desaparece inteiramente porque outra a suplanta. Também não acontece que um movimento ou manifestação coletiva de ordem intelectual, uma época literária ou artística, seja sempre conforme o seu princípio e conserve inteira a sua fisionomia e caráter.[12]

Neste sentido, é bom dizer que, em 1912, a idéia proposta pelos formalistas russos, em 1919, de substituição de série ao invés de sucessão de série, advinda do evolucionismo, ainda não poderia ter aqui chegado.

Embora a idéia de História da Literatura como culminância do projeto de Crítica Literária tenha sido alcançada por Sílvio Romero e José Veríssimo, vale registrar que

---

[9] VERÍSSIMO, J., Introdução, in: *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.10.

[10] LANSON, G., "*La méthode de l'histoire littéraire*", In: *Éssais de méthode de critique et d'histoire littéraire, rassemblés pour Henri Peyre*, Paris: Hachette, 1965, p.34.

[11] VERÍSSIMO, J., *Op. cit.*, p.13.

[12] VERÍSSIMO, J., *Op. cit.*, p.9.

Araripe Júnior também pensou em escrever uma História da Literatura Brasileira. História esta que se acha pulverizada no conjunto da sua obra crítica e indiciada principalmente num ensaio publicado no jornal *A Semana*, do Rio de Janeiro, de 10 de dezembro de 1887, com o título "Introdução da História da Literatura Brasileira", que, por sua vez, segundo Afrânio Coutinho, é uma reprodução, com ligeiras modificações, de um outro texto publicado no dia 13 de setembro de 1886, em *A Vida Moderna*, do Rio de Janeiro, sob o título "Ponto de vista para o estudo da literatura brasileira", anterior portanto às Histórias da Literatura Brasileira, de Sílvio Romero e de José Veríssimo, e na nota n°. 3, do ensaio sobre Gregório de Matos.

Este projeto de História segue o modelo determinista de seu tempo, afastando-se porém da visão apresentada por Sílvio Romero, ao desviar o foco de interpretação dos fatos literários do fator raça para o fator meio, uma vez que a sua leitura é marcada pela aplicação da lei por ele pitorescamente denominada da obnubilação brasílica, que consistia na transformação por que passava o indivíduo ao atravessar o Atlântico, e, posteriormente, adaptar-se ao meio físico e ao ambiente primitivo brasileiro, a uma série de perfis literários por ele previamente planejados.

Fato interessante neste projeto é a existência de um critério seletivo por parte do crítico historiador, na medida em que nomeia os autores que lhe interessam: José de Alencar, Tomás Antonio Gonzaga, José de Anchieta, Bento Teixeira Pinto, Frei Vicente do Salvador, Gandavo, Cardim, Gabriel Soares, Antonio Vieira, Ravasco, Rocha Pita, Eusébio de Matos, Santa Rita Durão, Basílio da Gama, os Inconfidentes, Gonçalves Magalhães, Porto Alegre *e de outros vultos complementares*[13].

Ao invés do critério quantitativo, característico das antologias preparadas pelos críticos românticos e que veio a constituir o paradigma das Histórias da Literatura Brasileira escritas no seu tempo, Araripe Júnior propõe um critério seletivo que apresenta inclusive tanto a nível da enumeração, como a nível da efetiva produção destes perfis uma ruptura com a cronologia.

Infelizmente, dos perfis planejados, realizou o de Alencar, Tomás Antonio Gonzaga, em parte o de José de Anchieta, a que se poderiam acrescentar outros não incluídos na enumeração, mas que foram efetivamente concretizados como Gregório de Matos e Raul Pompéia.

Pelos índices encontrados ao longo de sua obra crítica, estes perfis seriam os capítulos desta História da Literatura vista como parte da História Geral de Brasil.

Em 1919, é publicada a *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho que constitui uma história da maior relevância pelo fato de ter formado a geração de historiadores e críticos literários atuantes ainda hoje, no Brasil. Basta lembrar a ressonância desta obra, na *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, cuja primeira edição é de 1970.

Tido como o primeiro dos historiadores da literatura brasileira que realmente sabia escrever, Ronald de Carvalho repete o modelo das histórias anteriores, reforçando mesmo a

---

[13] ARARIPE JÚNIOR, T. de A., "Gregório de Matos", in: *Obra Crítica*, (Org. Afrânio Coutinho), Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Brasília: MEC, 1960, v. II, p.478.

visão de História da Civilização apresentada por Sílvio Romero. Seu conceito de literatura é bastante amplo, na medida em que as obras são vistas como monumentos, conforme pode-se constatar no seguinte trecho:

> A literatura é a própria história de cada coletividade; refletem-se nela, como num espelho polido, as imagens tristes ou risonhas da vida humana. É ela que anuncia as grandes revoluções políticas e religiosas, como no caso de Lutero e dos enciclopedistas do século XVIII, ou que registra os triunfos de uma raça que declina, como no caso dos *Lusíadas*.[14]

O esquema da História da Literatura Brasileira inventado pelos críticos naturalistas repete-se ao longo da história da História da Literatura Brasileira até a exaustão e cai na rotina na medida em que prejudica a visão crítica das obras. A resposta mais contundente a este estado de coisas talvez tenha sido a postura da crítica que, por causa disto, chegou a afastar a abordagem histórica dos estudos literários, por um longo período do século XX.

Nos anos 50, por iniciativa de críticos como Afrânio Coutinho, Antonio Candido e Otto Maria Carpeaux a discussão dos estudos de História da Literatura é retomada com a publicação de três obras fundamentais: *A Literatura no Brasil*, *Formação da Literatura no Brasil* e *História da Literatura Ocidental*.

Na Introdução, desta última, Otto Maria Carpeaux, com bastante propriedade, afirma que:

> O Tempo dos românticos que criaram a história literária, era a força viva do passado, agindo no presente; o Tempo dos positivistas era um esquema artificial útil para a classificação cronológica dos fatos verificados.[15]

E refletindo sobre a História da Literatura Universal propõe a substituição da história literária das nações e autores *pela história literária dos estilos e obras, como expressões da estrutura espiritual e social das épocas.*[16]

Concluindo mais adiante dizendo: *A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio rítmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse rítmo - refletir, mas não acompanhar.*[17]

A Literatura no Brasil, de Afrânio Coutinho, é uma História da Literatura Brasileira escrita a várias mãos, o que importa numa enorme variedade de enfoques no que se refere à análise e interpretação de autores e obras. No entanto, a espinha dorsal da obra é bem marcada pelo seu organizador e idealizador, que, afastando a idéia de nacionalidade, privilegia o estético ao optar por uma periodização estilística.

A História da Literatura é vista como a História da Arte Literária, *no seu desenvolvimento autônomo, nas suas várias formas. Isto é, o estudo da literatura no tempo.*[18]

---

[14] CARVALHO, R. de, *Pequena História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro: F.Briguiet & Cia., 1968, 13a. ed. revista, p.43.

[15] CARPEAUX, O. M., *Op. cit.*, p.25.

[16] IDEM, ibidem, p.35.

[17] IDEM, ibidem, p.35.

[18] COUTINHO, A., Prefácio da Primeira Edição (1955), in: *A Literatura no Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EDUFF, 1986, v. I, p.46.

Estudar a literatura no tempo significa usar de todos os métodos de análise e interpretação crítica das obras literárias, o que reforça o caminhar juntas das três disciplinas, pois para Afrânio Coutinho: *Crítica e história literária unidas como devem existir em face da obra literária, visam a obra nos seus elementos intrínsecos ou artísticos.*[19]

O conceito de Crítica Literária neste momento também expressa uma mudança significativa, na medida em que incorpora a análise à interpretação. Abandonando uma leitura que priorizava os fatores extraliterários, os estudiosos de literatura passam a uma leitura cuja dominante são os elementos intrínsecos do texto.

Formação da literatura brasileira, de Antonio Candido, não constitui uma história da literatura, e sim um ensaio historiográfico sobre os *momentos decisivos* da formação da literatura brasileira: arcadismo e romantismo. Nele, entre outras coisas, o autor revê o conceito de literatura brasileira, ao propor o conceito de literatura enquanto sistema, e inaugura um novo modo de ler a história da literatura, ao promover a seleção de determinadas obras de determinados autores, conseqüentemente, iluminando e enxugando o velho paradigma da História da Literatura Brasileira.

Desta forma, Antonio Candido rompe com a desgastada repetição do cânone oficializado por Sílvio Romero, pois ao analisá-lo, leva em conta muito mais a historicidade, ou seja, a qualidade do texto literário na história, do que o seqüenciar cronológico das obras, característico do tradicional enfoque historicista. Ao separar o joio do trigo, Antonio Candido abandona o critério quantitativo e opta por um critério qualitativo.

Deixando de lado alguns conceitos caros aos historiadores literários como período, fase, momento; geração, grupo, corrente; escola teoria, tema, fonte, influência; acaba operacionalizando um novo enfoque, conforme se depreende do seguinte trecho:

> Embora reconheça a importância da noção de período, utilizei-a aqui incidentemente e atendendo à evidência estética e histórica, sem preocupar-me com distinções rigorosas. Isso, porque o intuito foi sugerir, tanto quanto possível, a idéia de movimento, passagem, comunicação, - entre fases, grupos e obras; sugerir uma certa labilidade que permitisse ao leitor sentir, por exemplo, que a separação evidente, do ponto de vista estético, entre as fases neoclássica e romântica, é contrabalançada, do ponto de vista histórico, pela sua unidade profunda. À diferença entre estas fases, procuro somar a idéia da sua continuidade, no sentido da tomada de consciência literária e tentativa de construir uma literatura.[20]

Este novo modo de ler a História da Literatura estabelece tensões entre o presente e o passado, resultando portanto numa revisão crítica do paradigma da literatura brasileira.

Comparando a visão de Afrânio Coutinho com a de Antonio Candido, observa-se que embora o primeiro tivesse a intenção de análise, sua História da Literatura é ainda muito mais interpretativa, ao passo que o ensaio do segundo realiza a análise, rompendo com a tradição interpretativa dos críticos e historiadores da literatura brasileira do passado.

---

[19] COUTINHO, A., *Op. cit.*, p.11.

[20] CANDIDO, A., Introdução, in: *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo Martins, 1971, v. 1, p.37.

Nos anos 60, os estudos de história da literatura, ganharam um novo alento, com as propostas da crítica literária, lá fora, de Hans Robert Jauss, e aqui dentro, de Haroldo de Campos.

Ao comentar o assunto, em *Estilo tropical*, Roberto Ventura sistematiza de maneira interessante as duas propostas:

> A história literária passa a ser pensada menos como "formação" do que transformação, não como processo conclusivo, mas aberto, em que se enfoca a dinâmica descontínua e não teleológica do sistema literário e cultural, em suas múltiplas temporalidades. Hans Robert Jauss e Haroldo de Campos sugeriram a escrita de uma história não-linear, que leve em conta as mudanças no horizonte de recepção das obras, na sua pluralidade e diversidade de tempos.[21]

Neste sentido, Haroldo de Campos pretendeu uma leitura sincrônica da História da Literatura Brasileira, ou sejá, uma leitura com *um caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas,*[22] que revê, reinterpreta e reavalia sob a ótica estético-criativa o paradigma cristalizado da tradição.

Sua leitura remete à proposta de revisão constante do cânone pelos historiadores da literatura apresentada por José Veríssimo em 1912.

Os objetivos de Haroldo de Campos são:

- derrubar a estreita noção de nacionalismo, que permanece viva na maioria das histórias da literatura escritas no Brasil;
- acabar com a postura de compaixão em relação à literatura brasileira;
- levantar o valor internacional do poeta Gregório de Matos;
- proceder uma leitura sincrônica da História da Literatura Brasileira;
- elaborar uma Antologia da Poesia Brasileira da Invenção.

Partindo do conceito lingüístico de sincronia e diacronia, de Ferdinand de Saussure, revisto sob a ótica de Roman Jakobson, ele admite a existência de dois tipos de abordagem do fenômeno literário: a sincrônica e a diacrônica.

Enquanto a descrição sincrônica, no dizer de Roman Jakobson, *considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida.*[23]

A poética diacrônica, segundo Haroldo de Campos, *procura reconhecer ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história - o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo -, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias, sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual.*[24]

Apesar de considerar a atitude esteticamente desinteressada do historiador diacrônico, muitas vezes reacionária, ressalva que a tarefa do mesmo é da maior

---

[21] VENTURA, R., *Estilo tropical*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.163.

[22] CAMPOS, H. de, "Poética sincrônica", in: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo: Perspectiva, 1969, p.207.

[23] JAKOBSON, R., "Lingüística e Poética", In: *Lingüística e Comunicação.* (Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes), São Paulo: Cultrix, 1970, p.121.

[24] CAMPOS, H. de, *Op. cit.*, p.205.

importância "*como trabalho de levantamento e demarcação do terreno*",[25] para que se possa efetuar a abordagem sincrônica.

Refletindo sobre esta questão mais amplamente, Lucrécia D'Aléssio Ferrara, em um texto intitulado "Objeto e Valor", publicado na revista *Design e Interiores*, afirma que:

> O espaço e o tempo são problemas comuns à ciência e às artes, aos fenômenos físicos e culturais. A concepção de um tempo linear sem falhas ou saltos leva a um evolucionismo determinista sob o primado dos estudos diacrônicos, factuais e comportados, de extensos e exaustivos panoramas.
>
> Essa visão transforma os movimentos artísticos em compartimentos onde se consomem a força e a vida orgânica de obras e artistas. A linguagem, na sua manifestação artística, notadamente nas artes plásticas, pintura, escultura e na literatura, sofreu o impacto desse tempo linear. O espaço se reduzia a um elemento estático, porém condicionador de todas as manifestações representativas que só podem ser entendidas como seu reflexo e sua imagem. Ou seja, estudar as formas representativas significava, apenas, identificar nelas as invariantes do espaço agasalhadas em um tempo linear.[26]

Isto explica a exclusão natural na história diacrônica da literatura de autores e obras cujos projetos literários apresentam um maior teor de inventividade, pelo fato de não poderem encaixar-se na visão compartimentada dos movimentos artísticos. Daí a dificuldade para a "classificação" dos textos de Sousândrade, Machado de Assis, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e tantos outros.

Em plena época dos hipermercados e shopping centers, não é possivel mais pensar numa História da Literatura única calcada num único cânone. Assim como nos hipermercados:

A exposição do produto e a livre iniciativa do consumidor lhe dão uma liberdade de escolher que no início, as fisionomias constrangidas e aturdidas dos usuários são a representação clara de que eles vivem uma nova experiência,[27] nas prateleiras da história diacrônica da literatura o usuário crítico deverá, livremente, proceder sua leitura sincrônica, buscando resgatar uma série de outros cânones capazes de gerar muitas Histórias da Literatura já que não é possível pensar, no contexto do multiculturalismo em que se está inserido hoje em dia, num cânone que não seja o da exclusão.

Sendo assim, aquele caminhar juntas da História da Literatura, da Crítica Literária e da Literatura Comparada de que, inicialmente, falei, tende a ampliar-se em função da consciência dos leitores críticos de que o signo literário como todo e qualquer signo *constitui espaço interdisciplinar de produção e aquisição de informação,*[28] tornando conseqüentemente a relação de proximidade entre os vários ramos do conhecimento humano, nem inter nem intradisciplinar, mas transdisciplinar.

Universidade Estadual Paulista/CNPq

---

[25] IDEM, ibidem, p. 207.

[26] FERRARA, L. D'A., "Objeto e Valor", in: *Design e Interiores*, n°. 12, São Paulo: Projeto Edit. Assoc., Ano 2, jan.-fev. 1989, p.123.

[27] IDEM, ibidem, p.124.

[28] CARAMELLA, E., "Por uma História Semiótica da Arte", in: *Miscelânea*, n°. 2. Assis: C.PG. Letras-UNESP, 1995, p.42.

PATRÍCIA BINS: NOS CAMINHOS DA PAIXÃO

ELIANE AMARAL CAMPELLO

Escribo porque yo, un día, adolescente
Me incliné ante un espejo y no había nadie.

Rosario Castellanos

Patrícia Bins, escritora brasileira contemporânea, carioca de nascimento e gaúcha por opção, diz-se "arqueóloga da alma", pois vasculha e desenterra das mais recônditas profundezas de suas personagens as intimidades, idiossincrasias, sentimentos, desejos, emoções, loucuras, sonhos, fantasias: as paixões. Mais do que isso, sem o menor constrangimento, exibe seus achados, com o brilho próprio dos objetos raros, ao olhar de leitores que, ao se des/re/conhecerem ali, renovam seu comprometimento com a busca sedutora da compreensão da essência humana.

Neste trabalho, abordo os três romances que compõem sua *Trilogia da paixão* constituída por *Pele nua do espelho* (1989), *Theodora* (1991) e *Sarah e os anjos* (1993)[1]. Primeiramente, saliento alguns aspectos fundamentais de sua escritura, enfocando a natureza de sua técnica narrativa, para, então, mostrar outros elementos que, justapostos aos primeiros, formam o todo temático dessas obras.

1. A NARRATIVA METAFICCIONAL:

> Os críticos rotulavam meu estilo de pós-moderno. No entanto, sinto-me uma arqueóloga da alma, entende? (*SA* 69)

Esses três romances consagram uma forma peculiar da escrita da literatura, exaustivamente teorizada por Linda Hutcheon na obra *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox,* denominada de "metaficção". Esse conceito refere-se à ficção sobre a ficção - isto é, a ficção que inclui em si mesma um comentário, explícito ou implícito, sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística. Essas narrativas são consideradas um gênero mimético narcisista auto-consciente, apresentando um caráter auto-refletivo, auto-informativo, auto-reflexivo, auto-referencial e auto-representativo[2] (1984,1-2).

---

[1] Os três romances são referidos, no texto, pelas siglas *PNE*, *THEO* e *SA*.

[2] O esquema elaborado por Hutcheon (p.154) inclui o que ela nomeia de "*overt narcissism*" e "*covert narcissism*". O primeiro caso caracteriza-se por tematizar o processo de produção do texto, revelando, no nível diegético, o poder de o/a autor/a criar universos e, no lingüístico, o poder e limites da linguagem ficcional, o que resulta na ampla liberdade do/a leitor/a. O segundo caso visa à atualização de modelos diegéticos como a história de detetive e de fantasia, onde o jogo e o erótico são elementos importantes e, no nível lingüístico, a charada e o anagrama.

A natureza auto-consciente da escrita de Patrícia Bins torna-se aparente através da construção dual do universo criado, no que concerne à dimensão atribuída ao tempo-espaço e à força metaficcional de sua linguagem. Esse universo é trabalhado em dois planos básicos: o da realidade e o da imaginação, fato constatado, aprioristicamente, na composição das epígrafes.

O termo "espelho", utilizado na epígrafe de *PNE* e retirado das palavras de Júlio Cortázar, sugere essa imagem dupla, que é recorrente nas demais, conforme vem explicitado, por exemplo, nas referências ao "real e o vivido", de Lévi-Strauss, à busca de uma "forma" de amar, para a "idéia" de amor, de Luís de Camões e o desejo da Dra. Nise da Silveira de "Abandona[r] a região do mundo real para ir construir do outro lado uma região bem distante que possa ao menos existir intacta".

Esse espaço-tempo, ora restringindo-se aos limites cronológicos e físicos, que marcam o cotidiano, ora escapando aos mesmos, corresponde ao plano do real e do imaginário. O primeiro dá conta do próprio ato de escrita/leitura; o segundo, do objeto artístico imaginado. Ambos, porém, convivem dentro do universo ficcional, fato que demonstra estar a metaficção moderna fundamentada, desde o ato produtor, no paradoxo.

Porque paradoxal em sua construção estrutural e temática, elemento que assegura a unidade da *Trilogia*, a diegese assume uma conformação enigmática. Reforçado pela metalinguagem, o paradoxo não é apenas um mero recurso estilístico, pois de sua solução depende a identificação de quem possui a voz narrativa e, conseqüentemente, a compreensão da trama.

Os romances, desde sua abertura, causam estranhamento. Podem iniciar pela cena do "sim" de um casamento tradicional, completamente isolada da cena seguinte, quando a noiva, Sarah/Sarita [*SA*], paciente de um manicômio, aparece vestida com "trapos" e exalando mau cheiro. Ou, como mostram os excertos seguintes, retirados de *PNE* e de *THEO*, respectivamente:

> parasempreparanuncaparasempresempresempre:
> Foi assim que escrevi a frase final do livro que não terminei. (19)
>
> [...]
> serreal serirreal serabel serabelardo sercaim seralma seralba serdora sertheodora serdor seramor. (11)

A decodificação de textos dessa natureza exige a conscientização de que está sendo proposto um novo conceito, que traz, em seu bojo, uma nova visão do mundo e das coisas. A linguagem paradoxal, compacta, poderosa e extremamente poética, tenta eliminar as distinções entre opostos. Comunicar uma experiência simplesmente através da exposição de seu caráter paradoxal mostra que "o enigma se apossa da mente e do coração e cria um verdadeiro impasse mental, um estado de tensão permanente no qual o mundo todo assume a forma de uma gigantesca massa de dúvida e questionamento". No entanto, "uma vez encontrada a solução, o enigma deixa de ser paradoxal e se torna uma afirmação, profundamente significativa, feita a partir do estado de consciência que ajudara a despertar" (Capra 44). Atingido tal estado de consciência, torna-se, então, possível, aceitar e compreender verdades que existem em uma dimensão distanciada do ambiente natural cotidiano.

Essa nova dimensão criada, que Linda Hutcheon chama de "heterocosmo" (90), implica uma atitude diferenciada tanto por parte da narradora/autora quanto do leitor. Por tratar-se de uma narrativa narcisista, isto é, da "mimesis do processo", a novelista/ narradora entra não-realisticamente no seu próprio romance, trazendo consigo, em conseqüência, o leitor. Com isso, institui-se uma nova relação paradoxal que envolve o leitor, uma vez que ele precisa aceitar a idéia de que transita, simultaneamente, em dois mundos, um real e outro ficcional, e de que neste, seu papel é o de co-autor. De mero observador, ou consumidor de histórias, o leitor passa a aprendiz e construtor de um novo sistema de signos. Só assim, o heterocosmo passa a significar, uma vez que essa escrita/leitura deve resultar num conjunto ordenado e harmonioso de relações verbais.

Se, por um lado, a metaficção rompe com convenções e códigos narrativos tradicionais, por outro, para que o leitor seja capaz de, "por experiência própria, construir, a partir da linguagem, um todo autônomo de forma e conteúdo"(Hutcheon 42), tem de assumir a responsabilidade pelo ato de decodificação. Isso implica o abandono de conceitos clássicos e até de alguns princípios familiares ao raciocínio lógico.

O texto de Patrícia Bins materializa o resultado de um mergulho no heterocosmo, na tentativa de, pela linguagem, "penetrar na invenção do real, duplicada, triplicada, quadriplicada" para descobrir a "importância do avesso", pois "O espelho devolve o avesso, a direita está à esquerda e vice-versa"(*PNE* 23). Para que consiga alcançar esse outro lado, o avesso de si mesma, a Autora dispõe-se à meditação. Essa tarefa é transferida às suas narradoras, que se adonam do "secreto jogo do poder" ao "moldar os destinos de cada um" (*PNE* 26) e do jogo lingüístico para dizerem de suas dificuldades em romper com as barreiras do real, na produção da escritura e na busca de suas outras facetas. A intenção primeira dessas narradoras é de "recompor o *puzzle* que constituiu nossas vidas em comum, os hiatos que nos separavam apesar da amizade e depois, a paixão. Diria os *passos* da paixão enfim, algo a ser estabelecido pelos arqueólogos do corpo e da alma ... " (*PNE* 25).

É na concretude diegética que se evidencia a mudança: o enfoque sai da romancista para a sua escrita e as propriedades formais da ficção se transformam em assunto, à medida que os romances parecem refletir sobre sua própria gênese e desenvolvimento. É através da metalinguagem que as narradoras expõem, por um lado, como se deslocam entre esses dois universos, o real e o imaginário, e, por outro, identificam os fatos que os compõem. O resultado final surge em parágrafos como os seguintes:

> Perambulo, perambulo pelos fios da memória obscurecida, como se fossem conexões elétricas ignoradas mas que preciso interligar para conferir nexo ao texto que escrevo, a qualquer hora do dia, dentro do tempo permitido ou do tempo roubado. Há os ritos domésticos dos quais não posso (e não devo) escapar. (*PNE* 26)

> O romance avança, bastante capenga. Tenho que escrever livre dos personagens que me angustiam. Confusa, ainda confusa; difícil direcionar o pensamento de maneira coerente, difícil distinguir realidade e irrealidade, a ficção da ficção, da ficção. (*SA* 54)

O acompanhamento do percurso das narradoras de *Pele nua do espelho*, *Theodora* e *Sarah e os anjos* leva o leitor a reconhecer que as noções de tempo e espaço se equivalem,

pois nada mais significam fora do texto. Ao invés de uma sucessão linear de instantes, o tempo passa a ser infinito e dinâmico: "o eterno agora" (Capra 143). Esse estágio de consciência avançado elimina as marcas entre passado e futuro, fixando-se num presente sem fim, quando a narradora/autora em comunhão com o leitor transcende o mundo do "antes" e do "depois". Envolvem-se no heterocosmo, influenciam e transformam as propriedades desse universo e, de certa forma, se fundem num todo unificado e indiferenciado.

O texto paradoxal, no que concerne à voz narrativa, apresenta-se intrinsecamente vinculado a mais de uma personagem e causa impaciência e ansiedade no leitor, porque dificulta a identificação de quem fala. Em *Theodora*, embora a posição de narrador seja disputada constantemente entre Abelardo e Theodora, existe sempre a possibilidade da voz narrativa predominante ser a da narradora/autora.O fato de ser titular da narrativa é explicitamente discutido por eles. Abelardo surpreende-se com esse papel: "Por que escrevo, se me cognominei escultor?" (*THEO* 18). Mais adiante, constrangido por se considerar impotente, quando tem de esculpir com palavras, afirma:

> As versões de minha história até agora são quase lineares e bastante virtuais no sentido de que não consigo colocar no papel o ponto de vista dos outros personagens (das pessoas?). Que sei eu dos eus de alguém? (*THEO* 42).

Theodora interfere na narrativa de Abel através de cartas. Nessas, dona da palavra, combinando a técnica e o lúdico, interpela o leitor:

> Nas horas em que o menino dorme leio muito e escrevo, escrevo, invento contos eróticos impublicáveis. Prossigo neste amor-fantasia, finjo ser escritora e, por alguns instantes, me imagino na pele de um homem. Prefiro, na verdade, viver personas, personagens. Você adivinhará por que:
>
> [...]
> A pele de um homem. Que pele, a exterior a interior? Como será este personagem que preciso criar a partir de? De quê? Penso alguém comum, ... Eis o personagem que me surge mas que sei eu do coração deste homem? (*THEO* 74-6).

Ambos, Abelardo e Theodora, enfrentam o mesmo problema: falar do outro implica conhecimento e experiência. O "outro", neste romance, carrega marcas de gênero, ora masculino, ora feminino. A harmonia do texto se consolida à medida que a narradora/autora nele interfere, impondo ao leitor suas "estratégias de conduta" (Iser 84).

Esse jogo, próprio à metaficção, multiplica os "vazios do texto"[3], que devem ser preenchidos, significativamente, pelo leitor. Paradoxalmente, o controle explícito e auto-consciente, que a narradora/autora insere na diegese, parece exigir, por força da manipulação dos fatos, a imposição de uma perspectiva interpretativa única e fechada. Ao

---

[3] Cf. ISER: "O texto é um sistema de tais combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios (*Leerstellen*) no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor ... Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação (*Vorstellungstätigkeit*) do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto (91).

mesmo tempo, no entanto, ela trabalha no sentido de subverter todas as chances que o leitor possa ter de ficar preso a esse fechamento (Hutcheon xiii). Com isso, o texto metaficcional tende a apresentar várias possibilidades significativas, do *nonsense* à plurissignificação.

Em *Sarah e os anjos,* por exemplo, a função de narrar resulta de uma intrincada combinação de múltiplos pontos de vista. A narradora/autora, em diálogo aberto com o leitor, evoca temas e personagens de romances anteriores escritos por Patrícia Bins e o julgamento crítico que os mesmos provocaram: "A casa e sua réplica: tema de alguns romances meus. Volto a utilizá-la pela fixação no duplo, na ambigüidade, no próprio espelhamento, outro fio condutor detectado pelos críticos"(AS 16). Além disso, faz referências sobre a escrita autobiográfica e tematiza, também, fatos que pertencem à vida privada de Bins como o "vernissage" de seu filho e a "foto" da Autora da "contracapa" (*SA* 62). Os vazios, as indeterminações e as negações/afirmações, que invocam elementos conhecidos (ou não), determinados (ou não), anteriormente, na história, causam reações de surpresa e estranhamento ainda mais radicais. Quando o leitor parece ter dominado as rápidas mudanças de vozes narrativas: da narradora/autora para Sarah/Sarita e vice-versa, recebe a informação de que a "verdadeira narradora é Judith" [a psicóloga da clínica onde Sarah está internada] (*SA* 97). Devido à imposição do paradoxal, ou bem o leitor escolhe permanecer na incerteza, ou entra no jogo para dele fruir com independência, com voz de comando, tanto quanto aquela das narradoras.

Esse processo de tematização de narrativas auto-reflexivas se manifesta através de recursos literários como a paródia em geral, a construção *mise en abîme* e um tipo mais expandido dessa, a alegoria (Hutcheon 53-54). Em *PNE*, o leitor, além de compor esta "carta ficção" (*PNE* 24), juntamente com Bins, vê-se dentro de um labirinto de significações, que resulta da ilusão produzida pela construção *mise en abîme*[4]. Aqui, a

---

[4] Segundo Dällenbach (*apud* HUTCHEON 55-6), a partir da imagem do espelho, central ao conceito de *mise en abîme*, essa convenção narrativa pode ser detectada em três níveis. Um é o da simples reduplicação, na qual o fragmento espelhado tem uma relação de similitude com o todo que o contém. O segundo tipo é a reduplicação repetida "in infinitum", na qual o fragmento espelhado, acima mencionado, mantém em si mesmo outro fragmento espelhado, e assim por diante. O terceiro tipo de duplicação é chamado de "aporistique", e aqui o fragmento deve incluir o trabalho no qual ele mesmo se inclui. Essa tipologia baseia-se em três níveis estruturais de reflexão. Assim, o *mise en abîme* poderia consistir de um *énoncé*, que reflete o *énoncé* do texto, ou seja, sua história ou uma espécie de resumo da trama. No segundo nível de reflexão, Dällenbach refere-se ao *énoncé* que reflete sobre a *énonciation* ou o processo, a produção, desempenhada pelos agentes---autor/a e leitor/a. Esse tipo interessa particularmente à ficção narcisista explícita. Nestes três romances, os exemplos são bastante numerosos, uma vez que todo o texto vem entremeado da interferência direta da narradora/autora. Além desses, existe ainda um terceiro nível no qual é o código mesmo (seja o narrativo ou o lingüístico) que é refletido, dando conta tanto do modo explícito como do implícito em que a metaficção opera. Michel Foucault elucida este momento da literatura: " ... não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma: endereça-se a si como subjetividade escriturante, ou busca capturar, no movimento que a faz nascer, a essência de toda literatura; e assim todos os seus fios convergem para a mais fina ponta - singular, instantânea, e contudo absolutamente universal -, para o simples ato de escrever. No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece como uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel,

pintura da Vênus de Cranach reflete a história, contendo uma espécie de resumo da trama. Além disso, Antonia Roma, a narradora, usa como tema os problemas da composição do próprio romance, formalizando a narrativa narcisista, auto-consciente e auto-reflexa: "Como tem sido difícil transformar essa carta em livro. Pessoas de carne e osso, de repente personagens recriados, onde ficção e realidade se mesclam, se tocam, se distanciam e se fundem. Noutro plano, o existir cotidiano, fora do papel, mas tendo que assumir papéis". (*PNE* 165) Enfatiza, dessa forma, como a descrição do processo gerativo da diegese no nível da narração se integra ao nível da ficção.

Se, por um lado, a metaficção destrói o que Ian Watt chama de "realismo formal" (*apud* Hutcheon 43), por outro, contribui para um senso renovado da linguagem, do trabalho artístico e do projeto estético da obra. Como afirma Hutcheon, mais e mais o leitor se conscientiza do fato de que a existência dos materiais verbal e estrutural condicionam a formação de imagens e a imaginação humana se exercita ao trabalhar com esses materiais, pois "O papel fino é o lago refletor; o texto é seu próprio espelho" (14).

No nível da ficção, a construção *mise en abîme* vai ainda mais longe, a ponto de se constituir em uma alegoria. Primeiramente, Antonia Roma vê em Emily seu duplo. Reduplicação essa que se repete *in infinitum*, como ocorre na cena em que Emily, ao pintar o retrato de Antonia Roma, devido à semelhança entre elas, está na verdade fazendo seu auto-retrato. Esse, por sua vez, evoca o retrato de Sibylle von Cleve, *als Braut*, a Vênus de Cranach, pintado em 1529. Mais adiante, também por semelhança, essa pintura parece a cópia de "Serena ou Sibylle, deste século ou de tempos anteriores, interiores" (*PNE* 141), outro fragmento identitário de Antonia Roma. No fechamento da cadeia de similitudes entra ainda a imagem de Felicity, filha de Antonia Roma/Emily que, bipartidas, multipartidas, esfaceladas numa individualidade plural, movem-se no labirinto, em cujo centro encontra-se Narcisa, pois "A tela é o lago que devolve a imagem a Narcisa" (*PNE* 87). Essas imagens transparecem em:

> A pele se arrepia, o espelho me intriga, devolvendo imagens múltiplas, imagem nenhuma. As peles me habitam ou eu as habito? Cortázar disse certa vez: "A grande pele nua do espelho". O não-eu? Ou somatório de eus, fantasmas ressuscitados de mim? Joshua, Juan Maria, Angel? Sibylle, Serena, Emily, Felicity? (*PNE* 144).
>
> [...]
> Olho de novo o auto-retrato de Emily. Agora me aterrorizo por outro motivo: a tela me devolve três imagens em uma só. Pensava serem apenas duas e agora verifico que Sibylle é a terceira. Reflexos na pele nua do espelho? Ou jogos além do espelho? É Felicity? (*PNE* 127).

O desdobramento da narradora em outras personagens, figurantes de outras histórias-dentro-da-história, que resulta ser a da própria narradora, ao mesmo tempo em que tematiza a busca da identidade, alegoriza as etapas sucessivas do processo de escrita de Patrícia Bins. Confirma-se, assim, não só a alegorização, como também a existência do tipo, denominado de "aporistique", devido ao fragmento espelhado incluir o trabalho no

---

onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser." (316-17).

qual está inserido. Esses fenômenos estilísticos e temáticos reforçam a dicotomia entre os planos do real e do imaginário, bem como a tentativa de entrecruzá-los. Ao mesmo tempo, suscitam a discussão e problematizam as relações entre arte e vida. Esses questionamentos se evidenciam à medida que a arte é tematizada em *Pele nua do espelho*, em *Theodora* e em *Sarah e os anjos*.

2. NOS CAMINHOS DA PAIXÃO:

A criação é o maior mistério, você não acha? (*PNE* 97).

Múltiplos são os caminhos que levam à paixão em Patrícia Bins. No entanto, no escopo deste trabalho, saliento o da arte, que, nestes romances, se mostra interdependente da construção de uma identidade narrativa do/no feminino. Patrícia Bins preocupa-se em falar da arte na visão da mulher-artista, pessoa e personagem. Esses caminhos estão intimamente conectados a todo o percurso labiríntico anterior, uma vez que o encontro com o tema da paixão dá-se concomitantemente à entrada do leitor no heterocosmo. As personagens desses três romances e a própria narradora/autora desfilam relações humanas alegorizadas em forma de amor e ódio, ciúmes e preconceitos, alegria, tristeza, melancolia e dor, fuga, encontros e desencontros, estagnação e movimento. O drama mais marcante da narradora/autora diz respeito à construção de um "eu", que pode ser plural nas suas interligações familiares e sociais. Porém, ao vislumbrar a completude num estágio onde a felicidade seja possível, deverá necessariamente exercitar sua criatividade, manifestando-a através de sua expressão mais elevada, mais humana, talvez: a arte.

A preocupação de Patrícia Bins está centrada na escavação do corpo e da alma de suas personagens, na tentativa de descobrir os "passos da paixão" (*PNE* 25). São variados os estudos que mostram a natureza dual e até contraditória do termo. Se, por um lado, paixão significa *pathos*, donde vício, patologia, doença; por outro, paradoxalmente, aponta para fonte de energia, amor, impulso para a vida, criação[5]. Patrícia Bins tira proveito desta ambigüidade inerente à paixão e sobre ela constrói suas imagens. O estudo que faz das paixões não se esgota em si mesmo, ao contrário, expande-se no jogo metaficcional, superando-o, pois esse repercute como um ato criador de emoção, uma vez que se realiza na arte. A arte, assim como a paixão, "apesar de ser uma explosão e uma descarga, estrutura e ordena nossos gastos anímicos, nossos sentimentos" (Vigotski 305).

2.1. PELE NUA DO ESPELHO:

Fingia, fingia até mesmo os sentimentos. Amei a dor mais que o amor (*PNE* 164).

Em *Pele nua do espelho*, Antonia Roma, escritora, pintora, dona de uma galeria de arte, de uma casa de antigüidades, utiliza-se da arte para, através dela, discutir seus múltiplos papéis, seu mergulho na "des/memória", seu encontro com o "feixe de

[5] Ver LEBRUN e CHAUI.

personalidades" (67), "somatório de eus, fantasmas ressuscitados de mim" (144). Vê-se como a santa e a prostituta, a sacra e a profana, a esposa e a mãe, a filha; enfim, todas as mulheres e os homens que a habitam. Mas é na imagem de Emily que Antonia Roma vai atingir a emoção maior como mulher e como artista. A cena em que a bolsa de Emily esparrama-se sobre o sofá dá o espetáculo do universo feminino, "todas as máscaras ali" (103). Na composição de sua figura primeva, representada por Narcisa, que se reflete no quadro de Cranach e no de Emily, dá-nos a chave da relação entre paixão e arte: " ... Se não sentir a verdadeira força erótica ao criar, me afundo no vazio" (104).

Somente depois de passar por tal experiência criativa, ou seja, viver a paixão pela escritura, nos "interlúdios", nos "intervalos" de sua "vida-vidinha", Antonia Roma transforma sua "carta-ficção" em livro, e assume seu "dia-a-dia comum", abrindo-se para o diálogo, a fim de alcançar a "transparência das pessoas" (157). Para Antonia Roma, isso pode vir a ser no grupo familiar com seu marido e filha.

2.2. THEODORA:

Palavras não bastam para descrever emoções (*THEO* 121).

Em *Theodora*, assim como as vozes narrativas de Abelardo e Theodora se cruzam, cruzam-se, também, suas artes. Ele, escultor, representa, nas figuras de terracota, as pessoas-personagens, que surgem como imagens interpretadas das relações humanas e reinterpretam a vida na mansão colonial, um tempo já fora do tempo, marcado por "resquícios do clã" e por "perdas definidas e indefinidas" (14). Aglomera natureza e arte. A paixão pela arte e por Theodora coabitam nele. Mas, depois de convencer-se da traição de Theodora com seu irmão Caio, troca "a paixão humana com seus sacrifícios pela arte, menos ardilosa, sacro-ofício". Foge com sua arte, "a rival poderosa"(46). Foge, levando consigo as cartas de Theodora. Entre elas, encontra um telegrama que anuncia a morte da avó Iphygenia. A leitura tardia fragmenta o tempo: a avó faleceu faz anos! Inicia o retorno.

Theodora reinventa sua própria história e a si mesma através da escrita. Rainha morena, perfil de bizantina, põe em palavras seu ingresso na família decadente de burgueses loiros, seu rito de iniciação sexual, o estupro, a gravidez, o casamento com Abel, o aborto. Theodora mente, dizendo ter rasgado os croquis de Abel. Separam-se por causa da arte. Ao final, quando ele retorna à casa, na busca do perdão mútuo, está o reencontro na maturidade. Theodora havia transformado a mansão em uma escola de arte. Abel vê confirmada sua paternidade. Assombra-se ao saber que seus esboços não foram destruídos. A narrativa deixa entrever uma possível re/união.

2.3. SARAH E OS ANJOS:

[Sarah] - Psicose tem cura? (*SA* 14).

Em *Sarah e os anjos*, a arte é tratada como um meio de conquista da sanidade mental e física. Se instituições milenares, como o casamento, a família e a religião estão em processo de falência na pós-modernidade, deixando aparentes as fissuras e a

esquizofrenia da sociedade, o exercício da criação artística indica o caminho da cura. Se paixões foram as causas de sua destruição, a paixão pela arte parece redimir males passados e pela ação dos "anjos"—artistas? loucos? -- é a única capaz de desvelar a hipocrisia social. "Sarah Nowhere", formada em arte, casada com Jonas, paciente de um manicômio (psicótica calma), capaz de dialogar "em condições iguais" (13) com a doutora, recusa a alta para poder narrar de dentro suas vivências numa forma mista de autobiografia e ficção. Solicita papel, folhas, lápis para os pacientes e, através de seus desenhos, os re/conhece em suas ambigüidades e necessidades, em suas paixões. Interage com eles. Descreve-os e, ao descrevê-los, descreve a si mesma, deixando aflorar seu amor pelo pai e ódio sub-reptício pela mãe—"mania de grandeza"(33), com "ares de castelã" (29). Fala de suas perdas (os cães, o nascimento da irmã) e suas conquistas, conta de seu ingresso na vida brasileira, pois é de estirpe inglesa, na vida de mulher, referindo a menarca, na vida de artista, citando Picasso, pois, como ele, está em busca do "amor/arte fundamental (44).

Escrever, para Sarah, é sinônimo de catarse (80). Escreve por "amor. Contato que salva, pulo para fora da suposta mediocridade ... "(45). Novamente, nesta obra, o segredo de reinventar-se, inventando a possibilidade de ser feliz, está na paixão, para fugir ao "terror de acordar para a rotina de dias iguais sem paixão. O segredo: apaixonar-se de instante em instante, pela coisa mínima, pelo gosto, pelo gesto, ... "(86).

Para Sarah, a paixão, como o processo de criação, pode modificar as pessoas. Neste romance, ouve-se em sons estridentes, em meio às badaladas dos sinos, que anunciam a cerimônia nupcial, [última cena do livro, que terá continuidade com a primeira, fechando o círculo], um grito de liberdade pela paixão e pela arte.

A visibilidade dada ao processo de criação de suas narrativas, dotadas de caráter metaficcional explícito, impossibilitando o traçado limite entre a ficção e a memória autobiográfica, o confessionalismo, o texto e o contexto, a crítica e a teoria, a realidade e a representação da realidade na diegese, inserem a arte de Patrícia Bins na tradição do *Künstlerroman* feminino[6]. Ao mesmo tempo em que dá continuidade à escritura de mulheres reverenciadas universalmente como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Clarice Lispector, Bins ousa inovar e atualizar essa prática, ao desvendar *os caminhos da paixão*.

Pele nua do espelho, *Theodora,* e *Sarah e os anjos* comprovam que a produção literária da escritora brasileira pode figurar entre as conquistas mais avançadas na arte de narrar em nossos dias. Patrícia Bins não recusou mover-se, pois como ela mesma afirma:

> Aqueles que se recusam ao salto de mãos vazias perecem, vivos, porque temem. Os que aceitam mover-se conquistam a imortalidade, suas almas trilham caminhos insuspeitos e misteriosos (*SA* 85).

Fundação Universidade do Rio Grande/Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

[6] É também Linda Hutcheon quem afirma que a metaficção moderna é a herdeira literária da consciência crítica e auto-consciência diegética do século XVIII e da visão romântica da imaginação e do ato criativo, que entrou na ficção, via o *Künstlerroman*, ou seja, o romance de arte (44).

BIBLIOGRAFIA

BINS, Patrícia, *Pele nua do espelho,* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____, *Theodora,* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____, *Sarah e os anjos,* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

CAPRA, Fritjof, *O tao da física,* Trad. de José Fernandes Dias, São Paulo: Cultrix, 1983.

CHAUI, Marilena, "Sobre o medo", in: *Os sentidos da paixão,* Sérgio Cardoso et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 35-76.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas,* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox,* New York: Methuen, 1984.

ISER, Wolfgang, "A interação do texto com o leitor", in: *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção,* Hans Robert Jauss et al. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 83-132.

LEBRUN, Gérard, "O conceito de paixão", in: *Os sentidos da paixão,* Sérgio Cardoso et al., São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.17-34.

VIGOTSKI, Liev Semiónovich, *Psicología del arte,* Barcelona: Barral, 1972.

Bilac abre suas *Poesias* de 1888 com a clássica "Profissão de fé", calcada na apologia da forma e nos requintes de um embelezamento áureo:

> Invejo o ourives quando escrevo:
> Imito o amor
> Com que ele, em ouro, o alto relevo
> Faz de uma flor.

Nessa Poética, uma das peças de resistência contra as quais se bateu o movimento modernista de São Paulo em 1922, a poesia é delineada por um molde formalista e perfeccionista, em que os arbítrios de uma perícia depurante arriscam de sobrepassar a própria matéria poética, enquanto forma e substância. É interessante que Bilac, ideal político e acadêmico de uma geração de brasileiros, ao temer a maior blasfêmia, a prostituição da *divina forma*, lança-se altivamente em *prol do estylo*, em defesa do culto da língua "sem ouropéis, / mirrada ao hálito nocivo / Dos infiéis".

"Língua Portuguesa" é um soneto publicado no livro *Tarde* de 1919. Voltam as metáforas do ouro, em contraste com as impurezas que não poderiam freqüentar a língua nem a poesia. Laivos de amor pátrio ("virgens selvas e oceano largo") aqui convivem com um sentimento de cautela face à ameaça de rudeza do idioma. Ao lado de versos estridentes como "Pátria, latejo em ti, no teu lenho por onde / Circulo! e sou perfume, e sombra, e sol, e orvalho!" do poema *Pátria*, em "Língua Portuguesa" Bilac situa a língua de Camões entre a singeleza de praxe e a altissonância possível, num entremeio de "esplendor e sepultura". Invocada como a "última flor do Lácio inculta e bela", a língua é objeto de melancólica celebração, devendo ser apta a plasmar dramas portugueses e brasileiros.

> [...]
> Amo-te, ó rude e doloroso idioma,
> Em que da voz materna ouvi: "meu filho!"
> E em que Camões chorou, no exílio amargo,
> O gênio sem ventura, e o amor sem brilho!

Em conferência pronunciada em São Paulo em 1922, Menotti del Picchia louva os propósitos vanguardistas de um grupo iconoclasta, que teria assassinado sem pena Homero, Virgílio, Dante, Camões, Victor Hugo, e sobretudo Zola:

> Aos nossos olhos riscados pela velocidade dos bondes elétricos e dos aviões, choca a visão das múmias eternizadas pela arte dos embalsamadores [...] E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou, anacronicamente, a dormir e sonhar, na era do jazz-band e do cinema, com a flauta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena!

A libertação da poesia das formas acadêmicas andava a pari passu com a rechaça dos deuses e a fetichização da mulher:

> Senhoras! Chorai a morte da mulher "*leitmotiv*" das jeremiadas líricas: a morte de uma Vênus tuberculosa em favor de uma Eva mais pragmática. Motores, ventiladores e aeroplanos anunciavam, pela voz metropolitana e centrípeta de São Paulo, a alta voltagem do novo século.

Na radicalidade lúdica do *Manifesto da poesia Pau-Brasil* de 1924, Oswald de Andrade (1890-1954) propõe a poesia de exportação: ausência de fórmulas para a contemporânea visão do mundo, o que pode ser expresso numa "língua sem arcaísmos, sem erudição: como falamos, como somos". No *Manifesto Antropófago* de 1928, Oswald de Andrade trata parodicamente a questão da língua portuguesa, mesclada à indagação sobre a essência da brasilidade: "*Tupy, or not tupy that is the question*". O diapasão hamletiano repõe, ironicamente, a natureza do problema, ou seja, a sugestão da figura do índio como um emblema possível do país, sem considerar outras implicações étnicas como a mestiçagem, o tráfico de escravos africanos e a imigração de europeus em diferentes períodos. A ironia aumenta se considerarmos também que, nos anos 20 deste século, a língua estrangeira dominante no Brasil era, ao contrário do que ocorre hoje, o francês e não o inglês, em que pese a importância de Shakespeare.

Já Manuel Bandeira (1886-1968), poeta pernambucano nem sempre afeito àquela eloqüência pós-romântica que seduziu muitos brasileiros, também enfrentou na sua contundente Poética a questão da língua portuguesa e as relações com o passado poético.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho vernáculo de um vocábulo

Abaixo os puristas
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção
Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis
[...]

Numa adesão modernista e libertária ao verso livre Bandeira postula um lirismo incondicional, sem ser estritamente nacionalista:

Quero antes o lirismo dos loucos
O lirismo dos bêbedos
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
O lirismo dos clowns de Shakespeare.

O antológico poema "Evocação do Recife" também explora o desejo de uma língua mais brasileira, diferente da camoniana:

[...]
Foi há muito tempo

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós
O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada
[...]

II. Carlos Drummond de Andrade foi o poeta nascido em 1902, Itabira, Minas Gerais e falecido no Rio de Janeiro em 1987. Autor de vasta obra (21 livros de poesia

publicados em vida e vários livros póstumos), impôs-se também como contista e cronista de reconhecido valor, com atuação em diferentes periódicos e suplementos literários. Além de poeta consagrado nacionalmente, foi também tradutor brasileiro de autores como Molière, Choderlos de Laclos, Balzac, François Mauriac, Proust e Garcia Lorca, de quem traduziu a peça *Dona Rosita la Soltera.* Por outro lado, a partir dos anos cinqüenta, a poesia de Drummond está traduzida para diferentes idiomas e editada em países como Argentina, Chile, Alemanha, Cuba, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, México, França, Bulgária, Peru, Venezuela, Suécia e Tchecoslováquia (ainda em 1967).

Drummond percorreu diferentes trilhas poéticas, no início com tendências modernistas e posteriormente com a aquisição conquistada de uma dicção inconfundível na poesia brasileira. Vai também voltar-se para o tratamento temático da tradição, se quisermos da *lusitanidade*, a quem, liberto das peias de ideários vanguardistas ou nacionalistas, vai erigir a sua louvação. É digno de nota que, no conjunto de uma obra dominada por um teor inegável de ironia e de crítica, Drummond se permite celebrar Camões, como já celebrara Mário de Andrade, Jorge de Lima, Machado de Assis, Lorca e o grande Chaplin

No livro *A paixão medida,* publicado em 1980, encontram-se "História, coração, linguagem" e "O Poeta", dois poemas dedicados a Camões.

> Dos heróis que cantaste, que restou
> senão a melodia do teu canto?
> As armas em ferrugem se desfazem,
> os barões nos jazigos dizem nada.
> É teu verso, teu rude e teu suave
> balanço de consoantes e vogais,
> teu ritmo de oceano sofreado
> que os lembra ainda e sempre lembrará.
> Tu és a história que narraste, não
> o simples narrador. [...]

Numa focalização nada linear da linguagem e de suas representações, dirime-se a epopéia em favor do seu cantor, e a história heróica passa a equivaler ao bardo que a assegura para a posteridade. Narrador da luta humana contra o sem sentido do fado, Camões transita entre os "altos feitos" e o "comum sofrer pedestre", eivado no desamor. No entanto, Drummond vê o homem estranho "mais que amador, como o próprio amor", transformado pelo verbo em verbo.

> Que pássaro lascivo se intercala
> no queixume sutil da tua estrofe
> e não se sabe mais se é dor, delícia
> espinho, afago, morte, renascença?
> [...]
> Pelos antigos e pelos vindouros
> foste discurso de geral amor.
> [...]

A grandiosidade do poeta plasmador da língua portuguesa fora também cantada por Machado de Assis (1839-1908) em soneto publicado em *Ocidentais*:

> Tu quem és? Sou o século que passa.
> Quem somos nós? A multidão fremente.
> Que cantamos? A glória resplendente.
> De quem? De quem mais soube a força e a raça.
> Que cantou ele? A vossa mesma raça.
> De que modo? Na lira alta e potente.
> A quem amou? A sua forte gente.
> Que lhe deram? Penúria, ermo, desgraça.

Já o segundo poema de Drummond, em moldes parnasianos, parodia o antológico soneto "Vaso grego" de Alberto de Oliveira, em que o motivo "elevado" da celebração é esvaziado pela retórica formalista. Tal efeito não é o pretendido em "O Poeta": aqui a estranheza dá-se na constituição da linguagem, numa dicção da língua portuguesa haurida entre a elevação do poeta clássico e o lugar do poeta moderno, banido com Baudelaire da "intensa luz e das ondas altas dos vocábulos".

> Este, de sua vida e sua cruz
> uma canção eterna solta aos ares.
> Luís de ouro vazando intensa luz
> Por sobre as ondas altas dos vocábulos

A obra poética de Drummond constrói-se em livro a partir de 1930, com a publicação de *Alguma poesia* até o último livro de poemas editado antes da morte do poeta em 1987, que é *Amar se aprende amando* de 1985, seguido de outros póstumos como *O avesso das coisas, Moça deitada na grama, O amor natural. Farewell* inaugura-se em livro com o famoso "Poema de sete faces", sob a égide de um anjo torto, figura feliz para a alegorização de uma situação bastante esquerda, o ser poeta: "Vai, Carlos, ser gauche na vida!".

A autoconsciência é o correlato da recusa à adesão restritiva a grupos, propostas, vanguardas, modas. A ironia convive com a melancolia, o riso ampara a negatividade, a angústia acompanha a visão do veloz e cruel século XX. A recusa madura e serena dos paradigmas romântico e parnasiano não significou para Drummond necessidade de filiação a movimentos estéticos ou escolas poéticas do país ou estrangeiras, o que lhe confere um isolamento raro e fecundo.

> Não rimarei a palavra sono
> com a incorrespondente palavra outono.
> Rimarei com a palavra carne
> ou qualquer outra, que todas me convêm.

O poeta, filho de fazendeiros em Minas Gerais, com apenas duas mãos e um sentimento do mundo, busca a cidade grande Belo Horizonte, e depois o Rio de Janeiro, onde viveu de 1934 até a sua morte. O sentimento-obsessão pelo mundo, a indagação sobre o tamanho do mundo, *vasto mundo,* funciona como um continuum da obra, que trabalha temas regionais, nacionais e universais. A discussão que empreende sobre a poesia não se

atém a modelos brasileiros, se bem que deixe claro prezar alguns deles, inclusive o próprio Mário de Andrade, seu amigo, além de Manuel Bandeira, entre outros.

> Esses poetas são meus. De todo o orgulho,
> de toda a precisão se incorporaram
> ao meu fatal lado esquerdo. Furto a Vinicius
> sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
> Que Neruda me dê sua gravata
> chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.

Atravessa também certos motes do fenômeno pessoano, por exemplo na composição do "Sonetilho para um falso Fernando Pessoa", publicado em *Claro Enigma* de 1951. O poema recebera anteriormente publicação anônima em Jornal do Rio de Janeiro, servindo de matéria para um concurso de adivinhação de autoria.

> Onde nasci, morri.
> Onde morri, existo
> E das peles que visto
> muitas há que não vi.
>
> Sem mim como sem ti
> posso durar. Desisto
> de tudo quanto é misto
> e que odiei ou senti.
>
> Nem Fausto nem Mefisto
> à deusa que se ri
> deste nosso oaristo,
>
> eis-me a dizer: assisto
> além, nenhum, aqui,
> mas não sou eu, nem isto.

Note-se, nessa homenagem alegória e ao mesmo tempo provocante em relação à(s) poética(s) pessoana(s), a captação de temas como: a impossível identidade, a necessidade de máscara, o drama fáustico e o caráter demoníaco do autoconhecimento, a quase indistinção entre vida e morte. Evocando Fernando Pessoa, no poema de Drummond esfumam-se as imagens de pátria ou terra natal; se "onde nasci, morri," [...] não há nascedouro, lugar de origem, pois a morte está instalada desde sempre. A vida enquanto duração pode até prescindir do eu, do mim, o poema escavando outras faces do drama da subjetividade. De um lado, tanto em Drummond quanto em Pessoa, a exacerbação da subjetividade, beirando a anulação do eu indagado nos seus limites ainda não nomeados. De outro, o poetar ao modo de Sísifo, num eterno dizer circular, em que não pode ser dispensada a linguagem em sua intransitividade.

Nas pungentes "Canções de alinhavo", publicadas em 1984 no livro *Corpo,* o fazer poético, já alongado por muitas décadas, não prescinde da inquietude natural a Drummond:

> O problema não é inventar. É ser inventado
> hora após hora e nunca ficar pronta
> nossa edição convincente.

A proximidade da morte assombra (ensombrece?) a poesia, ao mesmo tempo em que a faz resplandecer:

> A porta da verdade estava aberta,
> mas só deixava passar
> meia pessoa de cada vez".

Se no Poema da necessidade de 1940, Drummond prescrevera: "é preciso ler Baudelaire / é preciso colher as flores / de que rezam velhos autores, nas Canções de alinhavo" redefine os diálogos com a tradição, revelando-se lúcido quanto aos dilemas da representação poética e artística, atritado com o vazio existencial do século XX: "Stéphane Mallarmé esgotou a taça do incognoscível. Nada sobrou para nós senão o cotidiano que avilta, deprime".

Em "A flor e a náusea" (1945), poema que alguns consideram de inspiração baudelairiana, explora as pulsões do feio urbano, a frialdade da calçada, o tédio possível na multidão, face ao desespero histórico, face a um tempo certamente do mal: "O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera". Pressionado por melancolias e por mercadorias, o eu-lírico narra um passeio em cenário da grande cidade acinzentada, constatando o império da morte, a tristeza das "coisas, consideradas sem ênfase". Nesse tempo, no espaço do Rio de Janeiro, então capital do Brasil, o belo, o surprendente só pode se dar como uma quase epifania, originária da própria náusea, da exacerbada feiúra:

> Uma flor nasceu na rua!
> Passem de longe, bondes, ônibus, rios de aço do tráfego.
> Uma flor ainda desbotada ilude a polícia, rompe o asfalto. [...]
> É feia. Mas é realmente uma flor.

Em Drummond, a crítica da lírica opera um desvio sobre eixos estéticos que conduziam a poesia brasileira. Funcionando como uma espécie de síntese ou desembocadura de estigmas da poesia nacional, interage com motivos como o amor, a paisagem, a pátria, a saudade, a infância, repostulando-os ao sabor de nova veia, não raro impiedosa, mas fecunda e moderna. Na sua poética de várias vozes, o leitor é provocado freqüentemente, por não ver atendidas suas expectativas temáticas, rítmicas, de dicção ou de linguagem. Apesar de certas repetições que podem conferir alguns laivos de monotonia à obra, tal um lutador, Drummond irrompe com soluções e formas inesperadas, como nos poemas "A torre sem degraus", "Cerâmica", "O bolo", "Descoberta", "Isso e aquilo".

Liberto do antropofagismo de vanguarda, o poeta distensiona-se dos arbítrios de um nacionalismo estrito:

> Já desisto de lavrar
> este país inconcluso,
> de rios informulados e geografia perplexa.

O gauche constrói na descontinuidade de seu discurso a trajetória de um poeta maior, alçado à condição precária e irônica do poeta moderno, num tempo em que a poesia formalista e lúdica aparecia como caminho promissor, principalmente com o grupo concretista no Brasil.

Estou solto no mundo largo.
Lúcido cavalo
com substância de anjo
circula através de mim.
Sou varado pela noite, atravesso os largos frios
absorvo epopéia e carne
bebo tudo,
desfaço tudo,
torno a criar, a esquecer-me;
durmo agora, recomeço ontem.

Áporo é um poema (soneto?) que desenha outra estranha epifania, o nascimento de uma orquídea antieuclidiana, movimento inaugural análogo ao fazer "inútil" e estranho da poesia:

Um inseto cava
cava sem alarme,
perfurando a terra
sem achar escape.
Que fazer, exausto, em país bloqueado, enlace de noite
raiz e minério?

A que distância, leitores, estamos dos cânones romântico e parnasiano, de um lado fundamentos de poemas antológicos, de outro ideologicamente usados nos manuais de ensino da literatura por serem considerados úteis para a consolidação do país? Qual a função maior da poesia face à cultura e à nacionalidade, face à essência e à diferença de um idioma?

III. João Cabral de Melo Neto, considerado o maior poeta brasileiro vivo, nasceu em 1920 na cidade de Recife, Pernambuco. Descendente de antigas famílias de Pernambuco e da Paraíba, passou a infância em engenhos de açúcar . A partir de 1945, ingressou na carreira diplomática, tendo sido diplomata brasileiro em Barcelona, Londres, Sevilha, Madri, Genebra, Berna, Assunção, Honduras, Dacar, Mauritânia, Mali e Guiné-Conakry. Em 1968, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras. Em 1990, aposentou-se da carreira diplomática, tendo recebido vários prêmios diplomáticos e literários, inclusive o prêmio Luís de Camões concedido conjuntamente pelos governos de Portugal e do Brasil. Tem sua *Obra completa* publicada pela Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

A obra de João Cabral é conhecida no Brasil como aquela que operou no sentido da despoetização, da recusa à tradição lírica de oralidade, sentimentalidade, confessionalismo. Voltada para a figuração da poeticidade possível do Nordeste brasileiro, a obra afasta-se de um documentalismo epidérmico e do simples registro das configurações regionais mais evidentes.

Pedra do sono de 1942 foi o primeiro livro publicado e reúne uma série de poemas considerados de tendência surrealista, onde encontramos versos assim:

Os sonhos cobrem-se de pó
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.

Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio. (Os manequins)

ou

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores eram cabeças de santos. (Noturno).

Os possíveis traços surrealistas tendem, nos volumes subseqüentes, a serem neutralizados, ou melhor, substituídos. Assim, do nebuloso e do onírico, ainda responsáveis por certas pinceladas em "Os três mal amados" e "O Engenheiro", passa-se à busca deliberada da exatidão e da clareza. A nitidez dos contornos é garantia do projeto do engenheiro, que sonha superfícies claras. Recusam-se fantasmas, realidades difusas e imagens noturnas: é o dia, a plena claridade que deverão nortear os rumos dessa poética, dando-lhe valimento.

Poema paradigmático, "O engenheiro" foi publicado em livro de mesmo nome (1942-1945), sob a epígrafe *machine à émouvoir* ... (Le Corbusier):

A luz, o sol, o ar livre
pensam o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.
O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo
mundo que nenhum véu encobre.
[...]

Ao contrário de Drummond, Cabral não parece ter percorrido várias dicções ou trilhas poéticas na composição da sua obra. Desde *Pedra do sono* até *Andando Sevilha* (1990), passando por *O cão sem plumas* (1949-1950), *Morte e vida severina* (1954-1955), *A educação pela pedra* (1966), *Auto do frade* (1984) e *Agrestes* (1985), constrói-a duramente no sentido de uma *ascese lírica* como queria Merquior. Desbastamento, rigor, concreção são virtudes constantes da dicção brasileira cabralina, que opera na medida de uma referencialidade mais exata: "Falo somente do que falo" é uma das entradas do conhecido poema "Graciliano Ramos", que monta uma bem pensada dublagem com a voz mais unívoca do romancista de *São Bernardo* e de *Vidas Secas,* levando o leitor ao risco também da univocidade:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:
[...]
Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:
que reduz tudo ao espinhaço,

cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada.
onde possa esconder-se a fraude.
[...]
(Serial, 1959-1961)

Em consonância com as linhas de força da melhor poesia do século XX, João Cabral de Melo Neto entra na tradição ocidental de Mallarmé, Valéry, Francis Ponge, Jorge Guillén, Marianne Moore, referidos e celebrados ao lado de Mondrian e do emblemático Juan Miró, a quem dedica belíssimo ensaio, além de Gertrude Stein, de W. H. Auden, W. B. Yeats, entre outros a quem alude em instigantes epígrafes. Dos brasileiros merecem-lhe a atenção José Américo de Almeida, o já citado Graciliano Ramos, Drummond, Manuel Bandeira, Joaquim Cardozo, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes e Clarice Lispector, sem falar dos "estrangeiros" Paul Klee, Henry James, Thomas Hardy, Max Bense, Sophia de Melo Breiner Andresen, Gonzalo de Berceo e o próprio Quevedo.

Sua obra já designada de antilírica, antimetafísica, antiexistencialista, vem sendo desafio para a melhor crítica brasileira e estrangeira. Os traços identificadores de despojamento, concreção, desmetaforização, rigor e invenção da forma levaram a leituras da concepção do poema como máquina, como a de Benedito Nunes focalizando "A educação pela pedra", ou de uma geometria engajada, como pretendeu Haroldo de Campos, para ficar apenas com dois nomes de peso no ensaísmo brasileiro.

No entanto, as tentativas de descrição da sua poética ainda parecem deixar a descoberto pontos como: certas figurações da morte, a recusa à profundidade lírica (Antiode ou Contra a poesia dita profunda) aliada a uma espessura rara de linguagem, os modos de representação temporal, a historicidade ao mesmo tempo discreta e violenta, as afinidades possíveis de uma inumana regionalidade a ser representada entre a singeleza do cordel e as mais sofisticadas conquistas da poesia contemporânea, a estranha conjunção de prosa e poesia na língua portuguesa, a possível brasilidade, talvez figurada numa dicção metonímica de um deserto-universo.

"O sol do deserto / não choca os velhos / ovos do mistério". Em *Fábula de Anfion* (1946-1947), a poesia teme o acaso que pode fazer soar a flauta e reaproximá-la da sua origem órfica e incontrolada, risco desvelado aqui em linguagem dessublimada e precisa:

Quando a flauta soou,
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.

Contudo, no deserto, resíduo do tempo, o sol "não intumesce a vida / como a um pão". A *Fábula de Anfion* retoma a fundação de Tebas, "entre a injusta sintaxe". A consciência crítica em tempos de metapoesia não faz do artista um outro Miguelângelo a extasiar-se diante da forma esculpida (Moisés) recém atravessada pelo sopro da criação. O sopro (da flauta?) é agora indesejado pelo poeta. A figura Tebas-poema composta por Cabral não corresponde ao ideal, não realiza o desejo: "Onde a cidade / volante, a nuvem / civil sonhada?"

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,
que a terra e a flor
procuram reaver
a sua origem menor:
como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
ouro sol em si
[...]

O deserto, ao lado da metrópole alucinada que inspira Drummond e também o Álvaro de Campos de Fernando Pessoa, funciona, a partir do nordeste brasileiro, como outra imagem, reserva possível para as poéticas que declinam de uma auraticidade previamente dada. A João Cabral não serve o documentalismo regional de fachada, denunciante das mazelas de uma população marginalizada que vive a brutalidade da história . Ao lado da caatinga, do sertão e do mangue, o deserto é ao mesmo tempo primordial e atual. Pode instigar um olhar para condições de vida humana ainda não destiladas pelos discursos do século, não cabíveis na chamada angústia existencial européia, não nomeadas pela linguagem dos horrores do extermínio humano programado.

Difícil é saber
se aquele homem
já não está
mais aquém do homem;
mais aquém do homem
ao menos capaz de roer
os ossos do ofício;
capaz de sangrar
na praça;
capaz de gritar
se a moenda lhe castiga o braço;
[...]

Como apreender, na obra de Cabral, a opção pelas formas em princípio não poéticas, a recusa à sentimentalidade (para ele, "a curva de derrapagem da poesia brasileira"), a busca de uma linguagem quase direta, que pode fazer o melhor leitor tropeçar na simulada transparência? Numa linguagem-raiz, o poeta volta as costas à tradição letrada brasileira e *dá a ver* um novo código, um outro lugar da língua portuguesa de onde se pode extrair poesia.

Depurado da carga lírica embelezante, emocionante, saudosista, ensina ao leitor outro entrelaçamento de língua e história, para além da já tão contemplada musicalidade, responsável por todo um sistema de métricas e rimas. Com poemas desnudos, na aparência prosaicos e desmusicalizados, que alguém já associou a um *sermo pedestris*, João Cabral

não sobrecarrega mais a já longa tradição poética em língua portuguesa. Ao contrário, renova-a, revitalizando os limites da língua, sem para tanto obrigar-se a entrar no coro dos múltiplos discursos esclarecedores, alvissareiros ou melancólicos deste final de século.

A secura da linguagem em Cabral contrasta e completa o *pathos* ironizante de Drummond. O poeta das Minas Gerais dizia no poema "Nosso tempo" sobre a morte na história, desfilando o olhar sobre a cidade grande e voluptuosa: a pressa e o desencontro, a voracidade e o dano, a miséria e a indiferença mesmo face ao amor, as máscaras e a subjetividade dissolvida.

O esplendor parnasiano desejado por Bilac é matéria descartada pela melhor poesia brasileira deste século. "Como falamos, como somos", pretendia o manifesto modernista dos anos vinte. O requinte formal possível não é mais condizente com o que já foi chamado de retórica dos bacharéis, tão combatida pelos mesmos modernistas de São Paulo. Nem esplendor nem sepultura. Antes a conformação da língua pela poesia, como pretendera já Gregório de Mattos Guerra no século XVII, como prescreveram já na segunda metade deste século as poéticas concretistas, como disse Caetano Veloso em sua canção-poema chamada *Língua*.

> Gosto de sentir a minha língua roçar
> A língua de Luís de Camões
> Gosto de ser e de estar
> E quero me dedicar
> A criar confusões de paródias
> Que encurtem dores
> E furtem cores como camaleões
> [...]
> E deixa os portugais morrerem à míngua
> Minha pátria é minha língua
> [...]

Em João Cabral, a despoetização é pacto com a ossatura da linguagem, símile poético da miséria de uma região do Brasil: o mínimo de matéria linguística, o duro, o pétreo. A mudez compulsória é anti-verborrágica por excelência, antídoto contra todo o palavrório supérfluo. Para além da antimetafísica já bem identificada, o silêncio, a morte dos discursos, irônico decreto, saída honrosa para a poesia.

Na antimetafísica, a transformação do substancialismo. Da poesia da essência, passa-se a uma dicção sem alma. Anula-se a substância subjetiva em favor de matéria mais palpável: a natureza elementar, a estrutura, o corpo, mesmo que em seu último reduto de esqueleto . Nesta materialidade bruta, dolorosa e enraizada, rarefaz-se e refaz-se a essência da linguagem, numa espécie de minimalismo bárbaro, reconstrutor possível da classicidade da língua. Uma nova claridade para um rude e doloroso idioma.

RESUMO

Tomando, como mote, um dos versos do soneto "Língua portuguesa" do poeta brasileiro Olavo Bilac (1865-1918), o trabalho percorre os seguintes tópicos:

- A construção de duas poéticas brasileiras e a ultrapassagem dos paradigmas romântico e parnasiano: o ethos grandiloquente e a construção da *brasilidade*. Vanguardas e antropofagia.
- Carlos Drummond de Andrade (1902-1987): cidade e modernidade. A crítica da lírica e a circularidade das vozes . *O lutador* e a representação impossível de um país.
- João Cabral de Melo Neto (1920): antilira e metapoesia. A recusa do poético. A representação do espaço aberto.

A historicidade poética revigorada: nem *esplendor* nem *sepultura*. O *pathos* ironizante em Drummond: a morte na história. A secura da linguagem em Cabral: a morte do discurso (da história?). A revitalização da poesia num *rude e doloroso idioma*.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José de, *Obra completa*, Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, v. 4.

BANDEIRA, Manuel, *Itinerário de Pasárgada* (seleção e organização de Ivan Junqueira), ***

BILAC, Olavo *Poesias*, 4 ed. revista pelo autor e aumentada, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, 1909.

CAMPOS, Maria do Carmo, org., *João Cabral em perspectiva*, Porto Alegre: Editora da Universidade, 1995.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos, *Poesia e Prosa*, 6ª ed. rev. e atualizada Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

GRUNEWALD, José Lino, org., *Grandes sonetos da nossa língua*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria, *Poesias completas*, Rio de Janeiro, Paris: Garnier, 1902.

MELO NETO, João Cabral de, *Obra poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PESSOA, Fernando, *Obra poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

TELES, Gilberto Mendonça, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, 6ª ed. rev. ampl. Petrópolis: Vozes, 1982.

A LITERATURA PORTUGUESA NA ESCOLA DE 2º GRAU: TRADIÇÃO OU CONTEMPORANEIDADE?

MARIA INÊS BATISTA CAMPOS

Falar do ensino de literatura portuguesa na escola de 2º grau é atrelar-se à preservação, à tradição, à permanência ou, pelo contrário, é focalizar o ensino de literatura como uma construção dialógica com a contemporaneidade e com a transformação? Como afirma o ensaísta Eduardo Lourenço em recente entrevista concedida ao jornal *Folha de S.Paulo*, "desde o início do século, os brasileiros deixaram de precisar de Portugal como massa migratória", e essa situação reflete-se nitidamente nas aulas de literatura em que somente aparece a apresentação de alguns poucos textos literários portugueses, predominantemente do século passado, ou ainda, mais longínquos, como Gil Vicente e Camões. Fazem parte da tradição e, portanto, são ensinados, afirmam alguns professores.

Mais um agravante a contribuir na idéia da tradição está no fato de se apresentar um ensino **sobre** a literatura portuguesa, isto é, o contexto histórico de cada estética literária, suas características e seus principais representantes, deixando de lado o texto literário português.

O propósito do presente trabalho é mostrar como se encontra o ensino de literatura portuguesa e discutir uma hipótese capaz de reverter a imagem que os alunos têm dessa literatura.

Esta reflexão foi possível a partir de dados coletados numa pesquisa de campo[1], realizada em algumas escolas particulares de São Paulo que, declaradamente, têm metas educacionais de qualidade. Tal pesquisa envolveu duas abordagens: a quantitativa, 376 questionários com alunos de 1ª e 2ª séries do 2º grau e a qualitativa com 30 alunos entrevistados das mesmas séries, e 5 professores dos alunos pesquisados. A esses instrumentos, associei dois outros - o livro didático e a lista de livros dos concursos de ingresso às principais universidades brasileiras.

A partir do primeiro instrumento – **questionários e entrevistas** com os alunos –, constatei que os textos literários portugueses freqüentemente lidos na 1ª série são: *A Farsa de Inês Pereira*, *O Auto da Barca do Inferno* e *Os Lusíadas* (em adaptação). Muitos afirmam gostar de ler esses textos, chegando mesmo, com prazer, a fazer dramatizações de alguns autos de Gil Vicente. Já a adaptação do texto épico nos leva a perguntar: se é importante ler os clássicos, por que diluí-los? O texto literário é apenas enredo? Parece contraditória tal posição. Ou se apresenta a obra integral de autores consagrados por causa do texto ou, abreviando-o, este perde sua marca principal, o trabalho com a linguagem. Já não existe o texto canônico, mas um outro.

---

[1] Este texto é parte de uma pesquisa mais ampla, apresentada em Agosto de 1996 como dissertação de mestrado na PUC-SP sob o título: *A leitura do texto literário no 2º grau: a conquista do prazer estético.*

Ao chegarem à 2ª série, os alunos encontram-se com os textos de Camilo Castelo Branco, *Amor de Perdição*; Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor*, até algumas obras de Eça de Queirós, como *A Cidade e as Serras* e *O Primo Basílio*, que consideram leituras muito cansativas e pouco atraentes. As razões apontadas para tal dificuldade vai desde a linguagem rebuscada e difícil a enredos cansativos e monótonos, passando por aspectos tipográficos como letras pequenas.

Faz-se mister notar que os jovens, de modo geral, só conhecem alguns textos canônicos da literatura portuguesa, não tendo contato com os contemporâneos, exceção feita ao *Memorial do Convento*, incluído na lista dos concursos vestibulares de três anos para cá, o que acaba por confirmar a regra. O professor exige como leitura obrigatória obras que se inscrevem na seqüência da história da literatura, chegando, no máximo, a Fernando Pessoa e a alguns de seus heterônimos, ou àquelas listadas pelos concursos de ingressos à universidade.

Desta maneira, a seleção de textos mantém-se dentro de um cânone clássico. Como escreveu Eduardo Lourenço (*Folha de S.Paulo*)

> Não sabemos porque certas obras adquirem um consenso que as leva a serem marcos clássicos, mas o fato é que herdamos um código de eleição criado basicamente pelo Renascimento. [...] Não sei se é a obra que escolhe o referencial que lhe confere essa dignidade de obra superior ou se é uma classe particularmente exigente, elitista, que faz escolhas e determina que esta e não aquela seja de fato uma obra de arte.

Ao propor tais textos literários aos alunos, o ensino visa principalmente ao aspecto pragmático, isto é, precisa ser lido porque está no programa, para fazer uma prova ou, finalmente, para passar no vestibular. Pretende-se passar informações e não desenvolver a relação leitor-obra. Desta forma, deixa de ser considerada significativa a leitura do texto literário em si mesma, não se pretendendo despertar o universo imaginário do leitor. Assim, o aluno apela para resumos, momentos antes das provas, e o livro só é lembrado como "o mais chato da minha vida".

A seleção dos textos literários portugueses insiste na tradição, em narrativas lineares, que seguem um encadeamento lógico-discursivo oposto à narrativa moderna, que não respeita mais a lógica da sucessividade, mas a da espacialidade, e que exige, portanto, um leitor com um repertório diferente, para intervir ativamente na recepção do texto.

O texto literário português oferecido nas escolas apresenta-se distante da realidade de adolescentes habituados à leitura de *best sellers*, ou à literatura infanto-juvenil. Esta, por seu turno, é produzida com extremo cuidado pela gigante indústria editorial e concorre com obras que tratam de aventura, suspense, ficção científica, bem ao gosto de consumidores vorazes, ainda mais que são produzidos por autores que escrevem com a intenção de agradar aos jovens, produzindo uma cumplicidade com sua dor, solidão, riso, aventura. É como compara Lajolo: "... o leitor, como freguês do botequim, parece que tem sempre razão ..." (Lajolo:1994:33).

Este tipo de literatura supõe um leitor passivo, que mistura prazer com consumo e pseudo-reflete sobre problemas existenciais, não exigindo envolvimento. Assim, os alunos estão habituados à leitura de pouco valor estético, e ao serem exigidas leituras de obras adultas de diferentes séculos, eles as consideram cansativas.

O segundo instrumento utilizado na coleta de dados foi o **livro didático**. Analisei quatro coleções destinadas ao 2º grau, adotadas pelos professores das escolas pesquisadas.

De modo geral, essas coleções adotam a seqüência linear da história da literatura, apresentando o movimento literário na Europa, em Portugal e no Brasil e centram-se em rápidas biografias e pouquíssimos textos, limitando-se a trazer alguns fragmentos dos principais autores. Normalmente, apresentam um ou, quando muito, dois trechos de autores clássicos, românticos e realistas; quanto aos modernistas, só algumas poesias de Pessoa e seus heterônimos. Apenas uma coleção da Editora Cultrix, *Português para o Segundo Grau*, apresenta proporcionalmente textos brasileiros e portugueses, desde as cantigas trovadorescas até os escritores modernos como José Régio - intimista, Alves Redol, José Cardoso Pires, Ferreira de Castro, Carlos de Oliveira - regionalistas, José Gomes Ferreira - poeta colocado ao lado de João Cabral de Melo Neto, Vergílio Ferreira - como representante do Neo-Realismo amadurecido, Mário Cesariny deVasconcelos, como poesia de vanguarda, Herberto Hélder e Maria Judite de Carvalho, como representantes do conto moderno. De cada autor apenas um fragmento para classificá-los dentro de certa tendência.

O ensino da literatura portuguesa como aparece nos livros didáticos constitui-se mais como uma forma de levar adiante uma tradição do que um estudo dos textos literários. Tradição significa, aqui, entender determinados valores que uma determinada crítica intelectual passa para os domínios de toda uma sociedade. Ao falar em tradição, deve-se pensar em algo que todos precisam seguir, porque ela se origina no passado; é considerada como pertencente a todos nós e por todos deve ser seguida, já que representa valores gerais. Mesmo se:

> A autoridade institucional e a razão foram seriamente abaladas pelo romantismo, o gosto esclarecido, como consenso de uma elite intelectual, continuou sendo implicitamente um critério respeitado até meados do século XX, quando a comunidade dos literatos se referia, sem grandes dissensões, ao mesmo cânone da "alta literatura" (Perrone-Moisés:FSP),

o livro didático e a escola continuam referendando tal critério.

Embora o conceito de cânone tenha sido alterado já no final do século XVIII, buscando a supremacia da beleza e legitimando a estética:

> A literatura tem sido um eficaz veículo de transmissão da cultura. A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade (Roberto Reis:1992:72).

Ao olharmos para os livros didáticos, percebemos de imediato a exclusão de autores neo-realistas e contemporâneos e a seleção de obras canônicas da literatura portuguesa. Assim, o estudo de literatura portuguesa é apresentado, principalmente, de forma anacrônica, dos séculos XII até o XIX, efetivando uma neutralidade ideológica, histórica e até mesmo geográfica.

Uma outra questão apresentada nos livros didáticos é quanto à apresentação de fragmentos de textos literários, dentro de uma perspectiva estática, não aprofundando a relação do leitor com texto. Atêm-se a questões factuais (datas, autorias, genealogias) desvalorizando a dimensão subjetiva da leitura. Colocados dessa maneira, os textos permanecem isolados no tempo e no livro. Os alunos não compreendem a razão de tais

textos e acabam por rejeitá-los inteiramente. Não resta dúvida de que existe um processo de escolha e exclusão, em que se estabelece uma hierarquia, definida com o fenômeno da moda. Assim sendo, a literatura passa a ser vista como objeto de consumo e não de fruição estética. Mais uma vez, constrói-se um cânone depositário da tradição, conservador de formas e idéias decadentes.

Quanto ao terceiro instrumento que utilizei, **as listas dos concursos de ingresso às principais universidades brasileiras**, repete-se o que já está constatado: listam-se as obras canônicas. Para o concurso deste ano, na Universidade São Paulo, no elenco de textos literários portugueses constam: *Auto da Barca do Inferno, A Cidade e as Serras, Memorial do Convento*; há três anos atrás, tinhamos: *Viagens na Minha Terra; Sonetos de* Bocage*; Mensagem*. Já no da Universidade de Campinas (UNICAMP), constam *Amor de Perdição; O Primo Basílio; Memorial do Convento e A Confissão de Lúcio*; há três anos atrás era: *Frei Luís de Souza; Amor de Perdição; O Primo Basílio; A Confissão de Lúcio* e *Os Bichos*.

Note-se que os títulos priorizam a tradição. No entanto, há duas diferenças a serem ressaltadas entre os dois maiores vestibulares do país: o primeiro exige menos literatura portuguesa do que o segundo, que mescla a literatura clássica com a moderna, o que não ocorre com o primeiro.

Da coleta feita nos três instrumentos, é possível verificar a restrição do elenco de obras, o enfoque que lhes é dado incidindo basicamente nos fatores histórico-literários ou no enredo, sem considerar nem o imaginário que essa criação revela, nem sua linguagem, tornando o aluno praticamente alheio, não só ao universo lingüístico e literário de Portugal, mas também à sua cultura. Em síntese, encontra-se hoje um ensino de literatura portuguesa estagnado, marcado pelo tradicionalismo e por um distanciamento que é, simultaneamente, da literatura e da cultura portuguesa e, por consegüinte, um apagamento da nossa memória cultural.

Talvez seja o momento de rever esse estado em que se encontra o ensino da literatura portuguesa em nossas escolas. Vale lembrar que recentemente os países de língua portuguesa, reunidos em Lisboa, firmaram um acordo com o objetivo central de defender e promover a língua portuguesa. Partindo do pressuposto de que é a terceira língua mais falada no Ocidente, atrás apenas do inglês e do espanhol, e a sétima mais falada no mundo, os países envolvidos (Brasil, Portugal, Angola, Cabo Verde e Moçambique) estabeleceram um acordo menos político e mais cultural para tornar possível um intercâmbio das várias culturas.

Rever essa situação pela qual passa o ensino da literatura portuguesa em nossas escolas não significa voltar atrás, mas reavaliar o novo momento e as novas estratégias por eles exigidas. Como afirma Octavio Paz:

> O passado não é melhor que o presente: a perfeição não está atrás de nós, e sim na frente, não é um paraíso abandonado, mas um território que devemos colonizar, uma cidade que precisa ser construída (Paz:1993:36).

O texto literário português precisa ser apresentado aos alunos como uma parcela da produção escrita com que ele pode estabelecer uma relação e assim, significá-la. É preciso

mostrar-lhes que nesses textos que se desenvolvem em língua portuguesa se encontra não só o conhecimento de mundo, da tradição, do passado, mas também a criação e re-criação desse conhecimento. É nesse momento que conhecimento e prazer se fundem no texto literário.

Para que ocorra tal prazer, será eficaz que os alunos entrem em contato com textos contemporâneos portugueses, reconhecendo que:

> Todas as idades são contemporâneas [...] e que, no caso da literatura, onde o tempo real independe do aparente, muitos mortos são contemporâneos de nossos netos (Campos:1972:208).

Assim, só no momento em que se enfocar o texto literário não simplesmente como memória do sistema literário, mas como algo vivo, com uma singular riqueza formal e semântica será possível aos jovens leitores interagirem com ele, estabelecendo inter-relações entre o que está previsto no texto e o que advém da recepção.

Entender essa nova abordagem significa recuperar o dialogismo que há nos textos, isto é, a confrontação por vezes tácita (e por isso insuscetível de ser apreendida de forma linear) de pontos de vista, ideologias e valorações de cuja articulação se deduz a organicidade do universo ficcional reapresentado.

Até agora, os estudos de literatura portuguesa mantiveram-se numa abordagem monológica, centrada principalmente na voz do autor; tal artifício revela uma concepção unilateral de mundo, já que tudo gira dentro de seu núcleo ideológico. Reverter esse enfoque tão marcado pela permanência e pela tradição exige uma dupla revolução: uma delas é abrir caminho para uma reflexão sobre a literatura fora dos parâmetros historicistas, concebendo o discurso literário não como os modelos clássicos, mas como apreensão de representações sensíveis; a outra é a articular texto e leitor, leitor que, durante séculos, foi colocado à margem tanto pela crítica como pelo ensino de literatura.

Não se trata de deixar de lado a leitura dos textos clássicos, pois " em última análise se lê com um só objetivo: encarar a grandeza" (Bloom:1995:497). Trata-se de ensinar os adolescentes a articularem uma relação com eles, entendendo que se está indo ao encontro do imaginário de um povo, de uma cultura, mas também ao encontro de toda a humanidade, dos sentimentos comuns a todos. Assim, para ler os textos literários portugueses, "temos de definir de 'onde' eles estão sendo lidos, caso contrário tanto o livro quanto o leitor se perdem numa nuvem atemporal" (Calvino:1993:14).

Uma estratégia para aquela dupla revolução, que é, ao mesmo tempo, uma solução possível para o ensino da literatura portuguesa tornar-se enriquecedor e prazeroso, seria partir de textos contemporâneos curtos e gradativamente recorrer a outros textos que entrariam em diálogo com o presente. Mas só isso seria insuficiente, haveria também que se tomar como base uma proposta teórico- metodológica sobre a leitura do texto literário, como a formulada por Hans Robert Jauss[2], que compreende não só o leitor e seu horizonte de expectativa, mas o processo hermenêutico e a experiência estética.

---

[2] Esta proposta foi apresentada no colóquio de Cerisy em 1980, com o título *O texto poético na mudança do horizonte da leitura.*

A leitura do texto literário opera com a receptividade, a disponibilidade de aceitação do novo, do inusitado e com o distanciamento do horizonte cultural do leitor. É preciso apresentar textos que estejam fora da situação normativa, mas que solicitem a cooperação do leitor. Não se trata de deixar de ler Eça de Queirós ou Camões, mas, certamente, não serão esses textos os mais indicados para iniciar o aluno na vivência da experiência estética e no gosto pela literatura portuguesa. Para desenvolver a leitura, Gomes propõe partir da utilização do método comparativo, que trata de pôr textos em diálogo e de "explicar tal ou qual fato estranho do texto em relação ao sistema [...] e dedicar-se a recuperar fenômenos nesta desordem de pequenos mistérios" (1993:29). A seleção de textos a serem estudados deve contemplar o horizonte de expectativa do aluno, ou seja, incidir sobre textos contemporâneos e, tomando-os como ponto de referência, de modo sistemático, pô-los em diálogo com textos.

> Não se trata de um estudo diacrônico, nem de estudo estritamente sincrônico, no sentido de tomar cada momento e descrevê-lo. Trata-se de recortar nas circunscrições espácio-temporais os elementos de um possível diálogo (não os elementos caracterizadores do período em questão), marcas que estabelecem elos entre movimentos distantes no tempo (Gomes:1993:26).

Reverter a situação é inverter o percurso tradicional – primeiro o contexto histórico, as características gerais da estética literária e depois o texto – para se enfocar primeiro o texto, ou melhor, os textos de diferentes épocas postos em diálogo, e só depois as características das estéticas literárias que podem ser detectadas no texto, bem como as marcas de transgressão da linguagem nele inscritas. Nessa perspectiva, o ensino de literatura põe momentos diferentes em diálogo, para que o aluno reconheça no presente as marcas do passado e perceba

> Que certos textos antigos parecem modernos: pelo modo de tratar a língua, buscando soluções inusitadas e esteticamente eficazes, interrogando a linguagem, relendo e revendo a tradição (Gomes:1993:21).

Tradição ou contemporaneidade? Não são excludentes, porém creio que o ensino da literatura portuguesa e de todas as outras deve partir do tempo presente, de um leitor situado e datado, para criar condições e possibilidades de o leitor ler textos de outros tempos e estabelecer com eles as possíveis relações dialógicas.

PUC/SP

BIBLIOGRAFIA

AJZENBERG, Bernardo, (enviado especial a Vence-França) "O obscuro farol Europa", entrevista com Eduardo Lourenço, *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais, 11/08/96.

BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental. Os Livros e a Escola do Tempo*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

CALVINO, Ítalo, *Por que ler os clássicos*, Trad. Nilson Moulin, São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo, *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

GOMES, Maria dos Prazeres, *Outrora Agora: Relações Dialógicas na Poesia Portuguesa de Invenção*, São Paulo: EDUC,1993.

JAUSS, Hans Robert, *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, Trad. Sérgio Tellaroli, São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____ , "O Texto Poético na Mudança de Horizonte da Leitura", in: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. 2, 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.

LAJOLO, Marisa, *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*, São Paulo: Editora Ática, 1994.

PAZ, Octavio, A *Outra Voz*, Trad. Wladir Dupont, São Paulo: Editora Siciliano, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, "Que fim levou a crítica literária?", *Folha de S.Paulo*, Caderno Mais, 25/08/96.

REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Livraria Almedina, 1995.

REIS, Roberto, "Cânon", in JOBIM, José Luís (org.), *Palavras da Crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*, Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ENTRE DOIS MUNDOS: COMPARATISMO E GLOBALIZAÇÃO

TANIA FRANCO CARVALHAL

> O método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento, e, em outro, a glória peculiar de nosso século XIX. Toda a razão, toda a imaginação, operam subjetivamente, e passam de indivíduo para indivíduo objetivamente, com a ajuda de comparações e diferenças [...] Grupos, como indivíduos, precisam se projetar além do círculo de suas relações se quiserem entender sua própria natureza.[1]

Estas palavras, de um texto antológico intitulado "*The Comparative Method and Literature*", do livro pioneiro de Hutcheson Macaulay Posnett, *Comparative Literature*, datam de 1886.

Ali, Posnett não só adota a definição de crítica literária de Matthew Arnold entendida como "um esforço imparcial para se aprender e propagar o que de melhor se sabe e se pensa no mundo", como também ressalta que esse crítico "provou que cada literatura nacional é um centro em direção ao qual forças nacionais e internacionais gravitam".[2]

Assim, no limiar deste século, estava estabelecida a compreensão da literatura como resultado de um duplo movimento, interno e externo, como resultante de tensões várias que atuam como forças construtoras de um conjunto particular que está permanentemente em contato com elementos alheios. Fixa-se, então, a importância do estudo das relações entre literaturas e sua análise em base comparativa é passível de explicações científicas. Para Posnett, a ordem adequada dos estudos de literatura comparada era a de uma expansão gradual "do clã para a cidade, da cidade para a nação, de ambos para a humanidade cosmopolita".[3]

É curioso observar que, no mesmo texto, o autor diz que "a máquina a vapor, o telégrafo, a imprensa diária agora colocam a vida - local e central, popular e culta - de cada país europeu e as ações do mundo inteiro face a face". Diante disso, completa: "os hábitos de comparação surgiram e predominaram de maneira ampla e vigorosa como nunca"[4]. Nesse contexto, a comparação se fixa como um recurso indispensável, cujo uso sistemático permite uma melhor apreensão desse mundo aproximado, de uma Europa que, ao reduzir-se pelos avanços tecnológicos, está ao alcance da observação e do contraste.

Com as marcas de seu tempo, o autor formula princípios que se difundem ao longo do século XX sob a égide do internacionalismo e que estão, ainda, subjacentes à tendência à globalização dominante neste limiar de um novo milênio.

---

[1] POSNETT, H. M., "O método comparativo e a literatura", in: *Literatura Comparada. Textos Fundadores*, Org. Eduardo Coutinho e Tania Franco Carvalhal, Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994, p.15.

[2] *Id. ib.*, p.21.

[3] *Id. ib.*, p.25.

[4] *Id. ib.*, p.17.

Como se percebe, é fácil tecer a analogia. Se substituirmos os elementos referidos por Posnett por outros mais atuais como o cinema, o rádio, a televisão, os sistemas de telecomunicação, os recursos da informática teremos um quadro próximo ao que ele traçou. Hoje, em confronto com o final do século XIX, o mundo ainda se reduz mais graças a agentes de aproximação e simultaneidade mais eficazes do que os por ele mencionados, configurando uma situação de crescente interdependência mundial pelo processo de aceleração do desenvolvimento tecnológico.

Além disso, e conseqüentemente, nossa concepção de espaço mudou. Numa perspectiva relacional, as conexões geográficas tornam-se tão importantes quanto as históricas e modificam nossas formas de conhecimento.

Do mesmo modo, margens, marcos e limites, antes claros e definidos, se reconstroem em nova topografia, com base em outros contornos, mais difusos e imprecisos. Questionam-se os marcos, tanto no campo teórico como no teórico-crítico: ampliam-se limites disciplinários, metodológicos. Limites discursivos se diluem pela disseminação espacial do conhecimento. Limites entre realidade e ficção se hibridizam nas diversas formas de sua representação. O conceito de hibridação torna-se, portanto, central porque esclarece as transformações operadas e sintetiza os processos de câmbios culturais que regem as relações onde as mesclas e a interpenetrações predominam. Assim, a hibridação não é um fenômeno marginal, exclusivo das periferias, mas é o território mesmo no qual as identidades contemporâneas são construídas.

Mas, se de um lado é possível dizer que o processo de mundialização cultural está completo neste final de século graças à globalização tecnológica e econômica, contraditoriamente vê-se um procedimento crescente de afirmações de particularidades. Fica claro, pois, que apesar de expressões como "globalização", "mundialização" e "desterritorialização" apontarem para uma aparente "unicidade" e se a repetição constante das formas está a aludir à seriação, à padronização, ou seja, a uma aparente homogeneidade de hábitos e de pensamentos, as diferenças continuam a se afirmar. Portanto, conclui-se que a redução do mundo, resultante dos processos de globalização e mundialização, não implica numa homogeneização: ele pode se ter tornado menor mas não idêntico.

Com efeito, as modificações de caráter político ocorridas na cena mundial nos últimos tempos, provocando reestruturações na ordem internacional, têm levado os estudiosos de diferentes áreas a identificar, como traços distintivos dos anos 90, a **rebelião dos particularismos** - étnicos, raciais, nacionais e sexuais - contra as ideologias totalizantes que na década precedente haviam dominado o horizonte da política. Paradoxalmente, é a globalidade desses projetos que entrou em crise, acentuando-se o movimento em direção ao particular, e não ao geral, ao nacional e ao local, não ao universal.[5]

Nesse contexto, as relações entre "universalismo"e "particularismo" tendem a uma redefinição, não estando reduzidas mais à simples oposição entre os termos, que seria indicativa de uma mútua exclusão. Na verdade, é a configuração do mundo como um

---

[5] Parte dessa reflexões sobre a noção de globalização integram meu estudo anterior, intitulado "A literatura comparada na era da globalização", apresentado em sessão plenária no V Congresso da ABRALIC, no Rio de Janeiro, julho de 1996.

espaço "global" que permite que as "diferenças" se constituam como "diferenças" e sejam percebidas como tal. Dessa maneira, os vários particularismos não estariam em posição antagônica entre si mas coexistiriam na totalidade criada. O que se vê, então, é um "remodelamento"da situação na qual se encontravam as particularidades.

É o que Ernesto Laclau, professor de ciências políticas na Universidade de Essex, examina em *Emancipación y diferencia* (1996). Segundo ele, uma "identidade diferencial" só se constituiria plenamente pela integração a um dado contexto, regido por princípios universais compartilhados. Como diz:

> O universal emerge a partir do particular, não como um princípio subjacente que explicaria o particular, mas como um horizonte incompleto que sutura uma identidade particular deslocada.[6]

Tal perspectiva pode ser considerada um avanço em relação a formulações anteriores nas quais as relações entre universal e particular ora apontam para uma separação radical entre ambos, ora para uma eliminação do particular já que o universal é concebido como o cancelamento de todas as diferenças.

A definição proposta por Laclau é a de considerar "o universal como símbolo de uma plenitude ausente", e entender que "o particular só existe no movimento contraditório de afirmar uma identidade diferencial e, ao mesmo tempo, de anulá-la por sua inclusão em um meio não diferencial". Para ele, portanto:

> Postular uma identidade separada e diferencial pura é o mesmo que afirmar que esta identidade se constitui *através* (grifo do autor) do pluralismo e da diferença. A referência ao outro está claramente presente como constitutiva da própria identidade.[7]

Quer dizer, a identidade se constrói como um sistema complexo e elaborado de relações com outros grupos e essas relações são reguladas por normas e princípios que transcendem os particularismos e são universais.

Da leitura de sua obra, é possível deduzir que haverá uma permanente assimetria nas relações de dependência e de interação através das quais se articulam particular e universal. Trata-se de um paradoxo porque a uma lógica da diferença - que procura legitimar o diferencial - se agrega uma lógica da equivalência - que, embora sem expressar unidade, regula as relações das diferenças entre si.

As considerações tecidas até aqui nos permitem dizer que, malgrado a alteração radical em nossa maneira de conhecer e de apreender o mundo, que caracterizam este final de século, a comparação contrastiva continua a ser para nós um recurso tão importante e rentável quanto o julgava Posnett, no final do século anterior, no entendimento das relações que constroem o mundo, nosso cotidiano e o universo literário que o exprime.

Questões como a das relações entre particular e geral, rearticuladas e acrescidas necessariamente de outras coordenadas como a do marginal e o institucional[8], que repõe as

---

[6] LACLAU, E., *op. cit.* Buenos Aires, Ariel, 1996, p.56.

[7] *Id. ib.*, p.89.

[8] Leia-se KRYSINSKI, Wladimir, "*Recits de valeurs: les nouveaux actants de la Weltliteratur*, in *Weltliteratur heute - Konzepte und Perspektiven*", Org. Manfred Schmeling, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, p.141.

relações entre diferença e convergência, são centrais ao comparatismo atual. Seu exame tem levado a uma redefinição da própria disciplina quando, sob bases teóricas, multiplicam-se os estudos sobre a natureza da literatura comparada e a identificação de suas práticas, pois o campo da crítica se fragmentou também em inúmeras e diversas perspectivas teóricas. Devido a isso, as linhas de trabalho que se oferecem ao comparatista, pela ampliação dos campos de estudo e pela prática interdisciplinar, permitem-lhe associar aos estudos pontuais sobre autores e obras reflexões que se ocupam dos fenômenos literários em si tendo em conta seus contextos culturais.

Aliás, "contextualização" tornou-se uma palavra-chave nos últimos tempos para as mais variadas abordagens da literatura. Para o comparatista, ela sempre foi imperiosa, pois as referências históricas e geográficas estão na base de sua reflexão. Assim, ao estabelecer confrontos culturais, procura equilibrar diferenças e convergências para que, insistindo em uma ou outra, não corra o risco de buscar apenas pontos em comum (e chegar a suprimir as diferenças) nem de insistir somente nessas últimas e deparar-se com a impossibilidade de articular relações entre elas. Principalmente num campo onde as relações intra-culturais dão lugar às interculturais, no contraste entre tradições distanciadas e distintas, como tem sido sugerido por Earl Miner, em seu *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature.*[9]

Se, nos primórdios da literatura comparada, o mundo era sobretudo europeu, passando esse a confrontar-se com o americano, essa articulação "entre dois mundos" se amplia hoje no confronto contrastivo de outras realidades culturais cuja contribuição literária deve ser levada em conta se quisermos ter uma percepção verdadeiramente "global" do literário. É do conjunto de fragmentos que teremos a visão do todo do mesmo modo como percebemos o mundo do particular e o da generalização em constante processo dialético.

Nosso entendimento do literário mudou a partir das teorias textuais, das orientações teóricas que enfatizaram a construção do texto como rede de relações e mosaico de elementos em permanente interação. Nossa leitura, portanto, é necessariamente intertextual. Lê-se no texto o que ali se lê mas também o que ali se deixa ler numa escrita que é trama e avesso de leituras.

Tal consideração me leva a evocar um poema do brasileiro Vinicius de Moraes (1913-1980), escrito em Oxford em 1938 quando o poeta era bolsista do Conselho Britânico no curso de língua e literatura inglesas do Magdalen College desta Universidade. Intitula-se "Soneto do Maior Amor":

> Maior amor nem mais estranho existe
> Que o meu, que não sossega a coisa amada
> E quando a sente alegre, fica triste
> E se a vê descontente, dá risada.

---

[9] MINER, Earl, *Comparative Poetics: an Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton University Press, 1990.

E que só fica em paz se lhe resiste
O amado coração, e que se agrada
Mais da eterna aventura em que persiste
Que de uma vida mal-aventurada.

Louco amor meu, que quando toca, fere
E quando fere vibra, mas prefere
Ferir a fenecer - e vive a esmo

Fiel à sua lei de cada instante
Desassombrado, doido, delirante
Numa paixão de tudo e de si mesmo.[10]

Nesse soneto lê-se, sem dúvida ecos camonianos, mas se lê, também, principalmente no primeiro quarteto, o ar maroto e carioca que perpassará a poesia de Vinicius. Essa associação, ou em outras palavras, o afloramento de um texto no outro, que registra a presença do "próprio" no uso da convenção "alheia", demarca um processo de apropriação criativa no qual o resultado, se evoca a fonte, a recria numa complexa transposição cultural.

Entre dois mundos, o poeta enquanto jovem, ilumina para nós uma relação que cabe resgatar. Breve, já em outubro de 1939, estará ele no Estoril onde comporá o "Soneto da Fidelidade"[11], que se tornará emblemático nas literaturas de expressão portuguesa. Os versos vivem na memória. Vale transcrever.

De tudo, ao meu amor serei atento
Antes, e com tão zelo, e sempre, e tanto
Que mesmo em face do maior encanto
Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
E em seu louvor hei de espalhar meu canto
E rir meu riso e derramar meu pranto
Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
Quem sabe a morte, angústia de quem vive
Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja imortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.

Com ele concluo essas reflexões que procuraram assinalar que o comparatismo à beira do século XXI, como prática de leitura intertextual sistemática e de confrontos transculturais, responde às inquietações daqueles que, atentos às particularidades, pensam o literário em dimensões supra e transnacionais e lêem os textos, contextualizados no tempo e no espaço.

---

[10] MORAES, V. de, in: *Poesia completa & Prosa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986, p.202.
[11] MORAES, V. de, *Id. ib.*, p.123.

CASAS PARDAS DE MARIA VELHO DA COSTA: A BUSCA DA SUBJECTIVIDADE SOB O SIGNO DO PAI

ALIX DE CARVALHO

Maria Velho da Costa, para além da experiência da escrita colectiva de "Novas Cartas Portuguesas" em 1972, publicou toda uma série de obras bem recebidas pela crítica literária cujos títulos principais são: *Desescrita* (1973), *Cravo* (1976), *Português, Trabalhador, Doente Mental* (1977), *Da Rosa Fixa* (1978), *Corpo Verde* (1979), *Lucialima* (1983), *O Mapa Cor de Rosa* (1984), *Missa in Albis* (1988); *Dores* (1994). O seu primeiro romance, *Maina Mendes* (1969) é considerado uma obra-prima. Além disso, *Casas Pardas,* romance publicado oito anos depois, recebeu o Prémio da Cidade de Lisboa, em 1978. Trata-se seguramente de uma obra das mais conseguidas e das mais complexas da literatura portuguesa depois da Revolução de 25 de Abril de 1974.

Nesta comunicação, tentaremos revelar e caracterizar alguns traços da escrita de Maria Velho da Costa em *Casas Pardas* e abordaremos, de maneira sumária, a poética da busca da subjectividade enquanto resultado de uma vivência contextualizada no espaço e no tempo em que ela emerge. Isto levar-nos-á ao questionamento da origem sexual e social onde a escrita nos aparecerá como o próprio lugar de busca, de testemunho e de confronto.

O romance *Casas Pardas* constrói-se na base de uma successão de casas relacionadas com as figuras femininas principais. A obra divide-se em cinco partes que se estruturam à volta de casas ocupadas por cada uma das três personagens femininas: Elisa, a escritora em devir; Mary, a irmã mais velha de Elisa, e Elvira, a irmã de uma das empregadas da família de Elisa.

Na primeira parte, encontramos a "Casa de Elisa - Vaga", a "Casa de Elvira - Epifânia", e a "Casa de Mary - Acquosa". Na segunda parte, as casas destas mesmas personagens são denominadas: "Casa de Elisa - Os Trabalhos de Casa: Pote Podre", "Casa de Elvira - Lacrimosa" e a "Casa de Mary - Gávea". A terceira parte põe em jogo a "Terça Casa", onde, sob uma representação dramática, as três personagens se encontram em diferentes divisões da casa segundo as regras da boa educação e das convenções sociais; esta "Terça Casa" apresenta-se como uma peça em três actos. A quarta parte do romance é composta pela "Casa de Elisa - Angelus", a "Casa de Elvira - Stella" e a "Casa de Mary - Cápsula". Na última parte, as personagens distribuem-se pelas casas seguintes: "Casa de Elisa - Língua", "Casa de Mary - Declinação" e "Casa de Elvira - Atrium".

Esta organização estrutural tem uma função simultaneamente económica, social e política. A poética de Maria Velho da Costa centra-se na maneira como cada uma destas mulheres vai habitar a sua casa, "*cet espace vital en accord avec toutes les dialectiques de la vie, comme elles s'enracinent, jour par jour, dans* un coin du monde"[1]. Cada uma

[1] Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris: Quadrige, PUF, 1957, p.24.

das casas representa um espaço no tempo onde decorre a busca da subjectividade das personagens femininas.

CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO

O romance *Casas Pardas* foi escrito antes e depois da Revolução do 25 de Abril. Torna-se necessário (re)situá-lo no contexto histórico do antifascismo e anticolonialismo que atravessava a intelectualidade portuguesa que desembocará na Revolução. Tratava-se de um tempo de transição, de mudança e de subversão da ordem estabelecida. É preciso sublinhar a importância da poesia dos anos 50 e 60 enquanto apoio moral contra a guerra colonial. Esta poesia antecipava e anunciava a revolta e a subversão dos valores fascistas e imperialistas de Salazar e Marcelo. A poesia e a canção tiveram uma função anticipadora da criação tanto poética como social e política. A subversão trabalhava o tecido social porque as forças em acção estavam elas próprias subvertidas. Votadas à destruição, elas arvoravam-se em defensoras da descolonização, da democratização e do desenvolvimento. Os militares das patentes mais baixas punham-se do lado da paz. As espingardas engalanavam-se com cravos vermelhos e os tanques traziam a liberdade, a festa e a alegria. Um novo registo aparecia à luz do dia: o registo da liberdade plena que, após 48 anos de censura fascista e religiosa, era possível finalmente.

Escrever em liberdade exige uma aprendizagem: principalmente a destruição das barreiras da autocensura que muitos autores tinham interiorizado como estratégia de sobrevivência. A dimensão do colectivo, da imediatez do "aqui, agora e já!", da democracia directa e da primazia da acção revolucionária contra toda a espécie de segregacionismo. A cena política é assaltada pelos excluídos de toda a espécie. É a emergência de uma palavra truculenta, generosa e solidária: é a aceleração da história. Todas as licenças são permitidas; exploram-se o ritmo e o modo da voz romanesca. Novas escritas irrompem por toda a parte.

As mulheres emergem e submergem a instância literária. De objecto literário passam a sujeito, a criadoras de universos ficcionais: as suas mundividências vão subverter os mundos convencionais onde as heroínas conquistam lugar ao sol e vida própria. Introduzem diferenças de linguagens significativas bem como diversidade temática, estilística e estética. A invenção, a redescoberta da misciblidade de subgéneros ficcionais e romanescos estão na ordem do dia.

No seu prefácio, Manuel Gusmão afirma:

> *Casas Pardas* é seguramente, no mínimo, um dos maiores romances do período inicial desta eclosão, e um daqueles que em várias das encruzilhadas desta modernidade se deixam ver em acentuada filigrana, se cruzam e se constelam de uma forma poderosamente singular.[2]

No entanto, esta obra manifesta já o signo do desinvestimento do colectivo do 25 de Novembro de 1975, a contra-revolução da hieraquia militar e do capital internacional que não podia tolerar o florescimento de uma tal experiência.

---

[2] Manuel GUSMÃO, "Prefácio: Casas Pardas - A Arte da Polifonia e o Rigor da Paixão: Uma Poética da Individuação Histórica" in: *Casas Pardas,* 3ª edição, Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1986, p.15.

CASAS DE ELISA

Matériel ou mental, l'espace de l'homme est un espace de domination et de hiérarchie, un espace de conquête et d'étalement, un espace "plein".

La femme au contraire a appris de longue date à respecter non seulement l'espace matériel ou mental d'autrui, mais l'espace pour lui même, l'espace "vide".[3]

Vazia está a casa de Elisa, a jovem que está a fazer a sua aprendizagem para se tornar escritora. Alguns críticos acharam laços entre esta primeira casa vazia que inaugura este romance e a do fim de *Maina Mendes*; outros ecos se podem discernir que permitem estabelecer uma espécie de continuidade entre estes romances separados por uma década. Mas não seguiremos esta pista de leitura, mesmo se ela nos parece interessante. A casa está vaga e Elisa apronta-se a ocupá-la, através dos exercícios de estilo que a preparam para se instalar na casa da língua, da escrita. E isso acontecerá muito naturalmente na quinta e última parte do romance. E é esta personagem que nós vamos seguir na sua caminhada em busca da competência "escritural" e, simultameamente, em busca da sua subjectividade. Ao longo do romance, Elisa esforça-se por todos os meios por adquirir um domínio da escrita que ela pretende inventiva e transgressiva. Não recuará perante a grandeza da tarefa e explorará a riqueza da bela língua portuguesa em todos os registos e não temerá confrontá-la com fragmentos de outras línguas. Porque o seu percurso nas confluências da identidade/alteridade é uma estratégia para mudar o mundo. Entre a casa vaga e a casa língua desenrola-se a busca e a conquista da subjectividade.

> Sim, sim, sim, eu vou-me explicar que essa é a destinação de quem copia a dúvida da identidade própria: Eu escrevo para tecer um estandarte de confraria franjado, um sudário inconsútil, uma cota de armas fendida a montante e a jusante, myo Cid, roupinhas: Porque onde Eu nasci, pátria e casa estava tudo roto.[4]

Elisa vem ao mundo num período de crise. Há uma simetria entre o destino da sua família em processo de decomposição, de perda de privilégios antigos, e o Império perseguido com encarniçamento por todos os lados pelas forças nacionalistas dos povos colonizados. A isotopia entre o familiar e o nacional é evidente. A sua busca da subjectividade enraizar-se-á no mais profundo do seu ser individual, existencial, social e nacional.

Entre os dois espaços (a casa vaga e a casa atrium), encena-se um jogo dialéctico de ausência e de compromisso de presença. Cada uma das casas do romance é o espaço do vivido, da história de um corpo individual e social, de um corpo feminino: é o momento da relação de uma personagem com o seu nome, é o movimento do corpo que fala do solo que lhe coube, configuração de um destino, de um processo de individuação (ou no caso de Mary, o fracasso desse movimento).

Estas casas são lugares habitados ou prestes a sê-lo. Todas estas casas estão relacionadas umas com as outras: as do passado na província e as actuais que estão

---

[3] Claudine HERRMANN, *Les voleuses de langue*, Paris: Éditions des femmes, 1976, p.139.

[4] Maria Velho da COSTA, *Casas Pardas*, 3ª edição, revista, Lisboa: Pub. Dom Quixote, 1986, p.130.

situadas em Lisboa. Todas elas estão impregnadas axiologicamente. Seguem a sucessão dos dias e das noites: a Primeira, de manhã; a Segunda, ao crepúsculo e à noite; a 'Terça Casa', à noite; a Quarta, de manhã; e a Quinta, à noite. Só a Quinta casa de Elvira dura da manhã à noite. A sucessão das casas repete o movimento dos nomes das personagens: Elisa, Elvira e Mary e, na última sequência, a ordem nominal das casas inverte-se.

O movimento entre as casas é atravessado pelos nomes e os pronomes correspondentes. Do "Eu" de Elisa da casa vazia ao "ela" da casa da língua, toda uma história, toda a assunção da que, no movimento narrativo, encontrou a sua identidade na sua capacidade de contar o Outro. Do "ela" de Elvira na casa da epifânia ao "eu" da casa atrium, todo o êxito de um processo de individuação, isto é, a passagem do estado de assunto ao da subjectividade.

Elisa, a personagem das palavras, personagem que se procura, que pretende explicar-se, trabalha o seu nome procurando, ao longo do romance, re-motivá-lo, re-semantizá-lo. Ela ouve o seu nome como vazio: "Dizes o meu nome sem nada dentro" (p.85). Através das associações de ideias relativas ao seu nome, da invenção de uma etimologia, do jogo de palavras, Elisa vai tentar explicar-se a si própria. Tudo isto constitui gestos de uma busca de palavra/escrita, na pesquisa de um sentido outro, de significações tornadas visíveis. Na panóplia dos nomes e dos diminutivos pelos quais a chamam, estabelece-se toda uma rede de relações familiares e de classe social: Maria Elisa, Elisinha, Ziza, Zizi e Zizinha.

Os seus "trabalhos de casa" assim como a cópia dos textos de outrem ou as suas composições escritas na Segunda casa, são sentidos como a incapacidade de se encontrar uma identidade própria. A pesquisa da motivação do seu nome próprio representa simultaneamente essa incapacidade e a marca de uma experiência de sucessivas abordagens na busca de sua subjectividade:

> Elisa quer dizer o quê, a eleita ou a elidida, suprimida? A elisão evita o hiato. A eleição evita a bruteza clara, é a evitação do argumento da força? Dilecta, a que deleita, para que fim? Estava a pensar no meu nome quando ... (p. 303).

> [...] é inacreditável como nem disfarça a sua preferência pela Maria Elisa, a Mimi é muitíssimo mais bonita [...] A minha filha Maria Elisa é uma mulher interessante, Maria do Carmo, na sua família há apenas mulheres bonitas e, tirando você, chère, sem raça. A sua filha Maria Elisa tem sete anos, António, é ridículo, Ridículas são as mulheres que não preferem o pai, Maria do Carmo, ridículas e irremediavelmente estúpidas, (p.123).

Eleita, ela é-o. Ela é a preferida do pai que, no diálogo com a mulher, proclama o seu amor e a sua admiração relativamente à sua filha bem-amada. Elisa toma-se por uma espécie de Electra, marcada pela preferência do pai e pelo seu engajamento político que faz a ponte entre a crise familiar e a crise política, a da pátria. Assim, o romance prova a tese de Elisa: *as pessoas são na vida política o que são na vida pessoal.* Perante a tortura infringida pela Pide, polícia política, a sua preocupação é não trair:

> Não lhes dar armas, nomes, nada de legível,
> mas não se deve olhar as cidades assim, a maior dor, a vista da distância, faz estátuas de sal gema que qualquer água rói, ... (p. 87).

Há aqui a alusão à terrível forma de tortura do sono também chamada tortura da estátua: durante dias e noites, o prisioneiro devia fazer de estátua, isto é, era impedido de dormir. E isto até que as veias lhe rebentassem e, louco de dor, fosse obrigado a denunciar os camaradas de luta.

"A sua filha Maria Elisa escreve lindamente, Maria do Carmo". É, pois, sob o signo do Pai que Elisa faz a sua aprendizagem da escrita, mas não da linguagem: do pai, herdara o domínio e a mestria das palavras, a matéria por excelência do trabalho "escritural".

> Aragon, pai? dizia eu, e o seu dia começava com esse sorriso. E depois? Mas para que é que foi, Pai,
>
> Que aqui estou e a causa desta postura não na sei a menos que seja levada ainda para espaços mais longes da vossa casa, isto o cais onde me arribaste [...] Faço pois a mão portuguesa que me ataste ao leme da carcaça, copio com verve de cidades e de azedas de serras, tua
>
> Elisa Elisão
> A Lusa Alusão (p.133)

Personagem múltipla, fragmentada, em acto de escrever, Elisa busca a experiência que lhe falta pela sua tenra juventude, mas também pela sua pertença social à deriva. "Qualquer dia matriculo-me em Letras, assim serodiazinha, agora que a universidade está em crise e a pátria está em crise. O que eu preciso é de uma crise que esteja comigo" (p.157).

O questionamento sobre a sua identidade tanto nacional como social e individual é muito urgente nela. Será na pesquisa da pluralidade dos registos, efeitos da interdiscursividade, que ela conseguirá o esclarecimento da sua subjectividade. Já na primeira casa, nós vemos como a preocupação de aprender a trabalha do interior:

> [...] deixai-me em paz e ao meu passo manso, cabeça azoada de vozes de toda a noite fechada a ver se aprendo, leixai-me toda a esperança de onde vos tendes lavado e para onde ides, fugidos, correntes e determinados, (p.63).

Este pequeno trecho é interessante a vários títulos, porque ele é feito de intertextualidade pelas alusões à poesia dos trovadores galaico-portugueses: a palavra *leixai* é um arcaísmo que deixou de ser usado depois do século XIV.

> Estes estádios da consciência buscam o arcaico na forma de dizer e a diversidade dos nomes para o mesmo objecto - como o olho da mosca, eficazmente poliédrico e móvel, está em tudo (p.381).

A busca da subjectividade vai a par das dúvidas sobre a escrita:

> É tudo o que se apequena ou engrandece, nestes estados? Quais estados, de nação? Primeiro elemento a identificar isto - os significados entram em variância até à insignificância. Em Lisboa, nos anos sessenta, num banco da Avenida, Eu. E é tudo que se apequena ou se engrandece? Depende de lá passar, cair, ou ir andando, manco que seja, parece que. E se muito passas chamam-te crivo ou ralador, utensílios modestos, que só indo a passar ao sério a perdição gasta pode ser exemplar, parece que. Carece sofrer a quem passa, a família, os amigos, dolorosamente, desistir quando azo disso [...] ou foi preciso tanto para explodir aqui mais que um nome, uma família ou a ordenação das fronteiras? (p.72).

E dúvidas de toda a espécie a assaltam, quando Elisa se pensa como sujeito da escrita e sobre o papel que lhe é cometido:

> Como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea? Com os sapatos da Agustina que devem ser o que de mais parecido se faz em calçado no Porto com o que de mais parecido se fazia em calçado no Porto? Como os da Irene Lisboa, saldos da secção do Grandella nos anos trinta, se a havia? Como a Virgínia Woolf, os mais feios da melhor loja, duas vezes ao ano, por atacado, com os da Gertrud Stein, duas fivelas de strass sem sola? Deus dos sapatos, como isto me está tudo a ir depressa na cabeça, ou lá onde quer que é, que é também uma fala. [...] Se eu escrever, então terei a certeza que a escrita é também uma coisa frívola como um sapato pensado. Até tenho que me comover por não saber o que hei-de calçar-lhes. Se Eu um dia souber que toda a arte, mesmo a séria como um raio, participa da mesma realidade equívoca que faz que o coração humano deseje miríades de formas de sapatos, hei-de denunciar isso mesmo e então não haverá mais doidos ou santos necessários sobre a terra e ainda menos artistas. Acho que era isso que Eu queria, se escrevesse - que o que tenha que ser perguntado aos ares não o seja na terrível solidão dum sapato velho desirmanado na profusão dos calçados. E se um dia escrever vou ter cuidado com as imagens baratas, com tudo o que é barato e se passa ao lado. Toda a gente quer algo que ao menos imite o, (pp.75-6).

E, como se estas preocupações não fossem suficientes, a mudança do poder que não de regime, coloca-lhe novas questões que demandam novas indagações:

> Mas Elisa, nesta ascensão de Março está obcecada com a sua nacionalidade por resolver. [...] Terá que decifrar que é gente e que é nação ou tribo mais que um modo de dizer-se singular e passar anulada, que é um par mais que lugar de acariciar-se preferentemente, a danação, terá que, (p.397).

Nos seus exercícios estilísticos que vão suceder-se ao longo dos trabalhos das diferentes casas, e no encontro com o Outro, o jovem africano, Elisa será confrontada com a exploração e a colonização:

> Foi então que ouvi distintamente que ele me dizia, Nada temas, Elisa. Encostada a três metros do mesmo parapeito, assistindo, eu disse então, Como?, e ele respondeu virando lento a vista de pupila de ónix sobre fundo de resplandescendente branco ácido, quase azul, o sorriso compassivo mantido, Não disse nada, minha senhora. [...] Prazer, chamo-me Ângelo. [...] É portuguesa, está doente? Sou portuguesa, posso vir a estar doente, donde é que você vem? O você era tímido, aquilo ou era de soba ou de embaixada para cima, a realeza. Cape Town, disse ele e sorriu maligno, mas não me era dirigido a mim, ave coxa, arribante. [...] riu-se muito comigo e pela primeira tocou-me com os três dedos intermédios da mão direita, dizendo, Malinké, mia senhor fremosa, algures dos arrabais do grande rio, importa pouco. Ilha? disse eu. Não, floresta basta, o calor húmido irisa o umbigo dos deuses. - Falas bem português, disse eu. E disse tu.
>
> Quando o Pentecostes nasce é para todos. É a língua d'alma.
>
> A tua mãe? (p. 306-307).

O jovem africano desenvolve toda uma estratégia de sedução baseada num certo alarde de saberes e, numa linguagem metafórica, conta-lhe mitos exóticos das suas origens. Estabelece-se um diálogo interessante em que cada um enumera as suas diferenças:

> - Então o carinho, a veemência da ternura, a veemência da diluição no outro, no mundo, a paciência da mãe com as suas crias, é tudo que queres da tua pátria, da gente de África?
>
> - Isso, isso.

- Mas tu estás cheia de ódio, assombrações, autos de fé, monumentos ríspidos, gazela.

- Como tu, pantera doce negra, como tu, a agulha de NotreDame é uma zagaia perdida,

- Donzela gazela respeita a cólera dos pobres, a catana que dorme nos matos sob os peitos dum homem acossado não é a ponte sobre o Tejo, é mais cara, mais nova, já não há povos de eleição, há munificientes sobrevivências, vem aí outra coisa.

- Mas isso digo, isso digo.

- Podes dizê-lo comigo e não podes dizê-lo comigo, os africanos não são o algodão das tuas feridas sobre a terra, o teu povo,

- É um povo ferido, há portugueses que dormem sob arcadas, longe.

- Não são de ti, da tua carne.

- São, são.

- Olha os meus pulsos.

- Tens a vanglória das tuas cicatrizes.

- Tenho a glória de chegar aqui nu de ânimo, falar a tua língua, achar-te e não poder levar-te.

- É então impossível tudo?

- Posso adiar, gazela, as nossas pátrias não são pátrias que começam pelo fim, não posso adiar, se bem é doce, bai é magoado, mas se cabado, ca ta birado[5] (p. 317).

A separação é inevitável. As diferenças são muitas e a encruzilhada aponta para caminhos diferentes, e diversas são as direcções. Ângelo desaparece como aparecera: "Sabendo acaso prematuramente tudo da perdição terna com o outro, ela não ia morrer". (p.385) Mas a função do encontro cumpre-se: desfaz os laços ancestrais do Império e, virando as costa ao mar, Elisa entra na aventura europeia e assumir-se-á como portuguesa.

Elisa fora afinal benquista dos seus - podia aprender quase tudo das relações corpo a corpo com os outros corpos, animados ou não, vegetais, línguas vivas, arrebatar da morte, querer o transmudar, tolerar a crise brusca e aprender a paciência. Nesses dias, achou-se muito portuguesa (p.387).

Mas saber-se portuguesa e europeia não é suficiente para Elisa. A sua demanda em favor da sua subjectividade não está terminada. A busca da diferença específica que faz dela um ser único prossegue através da aprendizagem da escrita.

Tudo o que leu lhe pareceu minuciosamente concertado como um oráculo coerente, embora não haja tecido congeminações sobre que sujeito orava assim ou se o devia sequer distinguir de si própria (p.379).

É preciso aludir, ser realista. A vida é uma alusão. estou cansada - sou fêmea - é o primeiro direito, estar cansada de impregnação. De insignificância de gestos. Isto onde estou é uma violência. Mas a violência abominada faz a força (p.383).

Vou lavar duas camisas. Sempre é um princípio, lorpa. A que vai ser escritora em português esvai-se da evidência do que ignora.

A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais (p.384).

---

[5] "A vinda é doce, a ida dói, mas quem não parte não tem regresso", Crioulo, Cabo Verde.

De resto ela sabia algo mais que o comum, parecia que isso teria a ver com escrevê-lo ou falar disso, mas de um outro quotidiano mais forte.Olhando para o espelho [...] acrescentava ainda que era mulher e que sim, sim, também isso se veria depois, da diferença de solidões, de gestos milenares. Estava carecendo de ser perfeita em mais matérias, Que saberei das mulheres se não lavar, fritar, esfregar? E escrevia então assim em espécie de diário de bordo, só não sabia de que embarcação ou viagem, (p.385)

A busca da subjectividade forja-se na intersubjectividade, isto é, no confronto com outros, na permuta. Como portuguesa assumida, Elisa sonha com uma velha "nação marcada pela dispersibilidade que escolheu reclinar a cabeça à espera do princípio de uma outra era sem povos preteridos ou malditos" (p. 398). Elisa cumpre-se nos diferentes planos da subjectividade.

Maria Velho da Costa, neste romance, atinge uma grande mestria da ficção romanesca. A sua obra é inovadora e plena de recursos que lhe proporcionam uma grande tensão apesar do discurso fragmentado e de a frase se fazer eco de várias vozes. Há como que uma sinfonia dos mais variados registos que se chocam e se harmonizam numa intertextualidade feita de referência a uma multidão de outros textos e de textos outros. A amálgama de contextos culturais muito diversificados levam-na a utilizar uma espécie de interlíngua feita no cruzamento de toda uma variedade de códigos linguísticos pertencendo a áreas geopolíticas bastante longuínquas umas das outras. Mas estes procedimentos linguísticos, se eles estão próximos daquilo que se pode chamar uma escrita feminina, não são exclusivos deste tipo de escrita. Maria Velho da Costa, ultimamente, não aceita uma infeudação no princípio da sexuação. Tem-se mostrado contrária a uma reflexão aprofundada que se traduza visivelmente em termos de problemática feminista.

É evidente que uma grelha de análise gera o risco de simplificar a enorme complexidade da experiência "escritural", mas recusar categoricamente a importância do género do sujeito da enunciação leva a impedir de esclarecer certos ângulos que ganhariam em serem encarados. Nessa atitude, podemos discernir uma espécie de suspeição, crendo ver nisso um fundamento biologizante que a Autora reprova. Podemos pensar que é perdendo-se longe dos espaços estranhos à sexuação, ao "género", que Maria Velho da Costa pretende tratar do problema maior da sua relação com a língua, com a escrita. Ora, um tal pressuposto parece-nos colidir com as preocupações que a sua personagem, escritora em devir, manifesta em variados passos do romance. A Autora defende que a escrita não é para nenhum escritor o simples enunciado de ideias ou a expressão de uma posição sócio-biológica. É verdade que uma obra literária está ligada às circunstâncias e às condições de experiência do sujeito que escreve, mas ao mesmo tempo as transcende. A obra não imita o mundo, pois constitui um mundo em si mesma. O estatuto feminista de uma crítica literária pode encarar-se segundo duas vias diferentes e complementares: ter recurso a uma grelha de leitura (sempre redutora), ultrapassá-la ou mesmo esquecê-la. Seria neste entre-duas que se situaria a probabilidade da reflexão. Qualquer procedimento é susceptível de ser explicado e compreendido para realçar simultaneamente a sua produtividade e os seus limites.

Escritoras há que, tendo conseguido estar representadas no cânone literário, vêem com maus olhos o apelo ao seu sexo, julgando tal como atentatório do seu estatuto de sujeito universal.

Entre a margem e o centro, entre a anulação e o engajamento da escrita feminina, uma pista se abre: o empenhamento poético, o compromisso com a linguagem. E nestes domínios, Maria Velho da Costa tornou-se mestra (ou devo dizer mestre?) Na sua obra, existe indubitavelmente aquilo que Baudelaire chama "*cet élément inattendu, l'étrangeté qui est comme le condiment indispensable de toute beauté*".[6]

Para terminar, saliento que, sem sabermos com rigor o que seja uma escrita feminina e sem tempo para aduzir as razões que nos levam a tal, ousamos afirmar que *Casas Pardas* só poderia ter sido escrito por uma mulher. A nossa autora ficaria horrorizada com esta afirmação. A busca da subjectividade da sua protagonista não foi até ao fim: ficou enredada nas malhas do discurso paterno, não ousando reivindicar a especificidade da sua experiência de ser sexuado e marcado culturalmente pelo género feminino. Não existe experiência humana fora do sexo (do corte), a ele estamos condenados. A designação "neutra" de escritor, se não fosse uma aberração na língua portuguesa, não seria mais do que um disfarce do discurso masculino para se arvorar por inteiro em estatuto de sujeito universal. É, pois, sob o signo do Pai que a busca da subjectividade fica a meio caminho.

Universidade de Montreal

[6] Citado de memória.

JOSÉ DE ANCHIETA S. J. - POESIA E PROJETO CULTURAL

SÍLVIO CASTRO

Quando se comemora o quarto centenário da morte de Anchieta (1534-1597), uma das maneiras possivelmente mais positivas para estudar a contribuição literária do jesuíta é aquela de fazê-lo a partir do conceito de cultura enquanto projeto; isto, naturalmente, sem perder de vista a dimensão poética desta mesma obra.[1]

Anchieta é, de certa maneira, um jesuíta atípico na fase inaugural da catequisação dos indígenas brasileiros porque exercita o seu ministério sempre guiado pela criação literária[2]. Num momento de predominante tendência à ação organizativa, à estruturação do ambiente e construção das sedes materiais da missão, momento em que afora o agir na direção da realidade quotidiana tudo o mais se mostra como pura perspectiva, o jovem Anchieta se apresenta como um estudioso puro. Será por isso mesmo que Nóbrega logo o toma sob uma proteção quase paternal.

O encontro entre Nóbrega e Anchieta, particularmente significativo para o sucesso da recém-criada Província jesuítica do Brasil e de grande importância para a realização da personalidade anchietana, pois possibilita ao jovem jesuíta, através do Provincial, de integrar-se na atividade organizativa sem uma sua natural conflitualidade com o ativismo daqueles primeiros tempos.

A Província jesuítica do Brasil, através do P^e^ Manuel da Nóbrega, logo coloca em prática no processo de evangelização a linha que Francisco Xavier propusera com sucesso nas missões do Oriente: a adesão à lição de São Paulo. A lição paulina que, indo diretamente ao novo homem, supera o espírito de conquista e faz com que a antiga cruzada se transforme em atos de evangelização. O conhecimento da língua do evangelizado, neste caso, é elemento indispensável para a missão. O contacto jesuítico com o homem a ser evangelizado se guia pela participação - ainda que condicionada pela novidade evangélica - com o mundo cultural desse mesmo homem. Os valores básicos do novo espaço humano de interesse da evangelização são tomados pelos jesuítas como referências indispensáveis à melhor realização do processo de catequese.[3]

---

[1] Em razão de significativa coincidência histórica, as comemorações do 4° centenário da morte de Anchieta em 1997 propõem imediatamente as correspondentes ao 3° centenário da morte de outro grande jesuíta, Antônio Vieira (1608-1697). As universidades de Pádua e Veneza recordaram estes eventos num congresso internacional de estudos inter-disciplinares sobre a obra dos dois autores e significado histórico-cultural do processo de catequese jesuítica no Brasil, congresso realizado nas duas sedes nos dias 8, 9 e 10 de maio de 1997.

[2] Sobre a personalidade e a obra literária de Anchieta, cf. o estudo de Edith Pimentel PINTO, "A poesia de Anchieta", cap. 5 da *História da literatura brasileira*, (dir. de Sílvio Castro), 2 vv., Lisboa: Ed. Alfa, (no prelo).

[3] Este complexo e controvertido capítulo da história brasileira, tanto no plano social, quanto naquele cultural, tem sempre provocado um grande debate entre os estudiosos. Para uma análise do mesmo tendo em

Nóbrega - logo após a sua chegada à Bahia em 1549 - define naquele seu primeiro núcleo de jesuítas, completado pelos Padres João de Azpilcueta Navarro, Leonardo Nunes, Antônio Pires e pelos Irmãos Diogo Jacome e Vicente Rodrigues, o conhecimento da língua dos índios como fator essencial de realização daquela que ele desde logo denomina "a grande Empresa".[4]

Anchieta, com os seus vinte anos apenas completados, desde 1553 se incorpora neste sistema de pensamento e de ação, tomando a si a missão de aperfeiçoar o conhecimento do "sistema das línguas indígenas"já em prática pelos seus novos companheiros.

O material linguístico recolhido nos quatro primeiros anos da missão certamente já constituía um *corpus* importante, sempre em evolução com os acréscimos trazidos pelos padres e irmãos, e manejado diariamente na convivência com os indígenas. Todos os religiosos se transformavam em eficientes "línguas", ainda que um ou outro, como Leonardo Nunes, se sobressaísse no domínio dos novos meios de expressão.[5]

A partir desta operação coletiva, Anchieta lentamente elabora a grande empresa linguística que é a sua *Arte de Gramática da Língua mais usada na costa do Brasil*, saída em Coimbra no ano de 1595.

Esta obra de Anchieta, que é também um trabalho de grupo, pode ser vista - em face da nova metodologia catequista de tipo paulino que traduz - como um resultado da modernidade renascentista que se implantava lentamente no Novo Mundo em oposição aos predominantes resíduos medievais tradutores das ações de conquista espiritual da época anterior.[6]

Anchieta é tomado por Nóbrega como complemento ideal de seu trabalho de criação da grande Empresa que era a Província do Brasil. Vendo no jovem canarino uma vocação para as letras, não teme em fazê-lo mestre até mesmo de seus companheiros mais velhos. Anchieta, jovem discípulo da famosa escola de latinistas que sempre foi a Universidade de Coimbra, a partir de 1553 ensina latim a seus confrades no Colégio da Bahia. Além disso, escreve cartas, informações, crónicas da Província nascente, ao mesmo tempo que enceta a catequisação a partir da elaboração de uma atividade literária que logo se mostra um produto de exceção.

A obra literária de Anchieta, diretamente integrada na missão jesuítica de catequese e com ela identificada em sentido profundo, é ao mesmo tempo criação poética e projeto cultural. Certamente, um produto jesuítico porque o seu objetivo - o seu espaço

---

vista, em particular, o significado da lição de São Francisco Xavier na pregação do evangelho no Brasil, cf. o estudo de Ariel CASTRO, "Ação dos jesuítas no processo de formação cultural do Brasil", cap. 4º da *História da literatura brasileira*, (dir. de S. Castro), ed. cit.

[4] Cf. in Pe Manuel da NÓBREGA, *Cartas do Brasil (Cartas jesuíticas-I)*, Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edit. Univ. de São Paulo, 1988, p.71.

[5] Muitos outros méritos certamente teve o Pe Leonardo Nunes, entre os quais aquele que lhe confere Wilson Martins de marco para a história da inteligência brasileira: "A história da inteligência brasileira começa em 1550, quando o Pe Leonardo Nunes inicia os estudos rudimentares de Latim no Colégio de Jesus, em São Vicente". W. MARTINS, *História da inteligência brasileira*, São Paulo, 1977, vol. I, p.13.

[6] Cf. Sílvio CASTRO, "Território e expansão cultural no Brasil quinhentista", cap. 6 da *História da literatura brasileira*, (dir. de S. Castro), ed. cit.

privilegiado - se identifica com a missão da Companhia. Mas é igualmente - e muitas vezes em possível oposição ao rigor religioso a que se submete o autor - criação artística de uma individualidade tendente à liberação da própria sensibilidade. Tudo nela se orienta na direção da exaltação da Companhia pelo empenho na missão de catequese; tudo nela , tradução da religiosidade própria do catolicismo derivado das lições da Contra-Reforma; tudo, desejo de anulação da individualidade e de exaltação do amor de Deus. Mas, mesmo assim sendo, a obra anchietana é expressão poética de clara humanidade, consciente de si mesma a partir da própria individualidade. Daí, muitas vezes, a consciência de pecado de orgulho daquele alguém que vive em intenso contacto com a fantasia:

> [...] mas ai, ai de mim, minha cabeça está cheia de fantasias, que carecem de entendimento, e boa rezão; meu coração se secou como feno do campo; minha língua está pegada à garganta, sem cantar o novo cântico ao Senhor, que obrou tantas maravilhas, a quem deram a comer fel, e a beber vinagre, para que suas palavras fossem doces e suaves à minha garganta; só a meu Deus quisera amar de todo o coração, com todo o entendimento, e alma, tendo tudo o do mundo por vil escória, para ganhar a Cristo, pondo em seu amor todas as minhas delícias.[7]

Para Anchieta a fantasia, elemento de glorificação da missão jesuítica, pois lhe permite criar novos elementos para o alargamento da catequese e a conquista de melhores resultados na evangelização dos índios; porém, lhe é também revelação do próprio orgulho no ato da criação poética. Por isso mesmo, ele se sente atraído por alguma coisa que pertence somente à sua sensibilidade, mas que é contrária à sua integração absoluta e irrestrita com as regras da sua Companhia. Quanto mais permite a realização da fantasia, mas agoniza no sofrimento das contradições e sente que trai, sem trair, o seu Senhor.

Este dualismo anchietano é, de um lado, fator de pura criação poética; de outro, elemento inovador para a melhor realização do projeto cultural que se encontra no sistema de catequese da Companhia de Jesus no Brasil colônia.

A poesia é o resultado direto da difícil relação entre uma fantasia intensa e o jesuíta José de Anchieta. Em verdade, a poesia anchietana, em qualquer das línguas usadas pelo poeta canarino: português, castelhano, latim, tupi-guarani, ela toma como matéria sempre, ou quase sempre, a religião e a religiosidade, afirmando-se principalmente nos seus cantos marianos[8]. Porém, no lirismo anchietano - não poucas vezes alta realização poética - a intensidade expressa na direção da poesia religiosa não exclue completamente a presença de uma humanidade concreta. São, em geral, formas de ressonâncias de dores, ansiedades,

---

[7] "A um sacerdote recém-ordenado, toda de palavras da Sagrada Escritura", in: José de ANCHIETA, *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*, Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edit. Univ. de São Paulo, 1988 (a partir da edição organizada por Afrânio Peixoto: *Cartas Jesuíticas 3*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira-Academia Brasileira de Letras, 1933). O destinatário da célebre carta é desconhecido, pressupondo-se que seja um discípulo de Anchieta quando este era superior em São Vicente, conforme Simão de Vasconcelos na sua biografia do grande jesuíta.

[8] Sobre os cantos marianos de Anchieta, bem como sobre a poética do jesuíta, cf. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, Rio de Janeiro, 1966; e do mesmo autor, *A poética de Anchieta*, Rio de Janeiro, 1962. Para o conhecimento dos textos das *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio, cf. a edição de Walter Mettmann, na Bibliografia crítica, abaixo.

indeterminações, todas elas - e mais outras - derivadas da sofrida convivência com a fantasia.

Quem viu nunca tal comida
que é sumo e todo bem?
Ai de nós! Quê nos detém?
Quê buscamos?
["Do Santíssimo Sacramento"][9]

Não há cousa segura.
Tudo quanto se vê
se vai passando.
A vida não tem dura.
O bem se vai gastando.
Toda criatura
passa voando.
["Em Deus, Meu Criador"]

Quando esperas de viver
longa vida, mui contente,
ela entra, de repente,
sem deixar-te a perceber.
Quando mostra seu poder,
a morte espantosa,
como vem guerreira
e temerosa!
["Como Vem Guerreira!"]

Pues buscándome rompiste,
buen pastor, el zamarrón
de la carne, que vestiste,
y tu pecho y corazón
para mi guarida abriste,

gáname, que me perdí.
(¡Y tu perdiste la vida
por me dar la vida a mí!)
Yo soy la oveja perdida,
que de ti siempre huí ...
["*El Buen Pastor*"]

Uma possível "predominância" da fantasia sobre a matéria diretamente religiosa, a vemos principalmente nos poemas em português e castelhano. Nesses, o ser mais típico do autor, mesmo naquelas dimensões da individualidade ligada à vida terrena, se afirma. Por isso o poeta chega a tomar a matéria da tradição popular vivida por ele para a criação do poema, como é o caso marcante de "O pelote domingueiro", composição parafrástica,

---

[9] Os versos de Anchieta, citados, foram retirados do volume José de ANCHIETA, *Poesias* (manuscrito do sec. XVI, em português, castelhano, latim e tupi, transcrição, traduções e notas de M. de L. de Paula Martins), Belo Horizonte-São Paulo: Itaiaia-Edit. Universidade de São Paulo, 1989.

baseada em trovas populares[10]. Nas composições em latim - em geral um processo sintético da matéria tratada nas duas línguas principais do poeta - predomina o conhecimento da retórica clássica e da tradição lírica ibérica, elementos de grande importância na complexa estrutura cultural de Anchieta. Nas composições em línguas indígenas do Brasil, pelo contrário, vemos a ascendência do projeto cultural ao mesmo tempo interno e externo ao poeta; por isso mesmo, tais composições são os produtos mais diretameante ligados à natureza de poesia didática na produção geral do poeta jesuíta.

O teatro, todavia, é o grande centro de ativação do projeto a partir da poesia. Nele, Anchieta age na totalidade de suas qualidades de poeta e de evangelizador. Enquanto poeta parte da fantasia para criar um produto de grande eficácia cênica, produto ao mesmo tempo preso à maior tradição do teatro português, aquele de Gil Vicente e da escola vicentina, e - mais criativamente - conjugado com a nova realidade físico-cultural a que se dirige[11]. Enquanto teatro preso à lição vicentina, seja no que se refere à poética, seja quanto aos processos formais[12], exprime-se como produto teatral que do real parte para atingir as possíveis expressões da ação dramática. O constante canto da espiritualidade e a lição direta do cristianismo dirigida à realidade simples da gente, tal, a matéria essencial do teatro anchietano.

Quanto ao espaço cultural, Anchieta incorpora muitas novidades sua forma teatral. Dentre estas inovações, ressalte-se primeiramente a composição dos prólogos que tomam como modelo o sistema de acolhimento festivo praticado pelos índigenas a todos e quaisquer hóspedes recebidos em suas casas. Em substituição da solenidade das aberturas fortemente retóricas de determinados trabalhos da tradição, o modelo anchietano utiliza o espírito de festa caracterítico da hospitalidade índigena que acolhe os visitantes com tamanha exuberância que chega mesmo ao pranto.

A partir da consideração de tais inovações pode-se compreender como era profundo o projeto anchietano de fazer da arte o elemento essencial de seu pessoal projeto de evangelização, sempre porém integrado com o espírito da lição da Companhia.

Como segundo elemento inovador do teatro de Anchieta em relação à tradição, coloca-se a ação derivada do dizer de uma composição poética autônoma ao fato dramático geral, usada como *intermezzo*. Através desta intervenção lírica, o movimento dramático assume determinados ritmos condizentes à capacidade de atenção de um público certamente não propriamente pronto a um empenho mais demorado.[13]

---

[10] Cf. Sílvio CASTRO, "O Pelote domingueiro: paráfrase e poesia em Anchieta", in: AA.VV., *Estudos em homenagem a Luciana Stegagno Picchio* (org. de Silvano Peloso e Maria José de Lancastre), Roma: Bulzoni, 1997.

[11] Quanto ao teatro anchietano, cf. na bibliografia crítica abaixo; Sábato MAGALDI, Wilson MARTINS, José Guilherme MERQUIOR.

[12] Para a questão da "escola vicentina", cf, Paul TEYSSIER, ed. cit., (bibliografia crítica, abaixo) e quanto ao teatro português em geral, Luciana Stegagno PICCHIO, *Storia del teatro portoghese*, Roma: Ediz. dell'Ateneo, 1964 (com uma edição portuguesa, corrigida e aumentada, trad. de Manuel de Lucena, Lisboa: Portugália Edit., 1969).

[13] Para a melhor compreensão das contribuições inovadoras do teatro de Anchieta ao modelo da "escola vicentina", bem como às questões gerais referentes ao teatro inaugural da cena brasileira, cf. a

Através destas inovações ligadas à poesia, música, dança, Anchieta mantém a presença ativa de seu heterodoxo público colegada à mensagem do mais explícito projeto de comunicação cultural.

Università di Padova

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Capistrano, *Ensaios e estudos*, vol. III, Rio de Janeiro: Briguiet, 1932.

_____, *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Briguiet, 1960.

AZEVEDO, Tales de, *Cultura e situação racial no Brasil*, Rio de Janeiro: Edit. Civilização Brasileira, 1966.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de, *A poética de Anchieta*, Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1962.

_____, *Anchieta, a idade média e o barroco*, Rio de Janeiro: Gernara, 1966.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de e ELIA, Sílvio, *As poesias de Anchieta em português*, Rio de Janeiro-Brasília: Antares-Instituto Nacional do Livro, 1983.

CARDOSO, Armando, *Primeiras biografias de José de Anchieta - Quirício Caxa e Pero Rodrigues*, São Paulo: Ed. Loyola, 1988.

CASTRO, Ariel, "Ação dos jesuítas no processo de formação cultural do Brasil", cap. 4 da *História da literatura brasileira* (dir. de S. Castro), 2 vv., Lisboa: Edit. Alfa, (em fase de estampa).

_____, "Formação e desenvolvimento da língua nacional brasileira", in AA.VV., *A Literatura no Brasil* (dir. de Afrânio Coutinho), 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986; vol. I, pp.258-385.

CASTRO, Sílvio, "Território e expansão cultural no Brasil quinhentista", cap. 6 da *História da literatura brasileira* (dir. de S. Castro), 2 vv., Lisboa: Edit. Alfa, (em fase de estampa).

_____, *Introduzione alle letterature portoghese e brasiliana*, Abano-Padova: Francisci, 1981.

CAXA, Quirício, *Vida e morte do Pe José de Anchieta* (ed. de Joaquim Robeiro), Rio de Janeiro: Prefeitura do DF. s.d.

CORTESÃO, Jaime, (org.), *Paulicaea Lusitana Monumenta Historica*, vol. I - 1494-1600, Lisboa, 1956.

FERNANDES, Florestan, *Mudanças sociais no Brasil*, São Paulo: DIFEL, 1960.

FRÈCHES, Claude Henri, "Le théâtre du Anchieta, contenu et structure", in: *Annali dell'Ist. Orientale di Napoli*, vol. III, 1, Nápoles, 1961.

HERRERA, Salvador Lopez, *El Padre José de Anchieta fundador de São Paulo de Piratininga*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

HESSER, Lothar e RAEDERS, Georges, *O teatro jesuítico no Brasil*, Porto Alegre: Edit. da Universidade do Rio Grande do Sul, 1972.

LEITE, Serafim, *História da Companhia de Jesus*, Lisboa-Rio de Janeiro, 1938-1950, 10 vv.

LIMA, Jorge, *Anchieta*, Rio de Janeiro: Ed. Getúlio Costa, 1944.

LISBOA, João Francisco, *Crônicas do Brasil colonial - Apontamentos para a história do Maranhão* (ed. de Hildon Rocha), Petrópolis-Brasília: Vozes-INL, 1976.

MAGALDI, Sábato, *Panorama do teatro brasileiro*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

---

iluminante "Introdução histórico-literária" do Pe Armando CARDOSO S.J. à sua edição: *Teatro de Anchieta* (3º vol. das Obras Completas de Anchieta), São Paulo: Edições Loyola, 1977.

MARTINS, Wilson, *História da inteligência brasileira*, 7 vv, - vol. I, (1550-1794), São Paulo: Cultrix, 1977,

MERQUIOR, José Guilherme, *De Anchieta a Euclides - breve história da literatura brasileira*, 2ª ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1979.

METTMANN, Walter (ed.), "*Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X, o Sábio,", in *Acta Universitatis Conimbrigensis*, Coimbra, 3 vv., 1959-64, vol. IV (Glossário), 1972.

NEMÉSIO, Vitorino, *O Campo de São Paulo. A Companhia de Jesus e o plano português do Brasil*, Lisboa, 1954.

NÓBREGA, Manuel da, *Cartas do Brasil*, Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Univ. de São Paulo, 1988.

PINTO, Edith Pimentel, "A poesia de José de Anchieta", cap. 5 da *História da literatura brasileira* (dir. de Sílvio Castro), 2 vv., Lisboa: Edit. Alfa, (em estampa).

PORTELA, Eduardo, *José de Anchieta - Poesia*, Rio de Janeiro: Agir, 1959.

RUBERT, Arlindo, *A Igreja no Brasil*, vol. I - *Origem e desenvolvimento (sec. XVI)*, Santa Maria: Edit. Pallotti, 1981,

SPINA, Segismundo, *Manual de versificação românica medieval*, Rio de Janeiro: Gernasa, 1971.

TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris: Klincksieck, 1959.

_____, *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa: ICALP, 1982.

VASCONCELOS, Simão de, *Crônica da Companhia de Jesus* (ed. de Hildon Rocha), 3ª ed., 2 vv., Petrópolis-Brasília: Vozes-INL, 1977.

VIOTTI, Hélio Abranches, *Anchieta, o Apóstolo do Brasil*, São Paulo: Edições Loyola, 1966.

WETZEL, Herbert Ewaldo, *Mem de Sá terceiro governador geral* (1557-1572), Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972,

AA.VV. *Cartas jesuíticas - III, Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões do Pe J. de Anchieta, S.J.* (org. de Afrânio Peixoto), Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1931.

AA.VV., *A literatura no Brasil*, (dir. de Afrânio Coutinho), ts. 1 e 2, (cf. estudos de A. COUTINHO, Armando de CARVALHO, Cassiano RICARDO e Domingos Carvalho da SILVA), Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1955.

AA.VV., *História geral da civilização brasileira* (dir. de Sérgio Buarque de Holanda), 10 vv. (vol. I: *A época colonial*); São Paulo: DIFEL, 1960.

AA.VV., *O Império luso-brasileiro. 1500-1620*, (coord. de Harold Johnson e Maria Beatriz Nizza da Silva), vol. VI da *Nova História da Expansão Portuguesa*, 11 vv., (dir de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques), Lisboa: Edit. Estampa, 1922.

Anais da Biblioteca Nacional, vol. XIX, Rio de Janeiro, 1897. Número dedicado a Anchieta no 3º centenário da morte, contendo do Pe Pedro RODRIGUES, *Vida do Pe José de Anchieta*; cartas de Anchieta; história dos Colégios do Brasil.

Autores e Livros (dir. de Múcio Leão), IX, nº 4, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1948, contendo Notícia biográfica, florilégio, bibliografia de Anchieta.

Idem, vol. IX, n. 3, 8-14, dedicados a jesuítas ativos no sec. XVI: Nóbrega, Cardim, Quirício Caxa, Jerônimo Rodrigues, Leonardo do Vale, Luís Figueira, Antônio de Araújo, etc.

FICÇÃO BRASILEIRA PÓS-GUIMARÃES ROSA E O MUNDO RURAL

LIGIA CHIAPPINI

É já lugar comum da crítica afirmar que a urbanização acelerada por que passa o Brasil, especialmente a partir da década de 50 (aliada ao intenso processo de industrialização, às más condições de vida e trabalho no campo, ao êxodo rural e à homogeneização cultural do País, integrado pelos meios de comunicação de massa), acaba tornando obsoleta a literatura dita regionalista que perde terreno para a literatura urbana.

Isso que, em parte, é verdade, não deve entretanto obscurecer o fato de que, em diversos pontos do Brasil, essa literatura não tenha cessado de ser produzida e, pelo contrário, nos últimos anos, venha renascendo não apenas pela quantidade mas até mesmo pela qualidade de algumas obras que atualizam a tendência e comprovam que o regionalismo tem mesmo um "fôlego de gato".[1]

Esse processo, que não é só brasileiro, pois se observa um fenômeno semelhante nas literaturas norte-americana, alemã, italiana, inglesa e, até mesmo, francesa, para não falar na hispanoamericana, no nosso caso tem um complicador no fato de aqui ter aparecido o que é talvez a melhor obra que se debruçou sobre o espaço e os tipos rurais de uma região: a obra de Guimarães Rosa. De fato, além da presença mais visível e mais visivelmente atual da literatura urbana, que parece por si só tornar ultrapassado o regionalismo, o fato de a obra de Guimarães ter alcançado a dimensão de alta elaboração estética que alcançou nos leva a julgar tudo o que aparece, sobretudo na ficção de caráter rural e regional, confrontado a esse modelo insuperável, como sendo velho ou com gosto de fruto antes mais docemente saboreado.

Isso explica porque a crítica, nos seus balanços da ficção mais recente, dá pouca entrada aos títulos que se encaixam nessa tendência. Uma pesquisa recente, coordenada por Ariovaldo José Vidal, meu colega no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, e na qual tive o prazer de coolaborar por certo tempo, realizou um levantamento, com vistas à produção de um catálogo, da ficção brasileira produzida entre 70 e 90, a partir das indicações feitas pela crítica, onde pudemos constatar a incidência minoritária da ficção rural em relação à ficção urbana. Isso pode demonstrar que esta vem sendo produzida em maior número. Mas pode também significar uma escolha da crítica e, até mesmo, um desconhecimento do que se publica fora do centro hegemônico do país, de livros que nem sequer passam pelo crivo dos distribuidores e dos veículos de divulgação, quanto mais pelo crivo mais fino da crítica literária. Com efeito, muitas vezes os críticos do Rio de Janeiro e São Paulo, que ainda ditam os cânones da literatura nacional, nem sabem da existência de obras de caráter regional e rural editadas, vendidas, lidas e até apreciadas apenas regionalmente.

---

[1] A expressão é de José Carlos Garbuglio e muito difundida.

Fazer um levantamento dessas obras, mapear de onde provêm, quem as edita e a que público se dirigem é um trabalho necessário para corrigir certas generalizações críticas que, no mínimo, repetem antigas falhas da nossa historiografia literária, pautada por um centralismo redutor. É o que estou tentando fazer com o auxílio de duas bolsistas de iniciação científica do CNPq: Érica Gonçalves de Castro e Elisa Duarte Teixeira. Esquematicamente, o projeto, iniciado em agosto deste ano, tem os seguintes objetivos:

1. Organizar um banco de dados sobre a ficção de caráter rural, produzida no Brasil de 60 a 90, integrando, se possível, informações sobre o público atingido, bem como breves notas críticas que permitam fazer uma primeira triagem, com vistas ao prosseguimento dos estudos nessa área.

2. Concorrer para o maior conhecimento e difusão das obras que passaram desapercebidas à crítica do Centro-Sul do Brasil, muitas delas porque também publicadas em regiões periféricas.

3. Familiarizar os jovens pesquisadores com os estudos literários de caráter mais empírico, reunindo informações básicas e imprescindíveis ao trabalho analítico, crítico e teórico.

O trabalho realizado até agora já enfrentou grandes dificuldades para conseguir os dados mais simples sobre quem publicou o quê, onde, quando. Correspondência encaminhada às editoras nem sempre obtém resposta. O mesmo acontecendo com as academias de Letras e os departamentos de literatura brasileira das universidades espalhadas pelo país. Mas estamos insistindo e, no momento, o que temos, além de uma lista já bastante grande de obras e autores do Nordeste, extremo Sul, Região Central e Amazônia é um primeiro balanço, ainda muito embrionário dos temas, tipos e situações comuns, apesar da diversidade regional, bem como das opções por estratégias narrativas que retomam a tradição, mostrando que, se estamos longe de superar Guimarães Rosa, não passamos impunemente por ele. E isso já é um avanço a reconhecer em boa parte dessa literatura.

Uma literatura que, embora tenha diferentes níveis de qualidade, porque, como já tive oportunidade de demonstrar, enfrenta dificuldades específicas do gênero, mais difíceis talvez de superar do que as da literatura urbana[2], certamente expressa, no seu conjunto, as diversidades do País e dos seus tão diferentes espaços-tempo.

A título de ilustração e para concretizar um pouco mais as observações acima, detenho-me a seguir em apenas três desses espaços-tempo sobre os quais já é possível avançar algumas conclusões: Amazônia, Extremo Sul e Nordeste.

---

[2] Refiro-me aos meus estudos sobre regionalismo, especialmente os livros *Regionalismo e Modernismo no Rio Grande do Sul, o "caso" gaúcho*, São Paulo: Ática, 1978; *No entretanto dos tempos, literatura e história em João Simões Lopes Neto*, São Paulo: Martins Fontes , 1988 e aos artigos: "Velha Praga? Regionalismo literário brasileiro", in: *Palavra, Literatura e Cultura*, São Paulo: Edunicamp e Memorial da América Latina, vol. II, 1994 e "Do beco ao belo: 10 teses sobre o regionalismo", in: *Estudos Históricos*, 1995, 5, Rio de Janeiro.

AMAZÔNIA

O caso da Amazônia é curioso e o que tenho lido desmente, pelo menos em parte, a afirmação de Jorge Tufic, no primeiro seminário de literatura da Amazônia, realizado em 1987. Segundo ele os escritores amazônicos ainda são:

> [...] Colonos de uma lingua e de uma cultura que retarda, em séculos, a formação de valores orgânicos que tome a sabença étnica, aproveite o sincretismo como processo histórico e estabeleça, de uma vez por todas, o âmago, o fulcro, a essência de uma literatura verdadeiramente nossa. É neste sentido de *corpus interno*, excluindo-se temas, imagens, etc., que essa literatura não existe".[3]

Em primeiro lugar não me parece irrelevante para a formação desse "*corpus interno*" a seleção dos temas, imagens, etc., pois eles são o barro mesmo de que brotam os "valores orgânicos" que constituem uma literatura. E outros estudos têm demonstrado como isso acontece. Penso sobretudo na tese recente de Olinda Batista Nogueira, sobre a obra de Dalcídio Jurandir[4]. Nos diversos romances que analisa, reconhecemos vários temas, situações e recursos que vêm se adensando na literatura regionalista, pelo menos, a partir de 30. Aí está a modernização correndo o pobre do seu chão, ou do chão que nunca teve, aí está o conflito das gerações em que avôs solitários e desprezados pelos filhos mais adaptados aos novos tempos, encontram refúgio apenas nas lembranças do passado ou na companhia de um neto criança. Aí estão os coronéis, aliados à polícia e aos cartórios para oprimir e explorar em nome da lei. Aí estão as lendas, as canções e as festas que exprimem contraditoriamente os valores em luta. Aí está a história da Amazônia, representada por alguns fatos marcantes como a cabanagem, onde a versão da historiografia oficial contrasta com a versão ficcional. Esta, talvez mais verdadeira, porque tenta medir a repercussão da luta oligárquica no povo dividido, tal como vem fazendo a ficção do Nordeste com as narrativas sobre o cangaço ou as do Rio Grande do Sul sobre a épica da Revolução Farroupilha.

Mas no romance amazonense estão também presentes as alianças dos coronéis com os ingleses na extração da borracha, bem como aí está estampada, dramaticamente, a ruína de fazendeiros que não se adaptam à modernização e enlouquecem. Assim, a partir de Dulcídio Jurandir, sobretudo da sua obra posterior a 60, a literatura amazônica dá um salto: supera a visão exótica da selva, que Alberto Rangel plasmara parnasianamente no seu *Inferno Verde*, ou o ufanismo de um Alfredo Ladislau, para retomar de modo atualizado e crítico a semente que Euclides da Cunha lançara, colocando no centro da trama o homem e sobretudo o homem pobre, vítima de uma violência mais selvagem que a da floresta: a violência dos latifundiários, da fome, da doença, da corrupção. O inferno que se mostra não é mais verde, é incolor e passa pelo confronto da vida na selva com a vida da cidade, das malocas dos sem terra que ainda não se chamam assim aos covões de Belém onde se abrigam os sem teto, embora tampouco ainda se chamem assim. Há também aqueles que vão buscar na história do seringueiro ou do índio a origem da nossa miséria,

---

[3] "I Seminário de Literatura da Amazônia", in: DO Leitura, São Paulo, 6 (67), dez. de 1987, p.4.

[4] Dalcídio JURANDIR, *da Re-velação da Amazônia ao Sul*, UFRJ, Rio de Janeiro, 1991.

como Elson Neto, Mario Maia, Líbero Luxardo, para chegar a Marcio Souza com a crítica da história oficial feita paródia.

Quando o tema mais atual, da ecologia, e da violação da natureza, considerado mero modismo por alguns estudiosos da literatura amazônica, se cruza com o tema da violação à vida humana, sobre o qual ela já acumulou um conhecimento respeitável, a chance de um salto no sentido de superar tanto o provincianismo xenófobo quanto o superficial cosmopolitismo é bem maior. Só assim a defesa da ecologia deixa de ser uma bandeira vazia para encobrir a cobiça do colonialismo, tornando-se um grito em defesa da vida, contra o massacre material e cultural dos povos.

Como não lembrar de Chico Mendes e dos seus matadores ainda impunes lendo essa literatura? Como não lembrar de algo ainda mais próximo de nós, o massacre de Eldorado Carajás? E, sendo assim, como aceitar que uma literatura que trata da vida e da morte de pessoas que desafiaram o latifúndio e a aliança dos políticos, coronéis e policiais, enfrentando heroicamente as consequências dessa luta, principalmente aquela que trata disso tudo, procurando ultrapassar um naturalismo tardio e incorporar novas conquistas da ficção nacional e estrangeira, seja considerada ultrapassada em nome da civilização e da moderna sociedade global?

O EXTREMO SUL

Rio Grande do Sul continua sendo fértil na produção de textos ficcionais de cenário, temática, tipos e linguagem regional e rural. Mas aí também houve evolução. Depois que, em 30 e 40, o gaúcho, já apeado do cavalo pela realidade, foi sendo reconhecido como gaúcho a pé pela ficção de um Cyro Martins ou de um Ivan Pedro de Martins, acaba sendo simplesmente deslocado do centro da ficção regionalista, concorrendo com outras figuras não menos sofredoras das desigualdades da nossa "democracia no campo": os camponeses de origem italiana ou alemã, os pescadores do litoral sul, os índios guaranis aculturados.

Nas décadas de 70 e 80, um autor como Josué Guimarães, desenvolve uma vertente aberta discretamente por Érico Veríssimo, da história da colonização alemã no Rio Grande. Seja mais a sério, como em *A ferro e fogo,* seja misturando a narrativa realista à paródia, como em *Os Tambores Silenciosos,* seja pendendo para a caricatura, como em *Camilo Mortágua,* são fragmentos dessa história que se narra criticamente, pelo avesso, quando a ficção vai revolver as dificuldades e os engodos que sofrem homens, mulheres e crianças da colônia alemã neste lado do mar.

Por outro lado, José Clemente Pozenato enfoca a colônia italiana e a história desses imigrantes, num livro que pouco a pouco veio se tornando mais conhecido, graças à adaptação cinematográfica, *O Quatrilho* (1985). Tanto ele quanto Josué Guimarães, como assinala Regina Zilbermann[5], abordam a história da imigração a partir da história de famílias e indivíduos concretos e anônimos, sem a pretensão de traçar grandes panoramas. A história aqui é filtrada pelo quotidiano de trabalho, amor e sofrimento de homens e

[5] *Literatura Gaúcha*, Porto Alegre: LPM, 1985, pp.49-51

mulheres comuns, ao contrário do que acontecia na trilogia de Érico Veríssimo, de certa forma, matriz dos novos que nele se inspiram. Mas também ao contrário do que acontece na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil que, de modo sistemático, quer recontar, em confronto com as fontes historiográficas, diferentes momentos da história gaúcha. Para Regina Zilbermann, as duas maneiras se completam "ao indicar no conjunto, o grande livro da trajetória do poder por determinado grupo social no sul: heróico e mítico quando da formação, dominador e político à época de sua consolidação, tirânico e violento após a ascensão dos setores burgueses com que viria a disputar a liderança, alheado e claudicante no momento de sua derrocada".[6]

Entretanto, discordo da mesma crítica quando diz que "as obras que historiam ou aludem à imigração não podem ser integradas no Regionalismo", justificando essa exclusão por dois motivos: o fato de o regionalismo sulino tradicionalmente se ter concentrado na figura do gaúcho contra o imigrante europeu que não teria identidade riograndense, e o fato de, ao enfocar a relação do homem com a terra, os romances da imigração não confundirem a terra com o espaço sulino, "consistindo antes numa espécie de seiva vital que alimenta o indivíduo e dá significado à sua vida"[7]. Minha discordância se fundamenta no próprio conceito de regionalismo aí utilizado, demasiado estático e restrito. Uma breve história dos regionalismos em diferentes países mostra que ele evolui continuamente, do idílio romântico, passando pelo realismo social e atravessando o naturalismo mais detalhista até chegar ao que Northrop Frye chamaria de modo irônico, onde justamente a relação homem-terra se alarga em significações míticas e, em certos casos, místicas, ampliando a paisagem rural e regional numa paisagem cósmica e simbólica. Isso, nos melhores casos, sem deixar de ancorar-se firmemente num chão concreto e historicamente definido. É o caminho da literatura francesa que chega a um Ramuz e a um Giono; é o caminho da literatura norte-americana que chega a um Faulkner, é o caminho da literatura hispanoamericana que chega a um Rulfo ou a um Arguedas e da nossa que chega a um Guimarães Rosa. Evolução semelhante pode encontrar-se nas artes plásticas, especialmente na pintura chamada "de gênero".[8]

O regionalismo gaúcho tentou, desde o início, incorporar outras áreas do território para além da zona tradicional da Campanha. No romantismo já temos Caldre Fião, lidando com pescadores do litoral; no modernismo, as várias tentativas, sobretudo da poesia, de tratar da paisagem e do homem da serra. Com Viana Moog e com Érico Veríssimo, entra em cena o alemão, embora o gaúcho tradicional e a campanha demorem a dar espaço a outras etnias e regiões do Rio Grande rural. Mas o fato é que estas vão pouco a pouco se impondo, assim como os imigrantes vão pouco a pouco vestindo bombacha, comendo churrasco e bebendo chimarrão.

Parte da obra de Moacir Sclyar (principalmente no livro *O centauro no jardim*, de 1980) amplia ainda mais esse regionalismo, tratando do homem de origem judia no campo,

---

[6] *Idem, ibidem*, p.51.

[7] *Idem, ibidem*, p.52

[8] Sobre a pintura, no caso francês, ver o excelente estudo de BERNARD, Heliane, *La terre toujours reinventée, la France rurale et les peintres (1920-1955), une histoire de l'imaginaire*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1990.

o pequeno proprietário e lavrador que desdenha a vida fútil da cidade com o seu valor máximo: o dinheiro.

Da velha zona pastoril também vem inovação com os contos de um escritor que, como Pozenato, Assis Brasil e o nordestino Francisco Dantas, é professor universitário e estudioso da literatura : Aldyr Schlee. Vivendo e escrevendo em Pelotas, Aldyr Schlee se apresenta como escritor de fronteira, ou contra as fronteiras, que procura abolir nos seus contos a começar pela linguagem mesclada de espanholismos. Na verdade, não se trata de um escritor que se debruce sobre a vida rural, mas sim, sobre a vida das pequenas cidades fronteiriças, as quase aldeias, povoados ou pueblos da fronteira do Brasil com o Uruguai. *Contos de sempre* (1983) e *Linha divisória* (1988) retomam a tradição lendária do gaúcho, mas, como diz Flávio Loureiro Chaves[9], para subvertê-la, confundindo e miscegenando, numa terra só, gaúchos e castelhanos, que tradicionalmente, desde *O Gaúcho* de Alencar, se apresentam como inimigos, tendo sempre sido visto o castelhano como bárbaro, cruel e primitivo. Revisão da literatura, revisão da história, revisão do tema central que perpassa a narrativa da vida rural: a violência do rico contra o pobre, do proprietário contra o peão, mas também a violência que sustenta a própria "questão regional"—de um estado centralizador que esquece as diferenças regionais para garantir a sua hegemonia e deslancha um processo homogeneizador em cascata.[10]

NORDESTE

O Nordeste é, como o Sul, uma região que se expressou literariamente desde o romantismo. Neste século, o chamado regionalismo de 30 é basicamente pensado como um regionalismo nordestino, embora, como vimos, o Rio Grande do Sul não tenha deixado de produzir seus contos e romances de caráter rural e regional que, nessa década, começam a descobrir o fenômeno do gaúcho a pé.

Grandes nomes como os de Jorge Amado, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, embora já tenham merecido estudos importantes e esclarecedores, estão ainda aguardando outros que introduzam, no que diz respeito às relações entre regionalismo e modernidade, distinções essenciais entre cada um deles.

Há várias vertentes abertas por esse regionalismo nordestino de 30, que foram sendo retomadas até hoje. Vertentes tanto temáticas (a seca, o êxodo rural, a decadência dos engenhos, o cangaço, a saga do cacau, entre outras), quanto estilísticas (da tendência para o memorialismo, em José Lins do Rego, à secura analítica de Graciliano Ramos e ao derramamento da épica-mítico-lírica de Jorge Amado).

Na Bahia, de 50 a 70, escritores, formados no clima de 30, tais como Adonias Filho e Herberto de Azevedo Sales, continuaram produzindo. Trata-se de uma ficção neo-realista que a crítica mais recente tem lido meio apressadamente como um retrocesso em relação às conquistas do modernismo, sem considerar devidamente a necessidade e a capacidade de adaptar o neo-realismo à temática, aos tipos e às situações enfocadas por essa ficção.

---

[9] In: *Literatura e História*, Porto Alegre: Mercado Aberto Editora.

[10] Sobre esse processo e a chamada "questão regional", veja-se Francisco de OLIVEIRA, "A questão regional: a hegemonia inacabada", *Revista de Estudos Avançados*, 18, agosto de 1993, pp.43-63.

Nas décadas de 60 e 70, a seca e a pobreza cearences são objeto da obra de Moacir Lopes, *Chão dos Mínimos* (1961) e *Por aqui não passaram rebanhos (1972)*. Mas não só da seca vive a literatura nordestina. Em 1965, *A Faca e o Rio*, de Odilo Costa Filho recai sobre a vida das populações ribeirinhas do Maranhão. A Paraíba, no final dos anos 80, se faz presente com inúmeros contistas, destacando-se a obra, ainda quantitativamente modesta, mas qualitativamente expressiva, de Aldo Lopes, autor de *Lavoura de Olhares e outros contos* (1988). Aí, embora se retomem temas e figuras já tradicionais no regionalismo nordestino, a narrativa descontínua, como a própria memória, e a linguagem poética acabam reapresentando o velho de forma nova, para fazê-lo falar a novas sensibilidades pós-roseanas. Já o título, *Lavoura de Olhares*, que lembra *Lavoura Arcaica*, do paulista Raduhan Nassar, indica a superação do realismo documental, a interiorização da paisagem, a dimensão simbólica e lírica do relato.

Mas, mais recentemente, é o veio do cangaço que, embora bastante explorado por José Lins do Rego, volta com força total. De modo mais tradicional em *Aprendiz de Cangaceiro: no tempo dos coronéis*, de Emanuel Leão (1989), de modo surpreendentemente novo em *Os Desvalidos* (1994), de Francisco Dantas. Este autor que já mereceu entrar para a *paidéia* de Alfredo Bosi, na última edição da *História Concisa da Literatura Brasileira*, em 1991 lançara um romance que remava contra a corrente da literatura mais empaticamente identificada com a linguagem dos meios de comunicação de massa e o best-seller: *Coivara da Memória*. Aqui ele retoma outro tema bastante explorado, sobretudo por José Lins do Rego, mas retoma como que para, dialogando com ele e o atualizando, explicitar aquilo que, nele, não se tematiza, o impacto da modernização sobre o neto do senhor de engenho tornado narrador e os labirintos que é preciso percorrer no tempo e no espaço feitos memória, para trabalhar o luto.

Já em *Os Desvalidos*, quem fala não é mais essa espécie de narrador herdeiro do Carlos de José Lins, mas um continuador de Mestre José Amaro, de *Fogo Morto*. E aqui, de modo mais condensado e poético, a miséria de um pequeno ex-agricultor (que já não suporta o peso da enxada e vê-se obrigado a buscar saída no artesanato, mas um artesanato também decaído, remendão), aparece em primeiro plano, junto com a dos pequenos e errantes mascates. O destino fatal desses homens e mulheres, prensados entre as patas da "lei", do cangaço, dos coronéis e da polícia, como já ocorria com José Amaro, tem ainda uma nova ameaça que já assombrava a personagem de José Lins, mas que aqui se apresenta de modo mais concreto: a concorrência de uma nova indústria (como a dos remédios) e de um novo comércio nesse sertão que se moderniza rapidamente mais para o mal do que para o bem dos pobres.

Como diz Alfredo Bosi, apresentando esse romance ao público, Francisco Dantas enfrenta aqui "o desafio de compor (depois de Guimarães Rosa) as vozes da cultura popular em acordes próprios do escritor culto", alcançando "o equilíbrio árduo entre a oralidade da tradição, cujos veios não cessa de perseguir, e uma dicção empenhadamente literária que modula o fraseado clássico até os confins da maneira".[11]

---

[11]Orelha do livro: *Os Desvalidos*, São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PARA CONCLUIR

Em 1995, Diogo Mainardi lançou um livro denominado *Polígono das Secas*[12] que se propõe a fazer uma paródia dos "clássicos regionalistas, construindo uma crítica arrasadora do gênero". Simplificando muito as contradições do regionalismo e as especificidades de escritor para escritor e de obra para obra de um mesmo autor, Mainardi "acusa esse tipo de literatura de elevar à condição de mito o moralismo e os preconceitos surgidos no contexto da pobreza e do atraso".[13]

Trata-se de um livro fácil. Composto de pequenas histórias que se retomam, espelhando-se, nas quatro partes do livro. Imaginoso, sem dúvida, pode funcionar aqui e ali como uma sátira bem feita. Mas o próprio autor não confia no poder da sua prosa, pois, na conclusão, faz questão de explicitar suas intenções polêmicas e a própria composição do livro:

> Ao longo desta história, os sertanejos morrem à medida que representam figuras tradicionais da literatura regionalista, como o retirante, o coronel, o jagunço, o vaqueiro, o violeiro, o cangaceiro, o jerico, o santo, o mártir.
>
> A matança à qual são submetidos é metafórica. Não indica um real desejo de eliminação por parte do autor, que não tem qualquer interesse pelos sertanejos, a não ser como personagens da literatura. [...]
>
> A literatura regionalista não é uma questão de atualidade. O filão sertanejo esgotou-se, seus maiores cultores morreram décadas atrás. [...]
>
> No caso da literatura regionalista, a humanidade demonstra orgulhar-se das próprias conquistas, ostentando despudoradamente as características mais prosaicas dos sertanejos—sua linguagem, seus sentimentos, suas crendices.
>
> Os sertanejos acreditam na possibilidade de dar um significado às próprias vidas. A literatura regionalista legitima essa crendice, atribuindo uma dimensão alegórica à vida quotidiana dos sertanejos.
>
> [...] Através da literatura regionalista, os sertanejos difundem suas crendices, impingindo sua mentalidade grosseira.[14]

Grosseiro me parece considerar linguagem, sentimentos e crenças como coisas prosaicas e subestimar a mentalidade do sertanejo, sobretudo quem a conhece tão pouco, como nós, intelectuais, que nem a mentalidade dos cangaceiros da cidade conhecemos.

As leituras ainda fragmentadas sobre e da produção regionalista, produzida de norte a sul nos últimos 30 anos, que estamos tentando conhecer melhor nesta pesquisa, e as primeiras impressões apresentadas neste texto lacunoso, o único possível no momento, parecem desmentir o juizo de Mainardi. Embora seja preciso reconhecer que ele se pauta por uma atitude já tradicional da nossa intelectualidade, compreensível e,mesmo, na atual conjuntura, vista por muitos como a única alternativa real (palavra emblemática no Brasil de hoje) de entrarmos com rima e tudo na aldeia global.

DTLLC e CENTRO ÁNGEL RAMA/U S P

---

[12] São Paulo: Cia. das Letras.
[13] *Idem, ibidem*, orelha do livro.
[14] *Idem, ibidem*, pp.117-18.

CLARICE LISPECTOR: NO INTERVALO ENTRE O PRIMITIVO E O ULTRA-MODERNO[1]

ELIANA MARA CHIOSSI

Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente.

Clarice LISPECTOR

A obra de modo nenhum é para o homem que começa a escrevê-la um recinto onde permaneça, no seu eu sereno e protegido, ao abrigo das dificuldades da vida. Talvez ele se julgue de facto protegido do mundo, mas é para se expor a uma ameaça muito maior, e muito mais ameaçadora, porque o encontra desarmado [...] A obra exige isso, exige que o homem que a escreve se sacrifique por ela, se torne outro, se torne não alguém diferente, não, do ser vivo que era antes, do escritor com seus deveres, as suas satisfações e os seus interesses, mas que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra.

Maurice BLANCHOT, *O Livro Por Vir*

Na abertura do romance *Água Viva*[2], a voz que narra declara já sua hesitação a respeito dos riscos da escrita. Como prestes a se lançar num abismo, ou mesmo numa travessia perigosa, essa voz expressa o misto de prazer e dor que podem advir do risco assumido ao se enfrentar o espaço literário, como arena, e dirige-se ao Outro, que mais que um leitor potencial, será cúmplice da angústia que se seguirá:

> Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. [...] mas agora quero o plasma [...] Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim, ou se faz sozinho. Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena (p.13).

Seguindo a idéia de Blanchot de que "o que escreve é a pulsão para a escrita" a escritura de Clarice, dita por ela mesma como uma "obstinação vital", nasce de uma pulsão que sintetiza Eros e Thánatos, arquétipos da pulsão para a vida e da pulsão para a morte. E dessa síntese se fortalece a autora para empreender uma decifração dos enigmas existenciais.

Do princípio ao fim, a escritura de Clarice Lispector traçou um itinerário de indagação extrema, numa reiterada tentativa de compreender a substância do Ser, no jogo

---

[1] O título foi escolhido de entre os vários que a autora nos propôs (nota do editor).

[2] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1993.

de forças entre as grandezas e as misérias, entre a glória e danação. Esse enfrentamento, essa inadiável necessidade de caminhar até a exaustão, aponta para a voz da estreiteza da vida, corrompida no cotidiano, para ouvir o silêncio pleno. A comunicação no mundo pragmático não significa mais e o Homem se vê confinado nas celas de um intermitente comunicar-se, mesmo quando sua fala é vazia.

O desafio de Clarice, que era o de entender o silêncio como profusão de significados e como região fundante do encontro dos sentidos, afetou-lhe como problema e uma solução. Praticamente inaugurando a ficção introspectiva na literatura brasileira, de profunda sondagem psicológica e existencial, foi de certo modo incompreendida pela crítica que talvez esperasse dela um comprometimento mais contextual e sua obra foi, em linhas gerais, considerada hermética, desligada do social, fraca e até defeituosa.

Num de seus textos críticos sobre Clarice Lispector, Luis Costa Lima declara que os personagens por ela criados estão impossibilitados de ir além de si mesmos, enredados na sua própria individualidade e portanto incapazes de se articularem com a totalidade e "essa falta importa não apenas para que se conheça o tono da obra, como para que se entenda a razão da sua fraqueza"[3]. Ele continua sua crítica até chegar ao ponto de dizer, contraditoriamente, que há na sua obra "captação de uma certa realidade histórica: a realidade do homem contemporâneo nas grandes metrópoles". Mas questiona a validade da sua obra, insuficiente, no seu julgamento, como "resposta crítica" à ameaça da opacidade do mundo.

Esse posicionamento serve como exemplo típico da defasagem entre um grande escritor e um crítico, quando este não se faz leitor. No caso citado, a concepção de Luis Costa Lima sobre o papel da obra literária inclui um compromisso de representação e certa contextualização explícita que mesmo na época de sua crítica já perdia sua validade como princípio estético . O que ele não pôde detectar, mas já havia sido captado pela escritora, era o avanço vertiginoso da crise da escritura, que estaria, pouco tempo depois, *pari passu* com a crise pós-moderna, à qual o Brasil - mesmo não fazendo parte do conjunto dos países pós-industriais e sem ter participado efetivamente dos conflitos que desencadearam as duas grandes guerras mundiais - não permaneceria refratário.

Contrário ao texto redutor e classificatório de Luis Costa Lima, um grande leitor-crítico de Clarice, Benedito Nunes - talvez um dos mais autorizados comentadores de sua obra -, apresenta em seu livro O *Drama da Linguagem* um estudo crítico da produção clariceana, que retribui com lucidez o fato de ter sido por ela iluminado[4]. Publicou, além disso, artigos esparsos sobre a obra de Clarice, abordando quase sempre seu parentesco com a filosofia.

Traçar o roteiro "evolutivo" da crítica a respeito da obra de Clarice Lispector daria um painel questionador e ilustrativo da relação da crítica com a obra de arte e do caso específico da crítica brasileira com seus escritores. Há, nesse sentido, um grande número de produção intelectual, principalmente nos cursos de pós-graduação, em torno de sua

---

[3] LIMA, Luis Costa, "Clarice Lispector", in: Coutinho, Afrânio, *A literatura no Brasil*, vol. 5 Rio de Janeiro, Sul Americana, 1970, 449-72 (451)

[4] NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem*, São Paulo: Ática, 1989.

obra. O trabalho de Olga de Sá[5] é um guia indispensável para situar a obra clariceana. O primeiro capítulo resenha panoramicamente o posicionamento da crítica brasileira perante a obra de Clarice Lispector. É preciso destacar que, estranhamente, a recepção farta e favorável da obra de Clarice por críticos-leitores de outros países, a coloca em consonância com as mais agudas e atuais reflexões a respeito da obra de arte literária. Isso daria um grande e aventuroso outro capítulo...

Voltando para nosso crítico Luis Costa Lima, o que para ele é debilidade da obra clariceana, é considerado por grandes pensadores como a condição da escrita contemporânea, no que ela tem de poder na luta contra a opacidade da vida humana, na luta contra a ameaça de perda dos sentidos da arte, na busca de uma poética de resgaste, para trazer de volta algo que a obra de arte literária nunca perdeu: o poder de resistir contra a "vida danificada"[6].

Maria do Carmo Campos, num artigo intitulado "Clarice Lispector e a "vida danificada""[7] faz uma leitura da escritura clariceana seguindo as reflexões de Adorno no seu livro *Minima Moralia*, para, também pela iluminação, encontrar em Clarice essa resistência através de suas narrativas que "podem ser lidas como "anacrônicas", justamente por serem, pelo avesso, extremamente atuais". Para Maria do Carmo esse anacronismo coloca sua obra no devido lugar, "aquém ou além dos patamares da literatura brasileira", no espaço da modernidade em processo, que "segundo Adorno, é uma categoria mais qualitativa do que cronológica".

Ainda pensando junto com Adorno, nos reportamos a seu texto *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*[8] onde ele apresenta o paradoxo que caracteriza a posição do narrador contemporâneo: "não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração." Pressionado por outros meios de narração, como, entre outros, a reportagem e o cinema, o romance se viu perante o dilema de libertar-se das malhas do relato tradicional, para através da sua ultrapassagem encontrar seu outro novo lugar. Numa época delimitada como pós-guerra e pós-industrial, o dilema do narrador se agrava pois se narrar é "ter algo especial a dizer" esse "especial" é obstruído pela mão dura da "estandartização e mesmidade". À automação do sujeito, como mera peça de uma engrenagem de produção e consumo, deve-se contrapor a força do romance que desde seu primórdio já enfrentava o "conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas".

O que Clarice Lispector já anunciava, desde a estréia em *Perto do Coração Selvagem*, e não foi percebido por um crítico como Luis Costa Lima, era o "momento antirealista do novo romance, sua dimensão metafísica". No espaço do romance não caberia mais um agrupamento de fatos, enfeixados por uma fórmula cristalizada de narratividade e ordenados por uma onisciência tranquila. Seu objeto constitui-se agora de "uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos" (Adorno). Deriva dessa

---

[5] SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*, 2ª ed., São Paulo: Vozes-PUC, 1993.

[6] Expressão usada por Adorno.

[7] CAMPOS, Maria do Carmo, "Clarice Lispector e a "vida danificada"", texto apresentado ao V Seminário Nacional "Mulher e Literatura", UFRN, Natal, set. 1993.

[8] ADORNO, Theodor, *Posição do Narrador no Romance Contemprâneo*, col. Os Pensadores, São Paulo: Abril.

consciência a constatação de que o romance contemporâneo deve, a fim de guardar sua sobrevivência, tornar como sua matéria-prima a problematização da própria linguagem e do espaço literário. E o que encontramos em vários trechos dos textos de Clarice:

> Não, isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de - de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu. [...] Ninguém saberá de nada: o que sei é tão volátil e quase inexistente e fica entre mim e eu.[9]

> Escrevo-te à medida de meu fôlego. Estarei sendo hermética como na minha pintura? Porque parece que se tem de ser terrivelmente explícita.[10]

> Tudo isso, sim, a história e história. Mas sabendo antes para nunca esquecer que a palavra é fruto da palavra. A palavra tem que se parecer com a palavra. Atingi-la é o meu primeiro dever para comigo. E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela.[11]

> Todos nós estamos sob pena de morte. Enquanto escrevo posso morrer. Um dia morrerei entre fatos diversos.[12]

> Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não tem entrada.[13]

A obra de Clarice Lispector, que realiza o que Barthes define como "atividade tautológica" na qual o escritor transforma-se num "homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como* escrever", com a coragem de ser *absorvido radicalmente,* nos leva a enfrentar o risco de sair da arena bastante feridos. Ela nos torna cúmplices de sua ousadia. A ameaça premente da morte da escrita, a destituição do narrador como modelo, o complicado lugar da obra de arte na cultura esfacelada contemporânea, agruras que enfraqueceriam a resistência do escritor são enfrentadas por Clarice, mesmo que com medo, por ser inevitável, e contagiam a atitude do leitor, afinal elemento *sine qua non* dessa tecelagem. Ela, para quem escrever era questão de vida e de morte, procurava vorazmente as perguntas do mundo, as interrogações do ser-se humano. E nenhum seu leitor poderia escapar da busca desenfreada de saídas, uma luz que permitisse ao sujeito escapar dos entulhos da comunicação de massa, recuperar a aura de que é feita a vida verdadeira.

Escritora assumida e conscientemente avessa às generalizações e às classificações, foi muitas vezes considerada, erroneamente, uma escritora espontaneísta, cuja escritura ilustraria a linha do fluxo de consciência. Essa delimitação esteve quase sempre envolta em preconceitos padronizados a respeito da escritura feminina, que se caracterizaria por algo esquizóide, derramado, auto-biográfico, confessional, preso a detalhes ínfimos e a conflitos excessivamente particulares. Não seria possível captar o funcionamento de sua obra com demarcações redutoras. Os novos paradigmas científicos estão aí para dar um basta nessa armadilha; nas ciências humanas descobre-se o rendimento dos detalhes, o poder de revelar

---

[9] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, pp.24-5.
[10] *Op. cit.*, p.60.
[11] LISPECTOR, Clarice, *Hora da Estrela*, 22ª ed., Rio de Janeiro, Editora Francisco Alves, p.34.
[12] LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, p.24.
[13] *Op. cit.*, p.20.

dos objetos antes considerados insignificantes, dos detalhes anteriormente desprezados, das micro-histórias.

Ela constrói sim, sua própria poética; seu isolamento e difícil classificação no contexto do sistema literário brasileiro renderam-lhe alguns dissabores, mas atestaram seu compromisso único, vital, com o ato de escrever. No entanto, esse compromisso não camuflava uma escritura inspirada, impressionista, catártica. Pode-se inferir, a partir de sua concepção do fazer literário um profundo conhecimento da função estética. Em Clarice o poético é inteligente.

Há na sua obra uma extensa argumentação acerca dos poderes da escritura, a serviço de uma função estética. Essa função aparece bem explicitada no texto *O Significado da Estética*, de Jan Mukarovski, apresentado em forma de conferência em 1942. Partindo da classificação da atitude que o homem adota frente à realidade em quatro tipos (prática, cognitiva, mágico-religiosa e estética) faz equivaler as respectivas funções. A função estética e aquela que funciona como contrapeso em relação às outras, mas principalmente com a função prática, considerada "incondicionalmente necessária à manutenção da vida humana". A atitude prática, por si só, "empobrece e simplifica a relação do homem com a realidade reduzindo-a a uma única faceta." O cotidiano, a luta diária pela sobrevivência tambem seriam afetados. A vida do homem circunscrita apenas à esfera da vida prática levaria à *automatização,* impedindo o avanço para as descobertas. Então,

> Só a função estética é capaz de manter o homem na situação de estranho perante o universo, de estranho que uma e outra vez descobre as regiões desconhecidas com um interesse nunca esgotado e vigilante, que tome sempre mais uma vez consciência de si próprio projetando-se na realidade que o cerca, por sua vez tomando consciência da realidade circundante e medindo-a por si próprio.

O personagem-voz dos textos de Clarice parece estar bem certo de que essa função estética da escrita é a possibilidade de resistência contra a *automatização,* de busca de algo mais forte que a banalização da palavra, além do desmanche de retóricas onde o humano aparece desgastado. Cada texto seu é um passo em direção à revitalização estética do sentido da vida, pela via da palavra, que deve também se revitalizar:

> Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser - se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.[14]

> Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. *A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la - e como não acho.* Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço.[15]

> O principal a que eu quero chegar é supreender-me a mim mesmo com o que escrevo. Ser tomado de assalto: estremecer diante do que nunca foi dito por mim.[16]

---

[14] LISPECTOR, Clarice, *A Paixão segunda GH*, 11ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, p.7.
[15] *Op. cit.*, p.172, grifos nossos.
[16] LISPECTOR, Clarice, *Um Sopro de Vida*, p.70.

Retomando nossa argumentação da defasagem da crítica com relação a obra literária, propomos a inserção de Clarice Lispector na caminhada do moderno ao pós-moderno, com a qual sua escritura agônica se afina. Sua obra está infundida de sentimento pós-moderno, extensivo a seu posicionamento como autora, que é auto-referencial. E certamente não havia por parte da nossa crítica, generalizadamente falando, uma adesão a esse *sentimento*. Não podemos esquecer que, *no raiar de Clarice Lispector*[17], nossa literatura estava bastante comprometida com uma espécie resistente de realismo social e sua ficção introspectiva, onde o enredo e a ação se diluíam, de algum modo parecia desajustada, dissonante da ambiência intelectual e política da época.

Falar do pós-modernismo é entrar num terreno pantanoso, correndo o risco da superficialidade. O que nos interessa é apontar uma possibilidade da leitura da obra de Clarice como uma sinalização da crise da modernidade, crise essa que se encontra num estágio que podemos denominar de pós-modernismo. O principal aspecto de sua obra a abrir essa perspectiva de leitura é a tematização obsessiva do tempo.

Qualquer texto que fale do pós-modernismo toca num ponto crucial: a mudança na percepção do tempo e do espaço, como uma das molas propulsoras do advento da condição pós-moderna. Para Frederic Jameson, citado por Harvey[18], a mudança pós-moderna poder ser atribuída a uma crise da nossa experiência do espaço e do tempo que "teve muito a ver com o nascimento do modernismo e com seus confusos vagares de um lado para o outro na relação espácio-temporal".[19]

No romance *Hora da Estrela* há uma Rádio-Relógio que marca o tempo de Macabéa, gota por gota. Enquanto isso a Rádio vai transmitindo uma enciclopédia fragmentária cujos verbetes pingam na sua cabeca, regulares como pingos de chuva. Essa aquisição assistemática de informações, de certo modo inserem a protagonista na *aldeia global*. Ela acumula as informações recebidas sem nenhum processamento e as repete como um papagaio amestrado. É uma espécie de continente para as gotas de "cultura geral" que a Rádio divulge, juntamente com o andamento implacável do tempo e os anúncios comerciais.

> Todas as madrugadas ligava o rádio emprestado por uma colega de moradia, Maria da Penha, ligava bem baixinho para não acordar as outras, ligava invariavelmente para a Rádio Relógio, que dava "hora certa e cultura", e sem nenhuma música, só pingava som de gotas que caem - cada gota de minuto que passava. E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais - ela adorava anúncios. Era rádio perfeita, pois também entre os pingos do tempo dava curtos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. Foi assim que aprendeu que o Imperador Carlos Magno era na terra dele chamado Carolus. Verdade que nunca achara modo de aplicar essa informação. Mas nunca se sabe, quem espera sempre alcança.[20]

Esse relógio[21] apresenta uma contextualização bastante regional - essa Rádio existiu de fato, no Rio de Janeiro - e percorre toda a sua obra. Talvez tenha sido o espectro

---

[17] Expressão usada por Antonio Cândido, em artigo homônimo.

[18] HARVEY, David, *A condição Pós-Moderna*, São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

[19] Op. cit., p.256.

[20] LISPECTOR, Clarice, *Hora da Estrela*, p.53.

[21] A obsessão pelo relógio é vasto na obra de Clarice. Na fala de Ângela, personagem de *Um Sopro de Vida*, há um verbete (talvez do dicionário de Ângela) para relógio que transcrevo: "Sente-se no relógio o

alegorizado da obsessão que atormentou sua escritura, nos meandros de uma existência crônica. Enquanto a Rádio Relógio marca o tempo de Macabéa, cercando sua vida com a permanente ameaça de desmoronamento - dada a sua absoluta carência de identidade - o *instante-já* marca o tempo da escritura clariceana que busca os sentidos da existência humana, sob o signo da morte. Essa morte que é uma alegoria da dissolução do humano, é contra ela que Clarice luta e investe:

> O objeto - a coisa - sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente no mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-ropa. Depois veio a descrição de um imemorável relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No "Ovo e a galinha" falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do *mundo morto ameaçador*.

O único espaço onde se pode enfrentar a derrocada de valores e referências é o espaço literário. O que a autora faz é trazer o leitor para dentro desse espaço e juntos, numa estranha simbiose, narrador-autor-leitor-, vão enfrentando, num aqui-agora agônico, a iminência da perda dos sentidos. No itinerário dessa obsessão, da apreensão do inapreensível, no dizer de João Cabral de Melo Neto, o tal *tempo ao vivo,* ela "Para não matar seu tempo, imaginou: / vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo / [...] em ermos, que não distraiam de viver / a agulha de um só instante, plenamente".[22]

No seu conto "O Ovo e a Galinha"[23], na obsessão por apreender o sentido do ovo, a narração vai-se multiplicando e abrindo inúmeras perspectivas, possibilitando um olhar infinito sobre o ovo e a partir da sua objetualidade traçar uma epistemologia do humano, num sem fim de questionamentos que aspiram à perfeição do ovo. Encontramos várias chaves de leitura do *cogito* construído pela autora ao constatar que o simbolismo do ovo está ligado "à gênese do mundo e à sua diferenciação progressiva". E é por uma *diferenciação* progressiva que a epifania do olhar que vê o ovo, vê o Homem, a partir mesmo de sua primordialidade:

> De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. - No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo.[24]

> Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errado. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo.[25]

---

tempo vibrando. Enquanto isso, isto é, enquanto eu olho as horas no relógio a vida vai-se esvaindo e meu coração passa a ser um objeto que tremeluz. Se eu fosse Deus eu veria o homem, à sua distância, como coisa. Nós somos de fabricação divina. O relógio é um objeto torturante: parece algemado ao tempo. Os ponteiros dos segundos, se a gente ficar olhando eles se mexerem mecanicamente e inexoravelmente, nos deixam fanáticos" (p.113).

[22] MELO NETO, João Cabral, *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994, p.365.

[23] LISPECTOR, Clarice, *Legião Estrangeira*, São Paulo: Ed. Siciliano, 1992.

[24] *Op. cit.*, p.57.

[25] *Op. cit.*, p.58.

Mais uma vez a escritura de Clarice nos leva ao labirinto da razão. Entre ver e entender, há a resistência do ovo em dar-se a sentidos, a menos que seja tocado através da *aura dos dedos*, em atitude ansiosa pelo aprofundamento na essência de totalidade do ovo, e por isso "quem se aprofunda num ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome." E é dessa fome que nos fala sua obra, da fome de alcançar a vida plena, de irmos nos afastando da forma angular, das arestas, dos limites emoldurantes, para alcançar o sem-fim, o sem-tempo do instante-já, a fulguração plena de existir. Como os iniciados que "disfarçam o ovo" para resistir aos seus perigos, Clarice se disfarça. Sua escritura é anti-ilusionista porque busca, de dentro mesmo da fragmentação, compreender a condição humana. E sua obra é apenas e tão-somente esse exercício infinito de busca, ainda que consciente de que talvez "possa estar querendo dizer o inatingível", já que: "(A verdade é sempre um contacto interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe? Não, para os homens não existe)".[26]

A impossibilidade de uma verdade universal e consoladora, a dissolução das hierarquias e dos sistemas homogeneizantes, a ameaça da entropia - afinal o universo caminha para o caos -, é um retrato possível do pós-modernismo. E o que transforma Clarice Lispector numa escritora necessária é a coragem com que maneja essa crise, não pela demolição - como fizeram (e necessariamente) as vanguardas - mas pela problematização feita matéria, pela ousadia de mergulhar nas camadas insondáveis da humanidade.

Essa sintonia de Clarice com o sentimento pós-moderno abre uma fissura na denominação *literatura periférica,* na qual nossa produção literária tantas vezes é inserida. Nossa Clarice exigia que a soubessem brasileira, como um seu direito inalienável (dois meses apenas a separam oficialmente dessa nacionalidade, posto que nasceu em trânsito, quando a família rumava para o Brasil). Quis mostrar que sua escrita *introspectiva* era na verdade uma escrita comprometida, sim, escancaradamente comprometida com o humano com a questão da existência dos homens sobre a Terra. Terra que inclui seu país. País que, sob o prisma de sua problemática social, confina uma legião de Macabéas e Olímpicos à míngua de um relógio ávido. Por outro lado, vistos pelo prisma do universal, o embotamento desses personagens, encurralados frente a um sistema impiedoso, que enquadra o indivíduo num estado involuntário de alienação[27] pode ser também a de George Sampa, ou de Joseph K, personagens de Kafka, que viviam a quimera de possuírem certo poder sobre sua própria existência e no confronto com a engrenagem perderam suas identidades, enredados num *processo* de imposta desarticulação.

No experimentalismo ousado com a linguagem, Clarice dilui a demarcação dos gêneros, mas discutindo essa diluição; opera entre a prosa e a poesia, utilizando todas as possibilidades de manipulação da estância narrativa, constrói uma galeria de personagens que pertencem menos ao Brasil e mais ao mundo. Assumindo a crise da linguagem e

---

[26] LISPECTOR, Clarice, *Hora da Estrela*, p.99.

[27] Utilizo esse termo, já bastante cercado de sentidos, de forma híbrida, já que seus os diversos sentidos mantêm uma essência que é a de caracterizar um processo de ocultação ou falsificação da ligação do sujeito com a sociedade. Há uma perturbação da consciência em face das pressões sócio-econômicas que impedem a resposta criativa do sujeito bem como uma formulação crítica sobre a realidade.

buscando no espaço literário a edificação de um livro por-vir, incorpora-se no diálogo das grandes obras - inserida na tradição[28] -, mas livre do estigma da dependência cultural de nação periférica. Transita atemporal e inespacialmente, mas sem sair de seu tempo e espaço vividos, de posse de uma sensibilidade que a sintoniza com todos aqueles que refletem sobre o fazer-se humano no fazer literário.

Entre tantos diálogos encontramos Clarice, quando lemos Italo Calvino[29]. Na sua profunda síntese de previsão e recepção do próximo milênio, em conferências que seriam apresentadas em Harvard (para as quais já haviam sido convidados outros *tradicionais* como T.S. Eliot, Octavio Paz, Jorge Luis Borges), as afinidades com a obra de Clarice são inúmeras.

Logo na primeira conferência intitulada *Leveza,* como sinônimo de tudo que contraria a opressão, o escritor argumenta que o peso da vida contemporânea é uma condenação ao romancista, uma imposição de busca sem fim pela leveza - e o aprisionamento da existência, associada à precisão e à determinação - nunca ao que é aleatório ou vago. O símbolo para saudar o novo milênio escolhido por Italo foi:

> O salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreeleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, enquanto aquelas que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepitante e agressiva, espezinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte [...]

Há um trecho, entre tantos, Clarice constrói uma alegoria da leveza:

> Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. [...] Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão. O passarinho esbate desordenadamente milhares de asas e de repente se tem na mão semicerradas as asas finas debatendo-se e de repente se torna intolerável e abre-se depressa a mão para libertar a presa leve. Ou se entrega-o depressa ao dono para que ele lhe dê a maior liberdade da gaiola. Pássaros - eu os quero nas árvores ou voando longe de minhas mãos. Talvez certo dia venha a ficar íntima deles e a gozar-lhes a levissima presença de instante. "Gozar-lhes a levíssima presença" dá-me a sensação de ter escrito frase completa por dizer exatamente o que é: a levitação dos pássaros.[30]

Nas páginas finais, Italo Calvino assume um desejo para o milênio vindouro de que a literatura "tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia, como a do Valéry ensaísta e prosador". Depois justifica por que escolhe Jorge Luis Borges como realizador do ideal estético de Valéry porque "cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do

---

[28] Num ensaio intitulado "Tradição e talento individual", T.S. Eliot argumenta que o artista evolui na medida em que abre mão de sua personalidade para entregar-se a algo mais valioso, num processo de despersonalização catalisadora, para alcançar o sentido da tradição. A tradição poética poderia então ser definida como o conjunto vivido de toda a poesia existente, algo que deve ser conquistado, que envolve um sentido histórico que "implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença. [...] esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal reunidos, é que torna um escritor tradicional". Dizer que Clarice Lispector está inserida na tradição é dizer que ela tem consciência de seu aqui-agora e assume as consequências derivadas dessa consciência.

[29] CALVINO, Italo, *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

[30] LISPECTOR, Clarice, *Água Viva*, p.55.

universo - o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico". Como não sentir a pulsação de Clarice aderida a esse desejo?

Poderíamos acrescentar, numa cadeia associativa de afinidades, outros mais, com quem Clarice mantém diálogo, num exercício plural, de típica polifonia - nos passos de Bakhtin -, mas talvez chegássemos ao impasse da Biblioteca de Babel. E podemos encerrar em Borges, que afinal é garantida ameaça de eterno começo, para quem Clarice pode estar falando:

> Estou neste instante num vazio branco esperando o próximo instante. Contar o tempo é apenas hipótese de trabalho. Mas o que existe é perecível e isto obriga a contar o tempo imutável e permanente. Nunca começou e nunca vai acabar. Nunca.[31]

No corpo de sua obra Clarice lutou contra a passagem do tempo e tentou domá-lo, ao menos comprendê-lo, pela exaustão de seus possíveis sentidos, sondando processualmente sua ultrapassagem. Entre os seus marcos de vida e de morte, marcadas por um Relógio invisível (O Deus? o It? a Coisa?), ela inaugurou cada momento e tomou a rédea dos seus dias. Sua escritura não é de hoje, nem de ontem. Todo dia é dia de abrir seus livros e encontrar, como num oráculo, uma porta de acesso à vida não-mais-danificada, onde "viver ultrapassa todo o entendimento" mas só pelo entendimento se ultrapassa.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

[31] *Op. cit.*, p.57.

AS REVISTAS DA LIVRARIA DO GLOBO

ELVO CLEMENTE

Vou tratar no espaço a mim reservado a existência das revistas da Livraria do Globo.

1 - HISTÓRICO

A Profª Elizabeth Wendhausen Rochadel Torresini, em sua dissertação de mestrado na PUCRS, apresenta o histórico da Livraria do Globo.

> Em dezembro de 1883, Laudelino Pinheiro de Barcellos, natural de Viamão, transferiu-se para Porto Alegre e abriu, na Rua da Praia, uma papelaria com o nome de Livraria do Globo, de L.P. Barcellos & Cia.
>
> A pequena livraria logo se transformou em tipografia, fabricando livros em branco para a escrita de outras firmas. Em 1890, aumentando seus negócios,contratou o menino José Bertaso que tinha então doze anos para ajudá-lo na limpeza, caixa e balcão da livraria.
>
> José Bertaso permaneceu na livraria durante toda a sua vida. Passou de servente a caixeiro, a chefe de loja, a administração das oficinas, a gerente, a interessado sócio, e, em 1918, proprietário. Quando faleceu, em 1948, deixou um complexo empresarial que compreendia uma importante livraria com filiais em Santa Maria, Rio Grande, Pelotas, escritórios no Rio de Janeiro e São Paulo e representantes em quase todas as capitais de estados do Brasil.

De todo esse patrimônio destacou-se a secção Editora que por volta de 1930 começou a operar como departamento especializado da firma *Barcellos, Bertaso & Cia.* e em 1948 transformou-se na Editora Globo, filial da Livraria do Globo S.A. "Em 1956, a Editora Globo tornou-se sociedade anônima associada à Livraria do Globo S.A."

Há uma década a Editora vendeu as ações à Organizações Globo, do Rio de Janeiro, continuando, porém, a Livraria do Globo com a sua vida independente.

2 - AS REVISTAS

2. 1- *Almanaque do Globo*

Em 1916, a Livraria do Globo contratou João Pinto da Silva, intelectual brilhante, Diretor da Biblioteca do Estado para, junto com o jovem Mansueto Bernardi, organizar o *Almanaque Do Globo*. Em 1917 saiu o primeiro volume sob a direção dos mencionados intelectuais. De 1917 a 1931 constituiu-se a primeira fase do almanaque que continuava a seguir a tradição dos almanaques na Província de São Pedro, como fizera Alfredo Ferreira Rodrigues.

As 200 a 300 páginas de cada edição de 30 a 40 eram dedicadas a fatos cotidianos: calendários, feriados e informações úteis.

Nas folhas do Almanaque a matéria impressa apresentava: I - História, política, geografia humana e astronomia, gramática e charadas. II Literatura: poemas, contos, fragmentos, crítica literária, dados biográficos e curiosidades.

Os autores que desfilaram com mais freqüência, portugueses e brasileiros de mais destaque foram: Alcides Maia, Júlio Dantas, João Ribeiro, Augusto dos Anjos, Rui Barbosa, Martins Fontes, Humberto de Campos, Lima Barreto, Antero de Quental, Coelho Neto, Ronald de Carvalho, Mansueto Bernardi, Raul Bopp, Felipe de Oliveira, Cruz e Sousa, Ramalho Ortigão, Olavo Bilac, Eduardo Guimarães, Guilherme de Almeida, Alceu Wamosy, Homero Prates e outros.

Dentre os críticos literários sobressaíram: João Pinto da Silva, João do Rio, João Ribeiro, Flexa Ribeiro, Paulo Arinos, Fidelino de Figueiredo, Eduardo Guimarães, Carlos Dante de Moraes, Augusto Méyer e Alcides Maia.

Em 1932, o número 16, sob a direção de Octávio Tavares, iniciava a transição para a nova fase de 1933: formato maior e capa a quatro cores com a figura de um galo. Sabe-se que em outubro de 1932, Erico Veríssimo era secretário da Revista do Globo, assumindo a direção na edição de 22 daquele mês. Pode-se lançar a hipótese de que Erico tivesse influenciado as inovações da Revista e do Almanaque que a partir de 1934 vai denominar-se *Almanaque Da Revista Do Globo*. O nº 17 não foi, até o momento, encontrado apesar das numerosas buscas. O nº 18 existe e está sendo estudado pelo grupo especial de pesquisa sob nossa coordenação e da Profª Dra. Alice Therezinha Campos Moreira.

2.2 - Revista *Província de São Pedro*

A monografia de Gesi Panizzon Salvaro, licenciada em Letras pela PUCRS, publicação em Letras de Hoje, (v. 25 nº 1, de março de 1990), fornece ampla visão da Revista *Província De São Pedro*. O idealizador foi o inteligente crítico e ensaísta, Moysés Vellinho, que fez a proposta a Henrique Bertaso de lançar uma revista nacional de cunho literário. *Província De São Pedro* tomou desde logo o programa de realçar os valores da região e da tradição, segundo o conselho dado por Gilberto Freire em sua visita ao Rio Grande em 1944.

Duração da Revista

A Revista *Província de São Pedro* surgiu em 1945 e despediu-se do público leitor em 1957, após a edição de 21 confortáveis e alentados volumes. A seqüência era de três em três meses. Problemas de ordem econômica que assoberbavam a Editora Globo não permitiram a continuidade do importante periódico literário.

Temas da *Província*

A revista publicou ensaios, artigos ou crônicas de temas literários referentes ao Rio Grande do Sul, escritos por escritores e críticos gaúchos.

Não foram publicados, porém, apenas temas rio-grandenses. Houve textos, não poucos, de literatura universal e brasileira. Otto Maria Carpeaux se encarregou do noticiário e da crítica de obras estrangeiras. Guilhermino César, mineiro de nascimento e gaúcho por opção, ficou responsável pela crítica literária das obras brasileiras. A revista nº 1 teve apenas colaborações de escritores do Rio Grande.

A Editora Globo tencionava com a revista patrocinar um empreendimento cultural de envergadura sem antecedentes entre os editores brasileiros de 50 anos atrás. Henrique Bertaso, diretor da Editora Globo, não admitiu anúncios na seqüência dos números da *Província*.

Mário da Silva Brito assim saudou a Revista:

> Como paulista, só tenho a lamentar que o meu Estado, apontado como o mais rico da comunhão nacional, ainda não nos haja dado uma revista séria, digna e admirável com a Província.

A *Província* significou uma abertura, pois, não obstante cultivar as tradições regionais, era aberta a colaborações de fora do Estado, do vasto mundo.

Alvaro Lins, em Jornal de Crítica (3ª série) escreve:

> Tanto mais fiel um escritor permanece ao espírito da sua província, quanto mais se alarga a sua compreensão das outras províncias, do país e da humanidade.

A *Província De São Pedro*, recordada neste momento, não dorme nas estantes das bibliotecas, revive em cada pesquisador que se aproxime de suas páginas para dar-lhes espírito e vida.

3 - *REVISTA DO GLOBO* E A VIDA LITERÁRIA NO RIO GRANDE DO SUL

Antecedentes

O Rio Grande do Sul na década de vinte viveu grandes transformações sócio-político-econômicas com o advento do Modernismo e das mutações sociais.

O movimento modernista teve as primeiras manifestações em 1925, após a visita a Porto Alegre de Guilherme de Almeida, que agrupou em torno de si, na casa de Mansueto Bernardi os novos poetas sul rio-grandenses: Rui Cirne Lima, Augusto Meyer, Atos Damasceno Ferrreira, Raul Bopp, Pedro Vergara, Ernani Fornari, Reinaldo Moura, Vargas Neto, Paulo Corrêa Lopes e Ovídio Chaves.

No Rio de Janeiro já fora lançada a revista Cruzeiro com excelente aceitação em todas as camadas sociais.

Entre os jovens escritores do Rio Grande manifestava-se a inquietação e surgia a vontade de criar uma revista que desse vazão a tantas produções literárias em prosa e verso.

Cogitaram-se-lhe vários nomes: Coxilha, Charla, Querência, Pampa, Piratini, sempre com o toque e o colorido do Rio Grande. Mas o nome deveria vir da voz do povo que perguntava: "Quando vai sair a Revista do Globo?"

Mansueto Bernardi e os diretores da livraria e editora Globo aceitaram a sugestão e a Revista do Globo lançava o primeiro número no dia 5 de janeiro de 1929.

Entre os propósitos, o diretor afirmava no Preâmbulo:

> "*Revista Do Globo*", porque se propõe registrar e divulgar, com o auxílio da Livraria do Globo, tudo que no Rio Grande houver e doravante ocorrer digno de registro e divulgação.

Nota-se por esse parágrafo o alcance regional e universal da revista que se iniciava sob os auspícios dos jovens e sob as benesses do Presidente do Estado - Dr. Getúlio Dornelles Vargas.

Estrutura da Revista

No décimo aniversário, o editorial assim se exprimia:

> Vencendo os óbices naturais que a cada passo se opõem à marcha de iniciativa dessa natureza, a *Revista do Globo* se impôs em todos os círculos, tornando-se um instrumento de educação e de difusão de cultura.

A estrutura que tanto agradou o público no primeiro decênio era simples e variada. Perpassando os olhos por alguns números de 1939 pode-se verificar o sumário com os títulos: Humanismo, Literatura, contos, biografias, reportagens, cinema, cultura física, assuntos diversos. A dominância da literatura está em todos os números, junto com as efemérides e os acontecimentos sociais e políticos, de Porto Alegre e do interior do Estado, do Brasil e do exterior. Nos textos literários ou científicos a *Revista do Globo* se vale de traduções. Em cada quinzena os artigos, os temas são novos e curiosos. Entre os assuntos mais apresentados estava o cinema: comentários de filmes, episódios da vida dos artistas, amostra de cenas, etc. A cada nova edição, havia suspresas, havia algo desejado pelos numerosos leitores.

Escritores apresentados e comentados

Um dos propósitos não expressos no preâmbulo ou em editorias, era a apresentação de escritores nacionais e estrangeiros. Veja-se o número de 14 de janeiro de 1939, ali se encontra um longo texto de Hendrich Van Loon, cujos livros traduzidos vinham sendo publicados pela Editora Globo. Ao lado de excelente reportagem sobre o Bairro Bom Fim, por Justino Martins, diretor da revista, encontra-se o conto "O Pai da noiva", por Leslie Gordon Bernard; nas páginas seguintes vem "Imagem da nova Turquia" mostrando o progresso decorrente do Governo de Kemal Ataturk. Na página dedicada a "Escritores célebres" aparecem tópicos da vida e da bibliografia de Henrik Johan Ibsen.

Num primeiro quadro a *Revista do Globo* privilegiava a vida social da Capital, para dar em seguida tópicos literários, políticos do Brasil e do mundo. Em todos os números havia a presença dos temas de histórias, de humorismo dos outros continentes. No número especial comemorativo ao décimo aniversário, 28 de janeiro de 1939, após o editorial, abrem-se duas páginas com o título "Sejamos alegres" com cartuns anedótico-humo-

rísticos. Por se tratar de número especial há vasta matéria paga sobre a Cervejaria Continental, a Fábrica Renner. Ao lado de quatro páginas sobre beleza feminina: rosto e maquillage, vêm duas páginas sobre "O gato - nosso inimigo". A estrutura volúvel e agradável da *Revista do Globo* apresentava surpresas sobre "plantas que dormem", sobre o "cooperativismo". Um trabalho belíssimo do escritor Manoelito D'Ornellas comemora "O Dia da Biblioteca" narrando-lhe a sucinta e bela história, recordando as vidas exemplares de Vítor Silva e Eduardo Guimarães. Quatro páginas ilustradas com máscaras faciais mostram os árduos caminhos da "medicamina faciei".

A *Revista do Globo* com páginas de informação séria e útil para o grande número de leitores, com páginas mais leves e descontraídas de humor, com outras páginas frívolas sobre a vida mundana. Tudo se afigurava como rápida e agradável radiografia da sociedade do país e do mundo. Havia até *humour* inglês traduzido do jornal *Punch*, de Londres ...

"Os grandes mestres da Pintura" aparecem num artigo do admirável escritor inglês Gilbert K. Chesterton. Com esses e outras fatos vê-se como a *Revista do Globo* se universalizava.

Entre os nomes dos escritores nacionais citados no decorrer da existência da *Revista do Globo* destacaram-se aproximadamente 1750 figuras; algumas pertencentes à história da Literatura Brasileira do século XIX como Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Artur e Aloysio Azevedo e outros. Seguiram-se os representantes do movimento simbolista: Alphonsus Guimaraens, Cruz e Souza e outros.

Os representantes do Modernismo nas letras, nas artes plásticas dominavam as páginas das edições da *Revista do Globo*.

Aparecem com poemas, comentários e escorços biográficos os poetas mais em evidência no Rio Grande e no Brasil: Paulo Corrêa Lopes, Ledo Ivo, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Zeferino Brazil, Ronald de Carvalho, Athos Damasceno Ferreira, Eduardo Guimarães, Menotti del Picchia. Na extensa lista de nomes foram privilegiados os gaúchos, com todo o direito, mais freqüentes nas páginas da revista.

Os críticos literários tinham sua presença evidente e justificada: Agripino Grieco, Carlos Dante de Moraes, Moysés Vellinho, Alceu Amoroso Lima, Afrânio Peixoto, Antonio Olinto, Augusto Meyer, Sergio Milliet.

Entre os romancista são citados alguns nomes de maior projeção no cenário nacional: Adonias Filho, Jorge Amado, Ciro dos Anjos, Cyro Martins, Erico Veríssimo, José Geraldo Vieira, Fernando Sabino, Reinaldo Moura, Josué Guimarães, Gustavo Corção, Humberto de Campos e Antonio Callado.

Os ensaios são muitos nas páginas da *Revista do Globo*, produzidos por escritores rio-grandenses, brasileiros e estrangeiros. Alguns nomes merecem ser citados: J.F. de Assis Brasil, Francisco de Assis Barbosa, Ronald de Carvalho, Otto Maria Carpeaux, Guilhermino Cesar, Propício da Silveira Machado, Piá do Sul (Félix Contreiros Rodrigues) e tantos outros.

A galeria das mulheres escritoras e poetisas é extensa ao longo da vida da Revista do Globo. Alguns nomes devem aparecer a fim de testemunhar a intensa atividade literária

retratada naquelas páginas: Betty Brognoli Borges Fortes, Tania Jamardo Faillace, Lígia Fagundes Telles, Lara de Lemos, Cecília Meirelles, Heloisa Nascimento, Raquel de Queirós, Dinah Silveira de Queiroz.

A *Revista do Globo* foi notável veículo de divulgação de autores estrangeiros principalmente europeus e norte-americanos pela tradução e publicação de textos, ensaios, contos. Muitos dos textos que apareciam na Revista do Globo eram amostras da produção literária de autores que tinham as traduções publicadas pela Editora Globo. De maneira arbitrária apresentam-se os nomes de: Anatole France, Benedetto Croce, Honoré de Balzac, John Dewey, Gabriele D'Annunzio, Hans Cristian Andersen, Charles Dickens, Roger Bastide, Dostoievski, Conan Doyle, Georges Bernanos, Maximo Gorki, Albert Camus, T.S. Elliot, Dale Carnegie, Jorge Guillén, Arthur Koestler, Walt Whitman, Selma Lagerlof, Virginia Woolf e Lin Yutang.

A lista de nomes poderia ser alongada por várias páginas, o que não aumentaria a visão da força publicitária da *Revista do Globo* em benefício da literatura estrangeira que em cada edição vinha sendo mais conhecida pelos leitores. A *Revista do Globo* era por assim dizer, a vitrina permanentemente renovada das novidades editoriais da casa.

A *Revista do Globo* esteve sempre atenta aos acontecimentos do Prêmio Nobel de Literatura tanto dos pretendentes como dos vencedores. Nas várias secções desfilam os grandes nomes com o relato de suas vidas e críticas às obras. Muitas das obras de autores contemplados com o Nobel são traduzidas e publicadas pela editora. Vejam-se os nomes de: Thomas Mann, Luigi Pirandello, Sigrid Undset, Pearl Buck, John Galsworthy, Roger Martin du Gard, Aldous Huxley, Giosuè Carducci, François Mauriac, André Gide, Bernard Shaw, Ernest Hemingway e tantos outros ficaram conhecidos do público leitor de língua portuguesa graças à Revista do Globo e à Editora Globo. A época dos anos 40 a 67 foi de maior esplendor e de maior produção editorial da Livraria do Globo.

A lista dos diretores da *Revista do Globo* apresenta nomes da alta intelectualidade e de pessoas ligadas à família dos proprietários da Livraria do Globo. Um dos arquitetos da *Revista do Globo* foi, sem dúvida, Mansueto Bernardi que a dirigiu nos anos de 29 e de 30, ao mesmo tempo em que administrava a editora proporcionando-lhe a grande abertura para a compra dos direitos autorais das grandes edições estrangeiras, entre elas dos Prêmios Nobel da Literatura. A expansão da editora com os títulos de obras estrangeiras ampliou os horizontes literários do Rio Grande e do Brasil. A *Revista do Globo* coadjuvava na ação publicitária e divulgadora das edições. Por esse fato pode-se aquilatar o verdadeiro esforço da *Revista do Globo* em prol das letras. O segundo diretor foi Octávio Tavares que continuou a política editorialista. De 1932 a 1936 o diretor foi Erico Veríssimo que já se projetava com as suas obras no cenário nacional quer nas criações originais quer nas traduções. De 1936 a 1938 Luiz Estrela dirigiu a Revista do Globo imprimindo-lhe novo feitio de acordo com os padrões vigentes em outros periódicos. Justino Martins, num espaço mais amplo deu à *Revista do Globo* aspectos de modernidade, mais aberta às letras, aos fatos sociais e à economia do País. De 1947 a 1952 Henrique D'Avila Bertaso, filho de José Bertaso, um dos fundadores da Livraria do Globo dirigiu a Revista do Globo com parcimônia e prudência que a crise do após-guerra estava a exigir. Os últimos três lustros foram exercidos por José Bertaso Filho, de 1952 a

1967. As dificuldades financeiras, os embates com a concorrência de outros periódicos, levaram a *Revista do Globo* a fechar a última página com a tristeza dos numerosos leitores e com o pesar das letras rio-grandenses e brasileiras.

Havia cumprido a sua missão de 48 anos de labor incessante e elevado para a boa informação das letras, da economia, da vida do Rio Grande do Sul e do Brasil.

A Editora Globo sempre esteve compromissada com revistas sendo registrada na história do Periodismo Cultural um larga existência e uma incomensurável contribuição econômico-financeira.

4 - REVISTA *LETRAS DE HOJE*

Em 1967, lançávamos, em setembro, a Revista *Letras de Hoje* com o auxílio dos colegas Plínio Cabral e Leonor Scliar Cabral, com o apoio financeiro da Springer Admiral, de Paulo Vellinho. A partir do 3º número em 1969, José Octávio Bertaso decidiu assumir a publicação de *Letras de Hoje*. Até o nº 10, dezembro de 1971, a Editora Globo manteve o apoio financeiro em troca da publicidade de livros nas páginas da Revista. Alguns números tiveram o apoio do Conselho Federal de Cultura, outros números foram financiados pelo CNPq. Do nº 20 em diante a Reitoria da PUCRS resolveu assumir a publicação regular da Revista *Letras de Hoje* que alcançou neste mês o nº 104.

Como vimos as Revistas da Livraria do Globo marcaram profundamente o mundo cultural do Rio Grande e do Brasil.

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

"DÁ-ME A TUA MÃO" - A BUSCA DA ESSÊNCIA DO SER NA OBRA DE CLARICE LISPECTOR

MANUELA COOK

Na obra de Clarice Lispector vemos personagens que actuam impulsionadas por uma força interior que se pode relacionar com a ansiedade ontológica kierkegaardiana e as origens da corrente existencialista. Como o ser humano heideggeriano, também estas personagens parecem ter sido lançadas num mundo onde se encontram em situações específicas nas quais lhes cabe exercer a liberdade de escolha possível na sua condição de indivíduo-projecto, em procura da sua própria realização. Todavia, o Nada com que o indivíduo depara no momento de revelação não coincide com o conceito de Nada em Heidegger; e, do mesmo modo, a náusea é uma ocorrência cujo significado difere daquele com que surge em Sartre. Em associação a estes dois aspectos, a busca da essência do Ser em Clarice Lispector constitui-se como um processo de interrelacionamento pessoal e íntimo no qual o dar-a-mão se apresenta como um *leitmotiv* que percorre a produção literária da autora.

Um exemplo eloquente é o romance *A Paixão Segundo G.H.*[1], que Clarice Lispector publicou em 1964, isto é, na metade final da sua carreira literária. Escrevendo na primeira pessoa, a personagem-narradora apresenta-se apenas por G.H., as iniciais que figuram nas suas valises, malas de viagem, arrumadas no quarto onde vai embarcar numa odisseia existencial para além das coordenadas de tempo e espaço do momento circunstancial concreto. No primeiro capítulo, a autora G.H. confessa a necessidade que sente de que alguém lhe segure a mão:

> Oh, pelo menos no começo, só no começo. [...] Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade (PSGH:22).

A revelação epifânica, em claridade, e, a ela associada, a expressão do fluxo de consciência são elementos que têm sido repetidamente apontados na escrita de Clarice Lispector, em cotejo com Virginia Woolf e James Joyce (Lins, 1963; Nunes, 1966, 1989; Fitz, 1985). Mesmo descontextualizada da sua origem bíblica, epifania sugere uma dimensão teísta e uma presença transcendente no romance lispectoriano, que, com Sá (1979) foi classificado de metafísico. No entanto, a metamorfose que se almeja com horror aponta também noutro sentido. Movida por ansiedade existencialista - *Angst* (Kierkegaard, 1957; Heidegger, 1975) - e em resposta positiva ao desafio de autenticidade de inter-

---

[1] Texto: Clarice LISPECTOR, *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 15ª edição, 1991, (PSGH).

pretação do ser-no-mundo, a personagem-narradora tem diante de si uma complexa experiência ontológica. Esta experiência é desencadeada pelo choque causado por um acontecimento aparentemente trivial: G.H. entala uma barata na porta do guarda-roupa, deixando ficar o insecto meio esmagado mas ainda vivo.

Ao olhar para o insecto meio esmagado e a massa branca que dele sai, G.H. é confrontada com a visão da "matéria-prima", que a leva numa trajectória retrospectiva, "caindo séculos e séculos dentro de uma lama" onde "se remexiam" as raizes da sua identidade (PSGH:61). A descrição da matéria intuitivamente percepcionada é evocativa da fenomenologia husserliana e revela um caos primordial escatológico, em que a vida pressupõe a morte e esta se presencia naquela; e em que surge uma tendência vitalística de concepção do mundo na medida em que a matéria viva se possa auto-determinar. Trata-se de uma experiência que se aproxima de uma orgia dionisíaca nietzschiana em que o estético se sobrepõe ao ético. Como tal, a potencialidade de alcançar a essência do Ser exige a quebra de normas de conduta. "Transcender é uma transgressão" (PSGH:86). Esta transgressão efectiva-se através do uso de simbologia religiosa, principalmente de teor cristão, e, no que Nunes (1989:63) classificou de "comunhão negra", G.H. comete o acto sacrílego e primitivista de comer parte da massa branca da barata.

Este acto de ritual sacrílego é veículo de acesso ao caos primordial, que, sendo gerador de vida, é sexuado. Assim, a massa ingerida deverá ser macho e fêmea. O elemento masculino está implícito na versão negra da comunhão branca onde se toma o corpo de Jesus Cristo, que, segundo os dogmas da consubstanciação e da transubstanciação, está presente na Eucaristia, enquanto que, segundo o dogma da Trindade, Cristo, Deus Filho, é uno com Deus Pai e com o Espírito Santo. Maria, Mãe de Deus, fornece o elemento feminino, que está igualmente presente no insecto, ao qual G.H. dirige uma prece blasfema: "[...] mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia" (PSGH:98).

A simbologia cristã subvertida é plataforma de acesso ao âmago do Ser, a "o plasma do Deus" (PSGH:104), a "um nada que é o Deus"(PSGH:107). *Das Nichts* heideggeriano corresponde ao vazio no limiar da potencialidade da experiência autêntica do Ser (Heidegger, 1975); diferentemente, o nada lispectoriano é ponto de chegada no tocar da essência do Ser, é o Deus que é matéria viva. O significante, idêntico a nível de tradução literal entre o alemão e o português é, apenas, invólucro de significados distintos.

Epifania, transcendência, simbolismo cristão, mesmo que subvertido, apontam para uma orientação teísta e um Deus transcendente e providencial. Dentro desta perspectiva, a irreverente e transgressora G.H. leva também a sua cruz ao Calvário. As limitações que a separam, como indivíduo, do contacto procurado com a totalidade do real são superadas por meio de um despojamento de renúncia em dolorosa Paixão redentora que requer ingerir a massa branca da barata. Nunes (1989) vê no esforço de G.H. um processo de ascese rumo a uma experiência mística, porém, num sentido imanentista de assimilação da matéria viva com a vida divina. Será, no entanto, difícil aceitar uma interpretação de imanentismo lispectoriano em termos da impessoalidade da tradição bramânica ou do vazio nirvânico da tradição budista.

Pelo contrário, a essência do Ser apresenta-se como matéria viva, e a potencialidade do seu alcance constitui-se por via de relacionamento pessoal. A prática lispectoriana de preceder o nome Deus com o artigo definido não significa um rebaixamento do substantivo próprio ao nível do comum; significa antes o enfatizar da natureza substantiva do referente. Diz-nos GH: "[...] o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente"; e explica que não soçobrou às dificuldades da sua odisseia cognitiva devido à força recebida de "a parte coisa, matéria do Deus" (PSGH:73). A "coisa" corresponde até certo ponto à interpretação ontológica heideggeriana do *ego* como *res* (Dreyfus, 1991). Simplesmente, em Lispector, há uma afinidade substantiva entre o ego do indivíduo e o Deus.

Clarice Lispector responde por escrito quando um dia lhe é feita a pergunta "O que é Deus?". Escreve: "Deus é compreensível, se a gente descobrir que Ele pensa em termos de milênios em matéria de tempo ou mesmo do infinito". Interrompe-se, então, para se dirigir a Deus: "Tu és com letra maiúscula NADA". E, voltando à tentativa de definição, "Deus não é o princípio e não é o fim. É sempre o meio" (Borelli, 1981:37). Portanto, o próprio Deus é em si comunicação, elo cósmico de relacionamento. Todavia, o Deus, que é o Nada, é também o Tudo; e a magnitude do Tudo não é abarcável pelo indivíduo. Um relacionamento pessoal só é viável na base da intersubjectividade que é inerente à existência e que se concretiza num inter-relacionamento íntimo entre entidades individuais, o eu e o tu.

É nesta base de intersubjectividade que se processa o encontro entre G.H. e a barata. No início da Paixão, G.H. olha a barata e explica: "Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada - diante do ser empoeirado que me olhava". (PSGH:61). Ser humano e barata olham-se mutuamente. Também há reciprocidade no sacrifício. Ser humano e barata confrontam-se, sofrem e possuem-se um ao outro. G.H. fala-nos da glória alcançada pela Paixão triunfante:

> Como é luxuoso este silêncio. É cumulado de séculos. É um silêncio de barata que olha. O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro, neste deserto as coisas sabem as coisas (PSGH:70).

O vislumbrar do Nada, que é o Tudo que é o Deus, é, pois, garantido por intersubjectividade entre as duas entidades individuais, sejam elas ambas humanas ou não.

A Paixão da pessoa G.H. é também a Paixão do insecto. O paralelismo é sublinhado pelo elemento náusea-vómito. G.H. sente náusea, vomita, antes de conseguir ingerir a massa branca da barata. O mesmo parece suceder à sua parceira. "A barata de súbito vomitou pela sua fenda mais um surto branco e fofo" (PSGH:86). Náusea e vómito ocorrem no limiar da autêntica revelação do ser, quando se quebram os nexos que mantêm o interrelacionamento subjectivo entre as entidades individuais envolvidas na experiência que permite uma extensão momentânea à realidade total, isto é, no momento em que no diálogo eu-tu o último se converte num todo anónimo à dimensão cósmica de Deus que é o Nada e o Tudo. O estonteamento nauseante verifica-se no turbilhão da vertigem de entrada para a experiência ontológica, e, possivelmente, também no momento de saída da mesma.

O fenómeno náusea-vómito em Lispector não deverá confudir-se com o que se encontra em Sartre. Em "La nausée", a náusea que Roquentin sente como parte da sua

experiência metafísica corresponde a uma repugnância pela densidade do existir insistente em tudo, incluindo nele próprio: "*La Nausée ne m'a pas quitté et je ne crois pas qu'elle me quittera de sitôt, mais je ne la subis plus, ce n'est plus une maladie ni une quinte passagère: c'est moi*" (Sartre, 1938:161).

Este mal-estar psíquico e físico traduz a experiência do carácter irredutível e injustificável do facto de existir, isto é, do Absurdo entre a realidade humana sustentada por uma perpétua contingência (*pour-soi*) e o ser em cuja direcção ela se transcende (*en soi*) (Sartre, 1943). Como central à náusea e à experiência do Absurdo define-se a falta de intercomunicação, um hiato ontológico: "*sans raison d'être, sans rapport aucun avec un autre être, l'être-en-soi est de trop por l'éternité*" (Sartre, 1943:34). Ora, como vimos, este hiato não existe em Lispector.

A própria Clarice Lispector afirmou que a náusea na sua escrita não é a náusea de Sartre (Lowe, 1979). No entanto, a aproximação da náusea lispectoriana à sartreana tem sido uma tendência persistente da crítica, tornando-se numa premissa que por vezes afecta a análise de outras facetas da obra lispectoriana. É o caso da interpretação cepticista em que o dar-a-mão é visto em termos de "um outro" como mera presença inventada para refúgio na solidão (Diogo, 1993). Trata-se de uma leitura de Lispector convergente com uma perspectiva de interpretação solipsista em que o eu se contrai e fica limitado a um ponto sem extensão. No entanto, como vimos, em Lispector o elemento comunicação encontra-se presente como factor central e como ponto de partida da viagem de descoberta da essência do Ser.

Como é realçado por Gotlib (1995), em Clarice Lispector biografia e escritura estão profundamente entrelaçadas. No seu leito de morte, Clarice continua, até ao fim, a escrever, procurando deste modo penetrar no que vai acontecendo ao seu corpo e à sua alma. Escreve:

> Eu sei contactar em mim o nada. Na minha telepatia com o Universo há momentos em que nós nos comunicamos e nos entendemos. Nesses momentos o Universo me permite e eu com relutância o admito e deixo que ele Seja, por excelência, Seja (Borelli, 1981:60).

Emergem das palavras de Clarice vários pontos abordados no presente trabalho: a busca metafísica; o misticismo de contemplação do Nada, que é o Tudo, como realidade cósmica e última; a resistência vencida por um esforço de ascese.

Posteriormente a estas palavras, Clarice faz um pedido à pessoa amiga que no momento a acompanhava - "Me dê sua mão, porque preciso apertá-la para que nada doa tanto" - e ainda escreve:

> [...] Inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguez de vida. E bendigo o calor do corpo vivo que murcha lírios brancos. [...] Meu futuro é a noite escura e eterna. Mas vibrando em elétrons, prótons, neutrons, mésons - e para mais não sei, porém, que é no perdão que eu me acho. Eu serei a impalpável substância que nem lembrança de ano anterior substância tem (Borelli, 1981:65).

Destas derradeiras palavras outros pontos emergem os quais foram também abordados no presente trabalho: a exaltação da natureza substantiva e vital da existência; a

supremacia do estético; a paixão redentora; e, finalmente, a passagem para o acesso cósmico à essência do Ser, com o apoio do dar-a-mão.

Em conclusão, o Nada em Clarice Lispector é o Tudo, a essência do Ser, que ora se apresenta num percepcionamento imanentista ora num transcendentalista, mas se processa sempre através de um contacto pessoal de intersubjectividade que se concretiza num inter-relacionamento íntimo entre entidades individuais. Na passagem à realidade total dá-se uma ruptura à qual corresponde a náusea sentida no momento em que o indivíduo inserido no mundo entra no vórtice que conduz a um vislumbre do caos primordial e da essência do Ser. Em conformidade, na complexa cosmovisão de Clarice Lispector o dar-a-mão aparece como um *leitmotiv* que se constitui como o traço de união de intimidade pessoal que sustém a odisseia existencial da personagem-autora. É a mão da escritora, incerta, tentando alcançar a mão que se quer amiga de quem lê e escuta. É a mão da criatura humana, carente, tentando alcançar a mão providente de Deus. É a mão do indivíduo, solitário na trama do ser-no-mundo e na cadeia das gerações, tentando contacto com outras entidades individuais e, através deste, contacto, mesmo que fugidio, com a essência do Ser.

Universidade de Wolverhampton

BIBLIOGRAFIA

BORELLI, Olga, *Clarice Lispector, Esboço para um possível retrato*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DIOGO, Américo António Lindeza, *Da vida das baratas. Uma leitura d'A Paixão segundo G.H. de Clarice Lispecto*, Braga: Angelus Novus, 1993.

DREYFUS, Hubert L., *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's 'Being' and 'Time'. Division I*, Cambridge, Massachusetts e London: The MIT Press, 1991.

FITZ, Earl E., *Clarice Lispector*, Boston: Twayne Publishers, 1985.

GOTLIB, Nádia Batella, *Clarice. Uma vida que se conta*, São Paulo: Editora Ática S.A., 1995.

HEIDEGGER, Martin, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, Band 24, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1975.

KIERKEGAARD, Soren, *The Concept of Dread*, Translated by Walter Lowrie, Princeton: Princeton University Press, 1957.

LINS, Álvaro, "A experiência incompleta: Clarice Lispector", in LINS, Álvaro, *Os mortos de sobrecasaca; ensaios e estudos (1940-1960)*,. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LOWE, Elizabeth, "The Passion According to C.L", (Interview with Clarice Lispector), *Review*, 24, June 1979, pp.34-7.

NUNES, Benedito, *O mundo de Clarice Lispector*, Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

NUNES, Benedito, *O Drama da Linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*, São Paulo: Editora Ática, S.A., 1989.

SÁ, Olga de, *A Escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1979.

SARTRE, Jean Paul, *La Nausée*. Paris: Gallimard, 1938.

SARTRE, Jean Paul, *L'être et le Néant*. Paris: Gallimard, 1943.

UM OLHAR SOBRE A MÚSICA EM *OS SINOS DA AGONIA*

VIVIANE CUNHA

Uma das principais características da transformação sofrida pelas obras literárias, a partir do fim do século XIX, é a multiplicação de seus significados, que permitem e até solicitam uma leitura múltipla.[1]

[...] Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos.[2]

No romance *Os sinos da agonia*, vários discursos se entrecruzam formando uma rede de intertextualidades que produzem sentidos multiplos e renováveis, mudando de leitura em leitura. Uma dessas leituras, que tentarei fazer neste trabalho, procura se centrar no discurso musical e analisar a sua semântica no livro.

Autran Dourado sintetiza em *Os sinos da agonia* o que foi Minas Gerais no final do século XVIII, época da derrama do ouro e da Inconfidência Mineira, onde "[...] o sangue e a escravidão, os crimes e a cobiça, chamavam sobre si todas as culpas e punições".[3] Era o começo do fim de uma sociedade aristocrática e escravocrata, onde a arte barroca viria mais tarde a ser substituída pelo artesanato de couro e pedra sabão, onde já há germens de uma verdadeira consciência nacional, de uma cultura brasileira que começa a se fortalecer, nos ritos, no folclore, na música, na dança; e a miscigenação começa se constituir numa raça verdadeiramente brasileira.

A divisão da obra em quatro partes ou jornadas é a mesma da estrutura da sinfonia: quatro movimentos. Pode ser relacionada com a Quinta Sinfonia de Beethoven, conhecida como "Sinfonia do Destino". Isso é sugerido pela importância que o destino tem no romance. Nascemos destinados a morrer, porque carregamos a culpa cósmica, o pecado original. Assim, no romance, morrem Januário, Gaspar, João Diogo e a família de Malvina. Mesmo sendo os dois últimos, apenas peças de um jogo, representam um jogo maior: o jogo da vida, onde todos buscam a vitória de ser feliz. É o caso de João Quebedo, repetindo como um refrão, que ele tinha direito à felicidade, e, também, João Diogo, ao buscar em Malvina outra forma de felicidade, pois na visão dele, ela era signo desta. Malvina, mesmo tentando conduzir seu próprio destino e o dos outros — decide a morte de Januário, de Gaspar, de João Diogo — não escapa do "destino maior", pois, como mostra

[1] PERRONE-MOISÉS, *Texto, crítica, escritura*, p.58.
[2] *Idem*, p.58
[3] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.146.

o trecho das páginas 217/218, na voz de Isidoro, o destino do passado e o destino do futuro são imutáveis, têm caráter de irreversibilidade.

A outra significação do destino, que se pode observar no livro, é o destino do colonizado, o destino das raças brasileiras, que é o de submissão, o de não poder falar, ver e calar, incorporar a visão que o colonizador tem dele, enfim, aceitar a domesticação como Inácia, aceitar ser "instrumento" como Januário.

O primeiro movimento da sinfonia tem a forma sonata, na qual se baseia toda a música sinfônica. Malvina e Gaspar formavam um duo de cravo e flauta onde tocavam "*pequenas sonatas*; pavanas e tarantelas"[4] (grifo meu). A música dizia o indizível para eles, o inconfessável:

> [...] porque havia a música e as conversas, os versos e os mitos, mas tudo em tom tão em *surdina* e *abafado* que era como se fossem um prolongamento do silêncio interior[5] (grifo meu).

Como disse Maria José de Queirós "onde as palavras terminam começa a música".[6] A música substituía as relações amorosas entre Gaspar e Malvina, ela era a descodificação do diálogo amoroso implícito. O discurso musical traduzia o discurso amoroso. A comunicação entre os dois se estabeleceu primeiro através da música, foi ela que os aproximou. Gaspar foi seduzido pela voz de Malvina que era musical:

> ... sua fala bem modulada, de um timbre brilhante que às vezes lembrava um violino em surdina, tão baixinho e sonorosa ela falava.[7]

A música de câmara remete a uma visualização da sociedade da época. Era uma música de ambiente fechado, como a sociedade, tocada em surdina, música de elite por excelência, muito em voga nos saraus da aristocracia e dos novos ricos.

Outra associação com a música, é o interesse de Malvina em conhecer Gaspar, que acontece como num "crescendo musical".[8] A repetição dos sintagmas "Estranho como as coisas antes de acontecer nos assustam",[9] soam como um refrão musical, e traduzem a perplexidade que precede a concretização do que é um "destino dado",[10] que precede "as fatalidades que a gente não pode mudar".[11]

Os sintagmas "filha do sol e da luz", tema principal de Malvina, soam como se fossem a repetição de um tema musical e relacionam-se com o "leitmotiv" da obra, que é o barroco.

Finalmente, há que se voltar o olhar para os sinos da agonia. Junto com a música sacra das igrejas de Vila Rica, o som dos sinos, era o único que o "populacho" também podia ouvir. A música erudita era privilégio de poucos. Por outro lado, os sinos refletiam a

---

[4] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.110.
[5] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.154.
[6] Citação feita numa Conferência de 1977.
[7] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.162.
[8] *Idem*, p.91.
[9] *Idem*, pp.136, 141, 147-8, 171.
[10] ROSA, *Grande sertão: veredas*.
[11] SABINO, *Encontro marcado*.

agonia, a dor de uma raça oprimida, massacrada pelo poder colonizador. A sua linguagem tinha um código para cada situação. Pelos seus dobres podia-se identificar a morte de criança (anjinho), a morte de gente importante ou não, das diferentes irmandades; cada casta tinha um símbolo próprio. Os sinos da agonia tocavam até que o agonizante entregasse sua alma. Esse morre não morre, é uma metonímia do clima de repressão da época. Os oprimidos, os homens das Gerais, fossem eles escravos das minas ou mucamos, ou fossem intelectuais de casta que abraçassem as idéias dos inconfidentes, como Gaspar, eram mortos vivos, agonizantes, pois viviam num clima de medo, medo de assumirem sua identidade como seres; um medo que era ancestral. Medrosos de dizerem o que pensavam e serem ouvidos, se calavam e se submetiam ao jugo do dominador. Os sinos estão para Januário, que será crucificado, porque carrega uma culpa que não é a dele, mas da coroa.

Malvina, personificação do mal, da serpente, da tentação, do pecado, o seu castigo era ter de ouvir os sinos, que lhe lembravam que ela não era apenas "filha da vida", mas também, da morte, que a vida era apenas um estágio transitório entre nascer e morrer. E ela, que se acreditava onipotente, portanto deusa, portanto imortal, não aceitava viver sua própria condição de ser efêmero, em trânsito. Os sinos funcionavam como uma espécie de voz da consciência que ela não queria ouvir. Há um paralelismo entre a agonia da vida e a sua própria agonia de amor.

A macrossemântica dos sinos da agonia, é a de uma sociedade agonizante, de um sistema em declínio; de uma sociedade mineradora em decadência, com o fim do ciclo do ouro, onde já se prenunciava uma nova era nas Gerais: o ciclo do gado, como se pode constatar na passagem do romance em que o coronel Bento Pires sonhava com "pastos e matas, touros, vacas e bezerrinhos que só faltavam falar. No sonho do velho eram as Minas que se mudavam para outro lugar."[12]

Universidade Federal de Minas Gerais

BIBLIOGRAFIA

Dicionário de Música Zahar, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DOURADO, Autran, *Os sinos da agonia*, São Paulo: DIFEL, 1981.

DOURADO, Autran, *Poética de romance: matéria de carpintaria*, São Paulo: DIFEL, 1976.

Enciclopédia Labor, "História da música", v.7, Barcelona/Madrid: Editorial Labor, 1957.

PERRONE-MOISÉS, Leila, *Texto, crítica escritura*, São Paulo: Ática, 1978.

The Larousse Encyclopedia of Music, Edited by Geoffrey Hindley, London: Hamlyn, 1990.

---

[12] DOURADO, *Os sinos da agonia*, p.200.

O *CARPE DIEM* E A BREVIDADE DA ROSA NOS SONETOS DE CAMÕES

JOSÉ MANUEL DASILVA

Não tem cabimento a dúvida no facto de o *carpe diem* e a brevidade da rosa serem motivos temáticos clássicos, por vezes ligados e noutras ocasiões à parte, de excepcional fortuna e ampla reverberação em todas as literaturas românicas dos séculos XVI e XVII. Mesmo que com diferente constância em cada uma, poucos autores os deixaram de tratar através dos seus particulares percursos criadores, demonstrando em abundantes casos uma habilidade poética notabilíssima no momento de enfrentarem com olhar novo uma matéria poética tão antiga. Torna-se pertinente apontar que já o insuperável exegeta Faria e Sousa, quando ilustra com as suas vastas e ricas notas nas *Rimas várias* a fonte de inspiração original do soneto camoniano *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, elabora uma lista muito minuciosa de escritores -Teócrito, Ovídio, Horácio, Amalteo, Guarino, Minturno, Angelo Poliziano, Ausias March, Boscán, Francisco de Medina, Garcilaso ou Francisco de la Torre- que consagraram alguma composição a estes tópicos líricos, a revelar assim uma erudição imensa na sua actividade de sábio camonista. O propósito de Faria e Sousa, no fundo, é ultrapassar presunçosamente as pobres anotações que, em seu entender, os comentaristas de Garcilaso dedicaram ao soneto *"En tanto que de rosa y d'azucena"*, a peça em que estão mais presentes ao longo da produção do poeta espanhol os motivos clássicos assinalados, mas nem por isso deixa de ser o seu douto esforço um claro sinal de se reconhecer desde tempo imediato a fecunda sobrevivência do *carpe diem* e da brevidade da rosa[1]. Entretanto, como uma outra prova muito ilustrativa, o poeta

[1] Escreve Faria e Sousa: *"Antes de passar adelante quiero dezir como he notado que los Comentadores de Garcilaso al Soneto suyo,* En tanto que de rosa, y azuzena. *Deste mismo argumento, y otros con tal motivo, no hallaron que traer sobre esto sino otro Soneto de Bernardo Tasso al propio assunto; y la Rosa de Ausonio; y con esto dieron por acabado el mundo de la erudicion, que fueran bien corto sino fuera más largo. Agora le veran"* (Manuel de Faria y Sousa, ed., Luís de CAMÕES, *Rimas várias*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1972, pp.119-20). O certo é que um exame das anotações dos comentaristas garcilasianos a esse soneto desvenda que El Brocense cita Tasso, Ausias March, Virgílio e Horácio; Tamayo de Vargas refere-se a Tasso e Ausónio; José Nicolás de Azara, por seu turno, traz à colação versos de Petrarca e Virgílio; Fernando de Herrera, por fim, recolhe os nomes de Ausónio, Plínio, Horácio, Bembo, Domingo Veniero, Tomás Mocenigo, Francisco de Medina, Séneca, Juan de Mena e Tasso. Eliminado por razões cronológicas Azara, já que os seus escritos sobre Garcilaso vieram a lume em 1765, parece evidente que Faria e Sousa, com a sua diatribe, está a dirigir-se em concreto contra Tamayo de Vargas, sem dúvida o comentarista que menor número de autores e lugares cita, cujas *Notas a Garcilaso de la Vega, príncipe de los poetas castellanos* se publicaram em Madrid em 1622. Vid. Antonio GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, 2ª ed., Madrid: Editorial Gredos, 1972, pp.269, 369-77, 604 e 668. Depois de tratar num vasto espaço a evolução do *carpe diem* em diversos poetas, é visível a orgulhosa satisfação de Faria e Sousa por ter exibido de maneira tão pormenorizada os seus conhecimentos sobre o tópico, designadamente em comparação com os comentaristas garcilasianos: *"Los curiosos lo juzgen, mientras yo advierto que he cumplido con lo que dixe de mostrar que no dixeron esto dós o tres ò quatro Ingenios, sino muchos, pues exceden a lo menos de quarenta lugares differentes*

espanhol Fernando de Herrera, exercendo o ofício de crítico, apontava igualmente com respeito à composição garcilasiana *"En tanto que de rosa y d'azucena"*, decerto uma das mais belas amostras desta tradição temática de ascendência greco-latina, que "el argumento de este soneto es tan común, que muchos griegos y latinos, muchos italianos y españoles lo han tratado casi infinitas veces"[2].

O ponto de arranque do *topos*, como é sobejamente conhecido, estriba-se no apelo insistente de natureza epicurista ao gozo pleno do presente consoante a célebre expressão que aparece como remate na Ode I-11 de Horácio, visto que a vida é curta e a morte chega irrefreavelmente de súbito, sem advertência prévia:

Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptáris numeros, ut melius, quidquid erit, pati!
Seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum, sapias, vina liques, et spatio brevi
spem longam reseces, dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.[3]

Todavia deve-se registar que o tema, mais do que desenvolver-se apenas numa composição do autor latino, supõe a substância essencial de um número importante das odes morais horacianas. Na qualidade de verdadeiro *leit-motiv* em que se percebe o conselho de desfrutar o tempo mais próximo, por exemplo aparece com enunciação semelhante na *"Oda ad Ligurinum"*, de dilatada imitação ulterior na obra de diversos poetas, onde um mancebo de nome Ligurino é acautelado sobre o fugaz trânsito da idade que o conduzirá a arrepender-se serodiamente, à face do terrível testemunho de um espelho, da vaidade mostrada na altura presente:

O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum veniet pluma superbiae,
et, quae nunc umeris involitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae,
mutatus Ligurinum in faciem verterit hispidam,
dices heu quotiens te speculo videris alterum,
quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
vel cur his animis incolumes non redeunt genae?[4]

É preciso indicar, no entanto, que o tratamento horaciano mais comum do tópico adquire a sua plasmação definitiva, determinando o modelo acostumado das peças românicas que posteriormente o irão utilizar, no desfecho da famosa elegia anónima não raro atribuída a Ausónio intitulada *"De rosis nascentibus"*, em que o apelo ao gozo se

---

que ahi he traido, y no por esso imagino que navegue todo el mar de la erudicion, antes se bien que ay desto mucho más" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ..., p.122).

[2] GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega* ..., p.369.

[3] A ode está dirigida a uma mulher chamada Leuconoe, que recebe a admoestação, a fim de melhor fruir o tempo presente, de se não preocupar com o dia de amanhã (Manuel Fernández-Galiano; Vicente Cristóbal, eds., HORACIO, *Odas y Epodos*, Madrid: Cátedra, 1990, p.112).

[4] Fernández-Galiano; Cristóbal, eds., HORACIO, *Odas y Epodos*, p.354.

associa, por meio do sintagma imperativo *collige, virgo, rosas*, ao símbolo dessa flor como exemplo da formosura delicada e efémera[5]. Na escassa durabilidade da rosa juntam-se num plano abertamente simbólico juventude e velhice, e portanto convida-se a donzela a que se dirige a elegia a tirar proveito do tempo na flor da mais linda idade, pois a passagem dos dias é irremissível, sem voltar nunca ao seu princípio o que se foi já perdendo da primeira beleza:

Quam longa una dies, aetas tan longa rosarum;
quas pubescentes iuncta senecta premit.
Quam modo nascentem rutilus conspexit Eous,
hanc rediens sero vespere vidit anum.
Sed bene, quod paucis licet interitura diebus,
succedens aevum prorogat ipsa suum.
Collige virgo rosas, dum flos novus, et nova pubes,
et memor esto aevum sic properare tuum.[6]

---

[5] Fernando de Herrera salienta precisamente em termos muito elogiosos a importância proveniente da integração que se faz da rosa por parte de Ausónio como elemento metafórico de riqueza basilar no percurso diacrónico do *carpe diem* como tópico: "*[...] pero ninguno como Ausonio (si él fue el que escribió aquella elegía de la* Rosa*), el cual, determinando tratar de la fragilidad de la vida humana, no siguió la consideración y severidad filosófica, ni trajo para la declaración de su intento discursos de la general mudanza de las cosas; que era sujeto grave y magnífico, donde pudiera abrir todas las venas de la elocuencia en la alteración de los cuerpos inferiores, o en la variación de los superiores con palabras hermosas y escogidas, y sentimientos levantados y exquisitos, pero no deleitosos y miserables; mas descendiendo con el ánimo a las cosas no grandes y elevadas, anduvo inquiriendo con el pensamiento, qué cosa hubiese bella y agradable, como la vida humana, y que durase poco; y considerando la figura, suavidad, olor, color, lustre, blandura y belleza de la Rosa, hesmosísima entre las otras flores, y que su ser no dura más que el curso de un día; conoció, que ésta le daría palabras deleitosas, bellas y escogidas, cuales pretende el poeta. Porque como ninguna flor hay más amable, ninguna más agradable de olor, y así ninguna dura menos, no se podía hallar otra más conveniente para el sujeto. Y con artificiosa y figurada descripción, y con suave número de versos gastó toda la elegía en la poco durable y casi momentánea vida de la Rosa. Y hablando de ella se deja entender que trata de la fragilidad y flaqueza humana, aunque no da muestra de ella sino en el verso postrero*" (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega...*, pp.369-70).

[6] Também transcrito por ele o trecho original latino, Fernando de Herrera oferece nos seus comentários ao soneto "*En tanto que de rosa y d'azucena*" de Garcilaso a seguinte versão poética em castelhano dos notáveis versos ausonianos (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega ...*, pp.371-3):

Cuan largo el día, es tan larga suerte
de las rosas, que junto en un momento
su juventud en senectud se convierte.
La que ya vio nacer el blando aliento
del nuevo Sol, morir aquesta vido,
cuando del mar barajaba al hondo asiento.
Mas bien les ha la suerte concedido,
si así mueren tan presto, que naciendo
sucedan a su término cumplido.
Coged las rosas vos, que vais perdiendo,
mientras la flor y edad, Señora, es nueva;
y acordaos, que va desfalleciendo
vuestro tiempo, y que nunca se renueva.

Não é o propósito estabelecer aqui com precisão exaustiva a completa genealogia de ambos os temas, mas a partir principalmente destas formulações clássicas que acabamos de resenhar poder-se-á compreender sem demasiado custo que o *carpe diem* horaciano, fundido numa liga de sucesso definitivo com a brevidade da rosa ausoniana, marca o início de uma rota lírica de importante repercussão em escritores vindouros. No fim de contas, para a mentalidade criadora do poeta clássico, norteada por um catálogo de pautas artísticas prodigiosamente reduzido aos olhos do leitor hodierno, tratava-se de um convite permanente a realizar um exercício literário de grande atracção que requeria um equilíbrio difícil, além de paradoxal, entre o respeito ao fundo tradicional colectivo e a obediência à ânsia inovadora individual. Era uma árdua escolha com segurança que se torna ainda mais patente no caso específico do soneto, forma multissecular que representa sempre um sugestivo repto, dadas as infinitas hipóteses tanto semânticas como sintácticas admissíveis neste conciso espaço métrico, para qualquer poeta que desejasse aquilatar em ajustada medida o valor do seu estro. Não se esqueça que um soneto no seio da criação poética petrarquista é, segundo sublinhou com certeira perspicácia Elias L. Rivers, grande estudioso da lírica europeia renascentista, um breve e mágico núcleo que combina, com a maior coerência possível, trechos seleccionados de um grande mosaico tradicional que começou a entrelaçar-se já na literatura greco-latina e mais tarde, através da colaboração de inúmeros autores, foi crescendo sucessivamente com novas incorporações nas literaturas românicas[7].

Felizmente a linha temática clássica que o *carpe diem* e a brevidade da rosa delineiam na lírica de filiação petrarquista ao longo do tempo resulta de traço transparente graças a algumas pesquisas de impagável utilidade. É preciso citar com toda a justiça, em primeiro lugar, o estudo integral levado a efeito há muitos anos pela investigadora espanhola Blanca González de Escandón numa obra de grande opulência historicista, sem isso significar nem de longe qualquer rémora, em que aparecem analisados com focagem diacrónica e reproduzidos numa valiosa antologia oitenta e seis textos poéticos, dos quais à volta de cinquenta são composições sonetísticas, onde se desenvolvem de modo principal diversos motivos relacionados com os tópicos clássicos do *carpe diem* e da brevidade da rosa desde as origens até à época contemporânea[8]. A esta investigação de natureza positivista há que acrescentar em tempo mais recente o valioso contributo taxinómico do teorizador e crítico literário Antonio García Berrio no artigo intitulado "Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *carpe-diem*"[9], uma parte especial de um ambicioso projecto, pormenorizado em abundantes trabalhos na década dos anos setenta e oitenta[10],

---

[7] Vid. Elias L. RIVERS, ed., *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Akal, 1993, p.16.

[8] Blanca GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *Los temas del* Carpe Diem *y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1938.

[9] Antonio GARCÍA BERRIO, "*Tipología textual de los sonetos españoles sobre el* carpe-diem", *Dispositio*, III, 9, 1978, pp.243-93; reproduzido em Janos S. PETÖFI; A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1978, pp.367-430.

[10] Na verdade é amplíssima a relação bibliográfica que cumpriria fazer do labor de García Berrio neste campo, deitado em incontáveis estudos, com o alvo de sistematizar metodologicamente uma boa

que vai no encalço de uma rigorosa classificação textual do soneto na poesia espanhola clássica. O seu esforço sistematizador conduz precisamente este estudioso, depois de pôr em destaque a variedade como característica primacial da corrente tópica do *carpe diem* e da brevidade da rosa, talvez justificada pela própria génese plural de ambos os motivos[11], a reclamar a necessidade de destrinçar com clareza a existência, por um lado, de sonetos amorosos em que se salienta o imperativo epicureu à amada e, por outro, de sonetos morais dominados pela presença temática da fugacidade como ideia filosófica que provoca uma reflexão mais transcendental:

> *Las composiciones del* carpe diem *desde el modelo latino remoto de Ausonio y Horacio, hasta el inmediato de Tasso -"Mentre che l'auro crin v'ondeggia intorno"- no presentaban al propio poeta como sujeto de la pasión amorosa. Así sucede también en los más famosos y puros ejemplos de Garcilaso, Góngora, Rioja y Sor Juana Inés de la Cruz. No se trata por tanto de poesía amorosa, sino de poesía moral. Vinculado a un ideal de penitencia reflexiva o de vitalismo hedonista, lo que en definitiva se ventilaba en las composiciones tópicas del* carpe diem, *era un hecho de concepción del mundo, en el cual el goce amoroso o la hermosura física de las mujeres adquieren mera condición instrumental.*
>
> *Esto, claro está, por lo que se refiere al desarrollo ejemplar del tópico, a la estructura textual incontaminada por excelencia. No obstante, como ya hemos dicho, entre los sonetos etiquetados usualmente bajo la denominación tópica de* carpe diem, *los menos en realidad son los ejemplares y puros; la mayoría no obedece a este tipo. Así por ejemplo, abundan los sonetos de este género que cumplen con los requisitos de la poesía amorosa más pura: identificación del poeta con el amante.*[12]

No conjunto da poesia lírica de Camões há só dois sonetos, em sentido restrito, que aparecem com garantia autoral bastante estável adscritos à tradição do *carpe diem* e da brevidade da rosa, *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, embora com certos elementos peculiares que ainda individualizam o convite queixoso que se lança à dama nestas peças para que desfrute impreterivelmente dos bens fugazes do momento presente. Poder-se-ia trazer à baila aliás a composição *"Fermosos olhos que cuidados dais"* pertencente ao *universo*[13] sonetístico do autor de *Os Lusíadas,* mas de exclusão obrigada num *corpus* que possa ser julgado digno de confiança

---

porção da poesia amorosa dos autores espanhóis do *Siglo de Oro*. Simplesmente tendo em vista a hipótese de compreender os fundamentos das suas proposições teóricas, vid. Antonio GARCÍA BERRIO, *"Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro"*, em Francisco RICO, ed., *Historia Crítica de la Literatura Española*, vol. III, Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp.736-41.

[11] Vid. A. TRAGLIA, *"Semantica del* carpe diem", *Rivista de Filologia e di Istruzione Classica*, 101, 1973, pp.35-41.

[12] GARCÍA BERRIO, *"Tipología textual de los sonetos clásicos ..."*, pp.247-8. Para o autor estes tópicos começam a ser semanticamente de carácter epicurista, mas muitos poemas não cumpriram depois esta norma conceptual apresentando uma intensa condição moralista de tom estóico. A partir desta consideração, García Berrio propõe a seguinte classificação no que diz respeito às variáveis plasmações que admitem como motivos o *carpe diem* e a brevidade da rosa: 1ª) Expressão recta do enunciado tópico: texto imperativo-epicureu; 2º) Sonetos amorosos; 3º) Sonetos morais de conteúdo estóico; 4º) Sonetos de rosa.

[13] Respeitamos a distinção terminológica que funciona no âmbito da crítica textual para os conceitos de *universo* e *corpus*, a qual nos parece de uso imprescindível se se tratar das graves dificuldades editoriais da poesia lírica camoniana. Vid. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, "A Camões o que é de Camões", *Revista Brasileira de Língua e Literatura*, 9, 1981-2, pp.13-24.

por causa de não possuir qualquer prova inabalável de autoria camoniana. De tipo nitidamente amoroso, este texto cumpriria inseri-lo sem muitos problemas na tradição tópica que estamos a analisar, pois nos tercetos realiza-se à dama, depois de se salientar nas quadras as suas virtudes físicas por meio de um retrato encomiástico concentrado metonimicamente nos *olhos*, um firme convite imperativo sob a ameaça de se esvaecer no futuro a beleza que no presente suscita o desejo do sujeito lírico:

Fermosos olhos, que cuidados dais
à mesma luz do Sol mais clara e pura,
que sua esclarecida fermosura,
com tanta glória vossa atrás deixais;
se por serdes tão belos desprezais
a fineza de Amor que vos procura,
pois tanto vedes, vede que não dura
o vosso resplandor quanto cuidais.
Colhei, colhei do tempo fugitivo
e de vossa beleza o doce fruto,
que em vão fora de tempo é desejado.
E a mi, que por vós morro, e por vós vivo,
fazei pagar a Amor o seu tributo,
contente de por vós lho haver pagado[14].

Sem nenhum documento manuscrito que abone a sua genuinidade[15], é um soneto incorporado inauguralmente ao património lírico de Camões nas *Rimas várias* editadas por Faria e Sousa, onde figura como parte da *"III Centúria"* no grupo final intitulado "*Adición*". Se se adoptar uma boa dose de flexibilidade editorial, na verdade não haveria que pôr em dúvida inicialmente, mesmo que não se conheça hoje, a existência de um manuscrito a conter este soneto, porquanto o próprio Faria e Sousa, ao esclarecer a razão de ampliar a sua edição com novos textos, indica que foram achados com posterioridade em mais *livros de mão*. Com efeito, esclarece o editor seiscentista a respeito dos dezoito sonetos que recolhe sob o título "*Adición*" após os quarenta e seis primeiros que constituem a *"III Centúria"*:

> *Quando ya tenia dado fin a estos Comentarios de estas Rimas varias de mi Poeta, hallè de nuevo otros manuscritos dellas en que cogi sessenta y quatro Sonetos, y una Cancion, y unas Otavas, y algunas Redondillas. A estos llamo Centuria Tercera, con esperança de que adelante se descubrirân otros con que se cierre este numero; porque assi como yo tuve esta ventura de descubrir tantos, no faltará quien la tenga para semejantes hallazgos*[16].

---

[14] Cleonice S. da Motta Berardinelli, ed., Luís de CAMÕES, *Sonetos de Camões.* Corpus *dos Sonetos Camonianos*, Paris - Rio de Janeiro: Centre Culturel Portugais - Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980, p.350.

[15] Vid. Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 1. História, metodologia, corpus*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p.156.

[16] Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.317. Repete Faria e Sousa ainda numa nota introdutória que abre a parte final intitulada "*Adición*": "*Despues de ordenados por numeros los 46 Sonetos antecedentes, he hallado otros, que pondré aqui sin orden; porque el estar citados essotros por sus numeros en todos estos Comentarios no me da lugar a que ponga estos en los lugares, que por sus materias les podian tocar. Y, como lo he dicho otras vezes, no estoy para lidiar con estas cosas*" (Faria y Sousa, "*Adición*", em CAMÕES, *Rimas* ..., p.351).

Restaria a dúvida, contudo, em relação ao facto de tais sonetos terem com certeza autoria camoniana explícita nos testemunhos manuscritos que os continham[17]. Também com notas próprias da mesma tradição tópica, fora já do género sonetístico um problema autoral de maior gravidade levanta a elegia supostamente camoniana *"Foi-me alegre o viver, já me é pesado"*, inserida pela primeira vez no *universo* do escritor por Álvares da Cunha na *Terceira Parte das Rimas*[18], que foi considerada espúria por Aguiar e Silva ao figurar com atribuição expressa a Estêvão Rodrigues de Castro no manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam*[19]. É na parte final desta elegia que surge uma apóstrofe

---

[17] Além de se inserir nas *Obras completas* e no *Parnaso* que publicou Teófilo Braga, o soneto foi reproduzido pelo Visconde de Juromenha na sua edição. A única novidade que introduz com respeito aos comentários de Faria e Sousa é a indicação de a substância temática deste soneto aparecer noutros lugares da obra camoniana, mas sem os especificar: "Aconselha a dama a quem é dirigido que colha o doce fructo do amor, lembrando-lhe que o tempo é fugitivo, e nem sempre é desejado, e que lh'o deixe gosar a elle que morre de amor pela sua formosura. Este conselho dá em varios outros logares das suas poesias" (Visconde de Juromenha, ed., Luís de CAMÕES, *Obras*, vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional, 1861, p.486). Faz-se necessário lembrar que nenhum editor camoniano moderno decidiu incluir esta composição nas suas respectivas selecções líricas a não ser Maria de Lurdes Saraiva na *Lírica completa*, que mesmo oferece como argumento de tal decisão as ligações entre *"Fermosos olhos, que cuidados dais"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* sem ponderar que as duas peças integram uma tradição tópica comum em que resulta muito difícil delimitar notas autorais singulares: "Temática e formalmente, tem estreita relação com os três últimos tercetos da elegia *"Foi-me alegre o viver, já me é pesado"*. É também o tema do soneto *"Se as penas com que Amor tão mal me trata"*. Não há, pois, nenhuma razão para pôr em dúvida a atribuição de Faria e Sousa" (Maria de Lurdes Saraiva, ed., Luís de CAMÕES, *Lírica completa*, vol. II, 2ª ed. revista, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994, p.396).

[18] Luís de CAMÕES, *Terceira Parte das Rimas*, Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello, 1668. *Tiradas de varios manvscriptos muitos da letra do mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha, offerecidas a soberana alteza do Princepe Dom Pedro.*

[19] Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, "Notas sobre o Cânone da Lírica Camoniana (II)", *Revista de História Literária de Portugal*, IV, 1972-5, pp.100-22. O trabalho íntegro foi reproduzido na recente colecção de estudos camonianos *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Cotovia, 1994, pp.73-100. Para além da prova documental que fornece o manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam*, o Prof. Aguiar e Silva apresenta um conjunto extenso de argumentos que visam à demonstração de a elegia *"Foi-me alegre o viver, já me é pesado"* não pertencer com certeza a Camões, ao contrário do que determinaram, com a ressalva de Costa Pimpão, todos os editores modernos da obra lírica do escritor. É posta em causa concretamente a decisão de Roger Bismut ao aceitar, após um confronto do seu estilo e dos seus temas com *Os Lusíadas*, a discutível autoria camoniana desta elegia. Cfr. Roger BISMUT, *La lyrique de Camões*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Publications du Centre Culturel Portugais - Presses Universitaires de France, 1970, p.321. Por outra parte, sem indícios muito firmes, Maria de Lurdes Saraiva tentou recentemente relativizar o valor provatório do importante testemunho que representa a informação recolhida no documento manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam* pelo Prof. Aguiar e Silva: "Claro que a afirmação de um bibliófilo posterior em cerca de um século à data presumível do poema é um elemento de valor muito relativo, sobretudo quando se ignora a identidade do bibliófilo e a confiança que inspira. Que estava mal informado sobre Estêvão Rodrigues de Castro resulta da data que indica: Castro nasceu em 1559 e morreu em 1638. Mas é indubitável haver pontos de contacto entre versos de Camões e os de Estêvão Rodrigues de Castro, que foi sem dúvida um imitador do Poeta. [...]. O novo elemento trazido pelo Prof. Aguiar e Silva não resolve definitivamente a questão, mas estabelece a margem de dúvida suficiente para impedir uma peremptória atribuição a Camões. Seria da maior utilidade a publicação do manuscrito onde o informe foi recolhido para que se possa formar um juízo sobre a consistência das atribuições de autoria que nele se

imperativa à dama em que se percebe o conselho, um pouco longe ainda da intensa e áspera admoestação contida noutras composições integradas na mesma corrente temática, sobre a necessidade de ponderar o desgaste que o tempo provocará na sua formosura:

> Olhai, Senhora, as Horas apressadas
> que vêm cobrindo o ouro dos cabelos
> de neve, e torna[m] as rosas descoradas.
> Ireis ver ao cristal os olhos belos,
> e já os não vereis quais dantes eram;
> pois quais então serão não queirais vê-los.
> Usai dos bens, que vão como na[s]ceram;
> olhai que tudo de[s]ce de alto estado;
> que também os prazeres meus de[s]ceram.
> Mas não de[s]cerá nunca meu cuidado.[20]

Expostos os esclarecimentos editoriais que acabamos de comentar em torno da obra lírica de Camões em que se abordam o *carpe diem* e a brevidade da rosa, cumpre dizer em definitivo que simplesmente os dois sonetos acima citados, *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, podem gozar de suficiente confirmação autoral. A verdadeira razão de Camões não conceder a esta substância clássica uma atenção lírica mais ampla resulta de difícil determinação, mas cumpre ter em conta, como tese de partida, a circunstância quase geral de os autores maneiristas portugueses da segunda metade do século XVI, com escassas ressalvas, revelarem na sua prática literária uma tímida disposição a exaltar a necessidade de tirar proveito da plenitude do tempo imediato. Com efeito, a incitação jubilosa a deliciar-se com os prazeres sensitivos, a gozar dos frutos mais desejáveis do viver, a apreender, enfim, a fugacidade de qualquer instante, própria da ideologia predominante sob as coordenadas estéticas do Renascimento mais pleno, é banida em prol de um outro pensamento preocupado vivamente pela condição perecedoira da formosura e do deleite, pelo angustiador reconhecimento de tudo ter um final inevitável, o que conduz a desconfiar em última instância dos bens superficiais e levianos. Tal evolução experimentada na passagem da arte renascentista para os novos pressupostos maneiristas, de carácter muito mais meditativo até chegar à desesperança, tem sido destacada com sagacidade por Aguiar e Silva concretamente em volta dos dois únicos sonetos camonianos que oferecem como ingredientes temáticos o *carpe diem* e a brevidade da rosa.[21]

---

contêm" (Maria de Lurdes Saraiva, ed., Luís de CAMÕES, *Lírica completa*, vol. III, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981, p.454).

[20] Antônio Salgado Júnior, ed., Luís de CAMÕES, *Obra Completa*, 1ª reimp., Rio de Janeiro: G. B. Companhia Aguilar Editora, 1988, p.588.

[21] "Ora, na nossa poesia lírica maneirista, tal atitude existencial é quase inexistente, só se revelando, sob forma comedida e, diremos até, discreta, em dois sonetos de Camões: *Está-se a Primavera trasladando* e *Se as penas com que Amor tão mal me trata*. Esta escassez do tema do *collige, virgo, rosas*, esta quase ausência do convite à fruição sensualmente amorosa da beleza corpórea, demonstram bem como a nossa poesia da segunda metade do século XVI não é aquela poesia onde se exprime o gozo dos sentidos, o júbilo de viver, o esplendor da carne, como por vezes se lê em alguns críticos e historiadores. Bem pelo

No que diz respeito à primeira das peças assinaladas que pertencem a este grupo especial de poemas, *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*[22], o emissor lírico começa por elaborar um retrato comparativo da amada utilizando o símbolo da primavera para referir o momento mais vantajoso do ciclo da vida. A sua resplandecente face reproduz toda a beleza que se concentra no tempo primaveril, indicando-se assim que essa é a ocasião favorável para o desfrute do amor. No entanto, a atitude tão escrupulosa da amada, que não parece disposta a ouvir essa advertência nem a ter em conta tal ensejo permitindo ao amante que possa partilhar com ela a paixão, dá lugar a seguir a uma dura censura em que é tornada responsável de não atender o apelo do Amor[23]:

Está-se a primavera tr[a]sladando
em vossa vista deleitosa e honesta;
nas lindas faces, olhos, boca e testa,
boninas, lírios, rosas debuxando.
De sorte, vosso aspeito matizando,
Natura quanto pode manifesta,
que o monte, [o] campo, o rio e a floresta
se estão de vosso gesto namorando.
Se agora não quereis que quem vos ama
possa colher a fruita destas flores,
perderão toda a graça vossos olhos.
Porque pouco aproveita, linda Dama,

---

contrário -e isto constitui uma feição típicamente maneirista-, da meditação sobre a fugacidade da beleza e do prazer, da angústia de saber mortais todos os bens terrenos, os nossos poetas extraem uma lição de desengano, aconselhando os homens a abandonar falsas esperanças, a despojar-se de glórias e riquezas, em suma, a fugir ao mundo e a procurar Deus. Os textos que documentam esta atitude de desprezo do mundo e a sua relação directa com a angustiada vivência do tempo, são tão copiosos quanto escassos os textos poéticos relativos ao tema do carpe diem" (Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971, pp.290-1). A propósito da escassa presença do *carpe diem* e da brevidade da rosa na poesia de Camões, Azevedo Filho salienta igualmente o aspecto global de os seus versos estarem mais dominados por um sentimento de incerteza e de pessimismo do que por qualquer anseio de tirar vantagem das glórias terrestres: "Por fim, observe-se que a temática do *carpe diem* horaciano, tão cara à estética do Renascimento, é extremamente rara na lírica de Camões, onde poucas vezes transparece a alegria de viver e a fruição dos gozos ou prazeres terrenos. Em geral, a lírica de Camões é marcada pelo desengano amoroso, pela dúvida e pelo sofrimento, pois vive o desconcerto de um mundo em mudança" (Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p.314).

[22] Curiosamente Faria e Sousa não faz nenhuma referência através da sua exposição crítica à presença do *carpe diem* e da brevidade da rosa como tópicos neste soneto. Porém realiza um elogio claro da sua qualidade estética, mesmo com uma subtil nota de misoginia: "*La hermosura, y el regalo deste Soneto, por la imagen, y por el pensamiento, y por la facilidad, es cosa singular: satisfaze juntamente al cuidado de más elevacion en un hombre, y al senzillo de una muger*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...* , p.69).

[23] Este soneto aparece registado nas seguintes fontes: *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid, Ms. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscrito Juromenha* e, com duas versões, *Cancioneiro de Luís Franco Correa*. Para lá do facto de figurar nas duas primeiras edições da lírica camoniana, dispõe portanto de cinco testemunhos manuscritos, dos quais três são quinhentistas, que garantem a autoria incontroversa deste soneto. Como adverte Azevedo Filho, "a sua atribuição autoral atinge o grau máximo de confirmação" (AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, p.302).

que semeasse Amor em vós amores,
se vossa condição produze abrolhos.[24]

O soneto abre com um encómio tópico das qualidades físicas da amada em que o emissor lírico compara a formosura do seu semblante com o florescimento da natureza durante a primavera, até ao ponto de esta se enamorar dela enquanto reflecte os seus belos traços[25]. Através de um par de versos plurimembres, *nas lindas faces, olhos, boca e testa, / boninas, lírios, rosas debuxando*, um formado por quatro elementos e outro por três em correlação quase perfeita entre si[26], distintas flores caracterizam a beleza do rosto da mulher, compondo-se um retrato em que destaca a perfeição das suas feições de acordo com o cânone mais habitual da excelência feminina na poesia petrarquista.[27]

---

[24] AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, p.301.

[25] A utilização de elementos objectivos da paisagem com finalidade glorificadora poderia ser considerada inclusivamente fruto da notória influência horaciana neste soneto, pois não em vão o convite a gozar da vida aparece relacionado com a natureza em diversos poemas do autor latino sobre o *carpe diem*: "*Nous parait essentielle la liaison qu'établissent ces poèmes entre le* carpe diem *et la contemplation de la nature*" (H. BARDON, "Carpe diem", *Revue des Études Anciennes*, 46, 1944, p.345).

[26] O procedimento pode ser considerado um esboço da estrutura correlativa maravilhosamente perfeita que constitui a arquitectura do conhecido soneto de Góngora "*Mientras por competir con tu cabello*", uma outra amostra marcante da tradição do *carpe diem* e da brevidade da rosa. Cfr. Dámaso ALONSO, "*G. Ronsard, Góngora (Apuntes de una clase)*", em *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid: Editorial Gredos, 1958, pp.183-91; Alfredo CARBALLO PICAZO, "*El soneto "Mientras por competir con tu cabello", de Góngora*", *Revista de Filología Española*, XLVII, 1964, pp.379-98; "*En torno a "Mientras por competir con tu cabello," de Góngora*", em VV.AA., *El comentario de textos*, 3ª ed., Madrid: Editorial Castalia, 1982, pp.62-78.

[27] De facto, Faria e Sousa aponta como assunto deste poema "*la descripcion de una rara, y alegrissima Hermosura, y los efetos que es justo resulten della en virtud del Amor que la cultiva*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ..., p.69). Em termos semelhantes Fernando de Herrera refere-se ao tema do soneto garcilasiano "*En tanto que de rosa y d'azucena*": "*El sujeto es la belleza, alabada por las partes y efectos que hace, y el deleite de ella, a que le persuade con la brevedad de la vida*" (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso de la Vega* ... , p.369). O editor seiscentista português chega a expor uma amplíssima relação das principais qualidades que deve possuir o retrato ideal da dama conforme a tradição convencional da poesia petrarquista, incluindo até uma engenhosa reflexão, não alheia ao conflito estético que se estava a viver no âmbito da poesia espanhola coeva entre conceptistas e culteranistas, em volta da ausência de alusões aos peitos neste soneto camoniano: "*Llamanse assi, por estar en el pecho; mas su propio nombre es tetas en Español, y tambien mamme, como en Italiano: pero los llamados cultos oy no admiten mama, ni teta; de que resulta ignorar yo qual fue la teta ò mama que los crió. En este Poema no se acordó mi Maestro destas dos piezas de la Hermosura; [...]*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.71). Porém Faria e Sousa indica que há dois trechos de *Os Lusíadas* que permitem saber que pensava Camões sobre este assunto: "*En ambos lugares dize como ellas deven ser en ambos estados [matrona e virgem]: como unos limones deben ser en una Donzella; mayores con proporcion en una Matrona: lo redondo, lo blanco, lo lilo, lo macizo, es muy necessario, y el pezon con algo de roxo: el caerse es cosa mortal*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.71). Sobre o retrato da amada em Camões de uma perspectiva mais geral, vid. principalmente José FILGUEIRA VALVERDE, *Camões*, Coimbra: Livraria Almedina, 1981, pp.39-40; Maria Vitalina LEAL DE MATOS, "Auto-retrato em Camões: o soneto O dia em que eu nasci ...", em *Ler e escrever. Ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, pp.41-2; António José SARAIVA, *Camões*, Lisboa: Jornal do Fôro, 1963, pp.38-40.

O requerimento imperativo do emissor lírico consiste na advertência à amada de ser a altura oportuna para que ele possa aproveitar apaixonadamente os frutos das flores que constituem a sua formosura, porque o desprezo só provocará que os olhos, onde a natureza se está a revelar, percam a elegância[28]. Como prolongação do rogo do amante, mas com um tom agora abertamente ameaçador, encerra-se o soneto através de um terceto conceituoso que joga metaforicamente com a antítese *flores-abrolhos*. Assim, a amada é avisada de que não vale a pena que o Amor tenha semeado nela qualquer sentimento afectuoso, se é que o seu génio esquivo afinal somente se mostra capaz de cultivar espinhos[29]. Talvez seja este o motivo de maior originalidade no poema, já que a concretização genuína dos materiais que fazem parte do *carpe diem* e da brevidade da rosa se vê inovada com a inclusão da metáfora antitética descrita, decerto bastante peculiar, que serve para expor à dama a esterilidade do amor perante o seu comportamento tão pouco receptivo.[30]

---

[28] Embora trate de o justificar mais tarde com raros argumentos, Faria e Sousa salienta na exegese que faz do primeiro terceto deste soneto o carácter sensual que distingue o amante: "*Quiere el P. que no aya flores sin fruto; y que el de las de esta Hermosura amada se reduzga a los favores que solicita quien la ama: y amenazala con que sino dieren este fruto sus flores perderàn toda su gracia sus ojos. Diremos, pues, que el P. queria coger de sus amores en este florido jardin el fruto que los amantes vulgares procuran, y viene a ser la execucion de lascivia*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.73).

[29] A conclusão da peça chamou precisamente a atenção de Gracián no Discurso XXXVII, intitulado "*De otras maneras de argumentos conceptuosos*", da sua *Agudeza y arte de ingenio*. Antes de recolher à letra o último terceto do soneto camoniano como exemplo, o tratadista espanhol faz sobressair que a argumentação conceituosa pode surgir da contraposição subtil de dois motivos de um mesmo assunto: "*Son estas sutilezas examen de un ingenio; es lo más que se puede discurrir. Pero hay aún su latitud en esta misma contrariedad, y sus grados de oposición, según la mayor o menor distancia; entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso. Desta suerte, el Camoes: [...]*" (Evaristo Correa Calderón, ed., Baltasar GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, vol. II, Madrid: Editorial Castalia, 1981, p.89). Também Faria e Sousa reparara já no hábil desfecho da composição, se calhar um dos mais meritórios da obra sonetística camoniana: "*Concluye estremadamente. De poco vendrà a servir que el Amor, señora, sembrasse amores en vós, si vuestra condicion produze abrojos. Esto es que en vano amaria él estas rosas, si en ellas no ubiesse de hallar sino los abrojos, que tambien las guarnecen, ó defienden: quiere dezir los rigores de su aspereza, sin las suavidades de su hermosura*" (Faria e Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.74). O certo é que até seria possível aprofundar mais no sentido conceituoso da oposição *flores-abrolhos* se se tivesse em conta a origem etimológica deste último vocábulo. Com efeito, trata-se de uma contracção da frase latina *aperi oculos* ("abre os olhos"), originalmente primitivo aviso ao que segava num terreno coberto de abrolhos para se acautelar, e depois nome da planta. Cfr. Joan COROMINAS; José A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. I, Madrid: Editorial Gredos, 1980, p.22. O jogo antitético *flores-abrolhos*, desta maneira, ficaria relacionado com os *olhos*, de importante protagonismo como elemento principal do retrato que se faz da dama nos versos antecedentes. Inclusivamente se poderia avançar mais nesta hipótese indicando a existência de um jogo irónico (*abre os olhos!*) com respeito ao tom ameaçador dos tercetos.

[30] Filgueira Valverde confrontou em aguda análise este soneto camoniano com a composição de Garcilaso "*En tanto que de rosa y d'azucena*", que constitui um dos exemplos mais ilustres de recriação poética do *carpe diem* e da brevidade da rosa. Em seu parecer, Camões e Garcilaso souberam dar especialmente um tratamento original ao tópico, mesmo apesar das convenções temáticas que este encerra: "*El cotejo de estas dos últimas composiciones puede revelar bien claras las afinidades y las diversidades*

Não se faz embaraçoso perceber que o tom predominante na concreção da matéria tópica greco-latina em "Está-se a primavera tr[a]sladando" reflecte a presença de um sentimento amoroso em essência vital. É como se o poeta decidisse com esta espécie de divertimento lírico dar resposta habilidosa a um importante desafio, sugestionado desde a classicidade, para evocar com palavras próprias um velho assunto. A nítida estrutura bipartida do soneto manifesta na primeira parte a insistência sobretudo no alto valor da beleza presente da amada, sem qualquer tipo de transcendência que tenha a ver com a força irrevogável do efémero que tudo arruína. A segunda parte, entretanto, anuncia apenas com branda energia a destruição da formosura actual da dama louvada, conquanto seja severo o tom da recriminação[31]. Se a idade prejudicar o deleitoso olhar da amada, como se refere com acento moderado no primeiro terceto, nem por isso a paixão do eu lírico se converterá mais tarde em cruel vingança.[32]

Torna-se preciso destacar que no testemunho manuscrito de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* que figura reproduzido no *Cancionero de la Real Academia de la*

---

en el tratamiento de un mismo tema y declara más que el conocimiento la familiaridad que tenía Camões con la obra de Garcilaso. En este caso se trata del Collige, virgo, rosas *... que uno y otro poeta supieron expresar, paralelamente, pero con personal acento*" (José FILGUEIRA VALVERDE, "*Camoens, clásico español*", em VV.AA., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid: Fundación Juan March - Cátedra, p.83). Deve-se consignar que o soneto garcilasiano oferece no seu verso final, todavia, uma conclusão inferior ao valioso desfecho da composição camoniana. Precisamente Fernando de Herrera repara na defeituosa perfeição que é perceptível no desenlace de "*En tanto que de rosa y d'azucena*": "*Éste es lánguido y casi muerto verso, y muy plebeyo modo de hablar. Y fue común falta en aquella edad no sólo de los nuestros, pero de los toscanos, acabar el soneto no con la fuerza y el espíritu de los cuarteles, sino floja y desmayadamente*" (GALLEGO MORELL, ed., *Garcilaso ...* , p.369).

[31] O apelo epicurista a gozar da juventude que se expõe no soneto camoniano admitiria perfeitamente, graças à sua comedida proposição ideológica, o seguinte comentário referido por Rafael Lapesa em volta do tom semelhante que oferece a composição garcilasiana "*En tanto que de rosa y d'azucena*": "*La alegría vital del Renacimiento se manifiesta ennoblecida en él, y por una vez los versos del poeta carecen de melancolía. El* carpe diem *horaciano había resucitado, y desde Lorenzo de Médicis contaba con rica tradición italiana. El soneto de nuestro poeta tiene disposición muy semejante al de Bernardo Tasso* Mentre che l'aureo crin 'ondeggia in torno, *que además deja su huella en algunas imágenes; pero Garcilaso, acudió también a la oda de Horacio a Ligurino (IV, X), y, como era inevitable, tuvo presente el* Collige, virgo, rosas *de Ausonio. Su interpretación del tema no muestra el alocado júbilo de Lorenzo el Magnífico, la gracia despreocupada de Bernardo Tasso ni la vivaz galantería de Ronsard; se distingue, en cambio, por un sello de dignidad que da elegancia al epicureísmo*" (Rafael LAPESA, *Garcilaso: Estudios completos*, ed. corrigida y aumentada, Madrid: Istmo, 1985, p.154). Em torno do soneto pertencente ao autor espanhol, exemplar poético com enorme sucesso na história do *carpe diem* e da brevidade da rosa, vid. Francisco ABAD NEBOT, "*Anotaciones formales al Soneto XXIII de Garcilaso*", *Archivum*, XXVII-XXVIII, 1977-8, pp.17-20; Alfonso MARTÍN JIMÉNEZ, "*Fundamentos del componente imaginario en el texto lírico. Análisis de los sonetos X y XXIII de Garcilaso*", *Diacrítica*, 7, 1992, pp.135-53; Edward STANTON, "*Garcilaso's Sonnet XXIII*", *Hispanic Review*, XL, 1972, pp. 198-202.

[32] Assim esta peça pertenceria na classificação tipológica estabelecida por García Berrio para os sonetos que desenvolvem o *carpe diem* e a brevidade da rosa ao segundo grupo, isto é, aos *sonetos amorosos*. Nesta classe concreta, pertenceria ainda aos *sonetos de canto*, que se caracterizam por a atitude do sujeito lírico limitar-se a louvar com voz enaltecedora as virtudes actuais da dama. Vid. GARCÍA BERRIO, "*Tipología textual de los sonetos clásicos ...* ", pp.253-6.

Historia de Madrid os dois tercetos aparecem com variantes apreciavelmente distintas, de maneira que constituem afinal uma nova versão do texto:

E se sabeis quão depressa passa a vida
colhei dessa seara a novidade,
emquanto a fruita é doce e desejada.
Que não há maior dor que ver perdida
sem se poder lograr a verde idade,
que não pode tornar sendo passada.[33]

Como se pode advertir, trata-se de uma paráfrase bastante ajustada dos tercetos que fazem parte da outra versão, mormente tendo em vista as semelhanças dos vv. 9-11. Porém deve-se dizer que aqui se desenvolve com maior clareza o motivo do *carpe diem* e da brevidade da rosa conforme os modelos clássicos, convidando-se a dama num tom mais concludente, mesmo com o uso de uma apóstrofe imperativa, a gozar dos primeiros frutos da vida antes de fugirem[34]. Seja como for, parece exequível determinar que tanto numa versão como na outra, afinal de contas, o elemento ideológico decisivo é a descrição da beleza presente da amada, enquanto a ideia de aniquilação posterior pela passagem do tempo fica simplesmente num segundo plano por mais que a lição textual recolhida no *Cancionero de la Real Academia de la Historia de Madrid* apresente um carácter especialmente epicureu, ficando por isso à margem a personalidade amorosa do sujeito lírico.[35]

O segundo dos sonetos de Camões que tem como tema principal o *carpe diem* e a brevidade da rosa, *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, já apresenta uma ameaça mais manifesta à amada no caso de não estar disposta a aproveitar o momento presente com fruição[36]. Com efeito, se os desgostos amorosos consentirem que o emissor lírico possa viver tanto que ainda seja testemunha da senilidade da mulher, verá então ao mesmo tempo como é que ela se irá arrepender dos seus retraimentos passados. Nessa altura desejará ilusoriamente que o pretérito volte mais uma vez a fim de o desfrutar, mas na tardança da sua reacção estará a vingança dele, visto como os dias que fugiram já não podem regressar:

Se as penas que por vós, donzela ingrata,
passo, vivesse tanto com sofrê-las,
que visse escuro o lume das estrelas,

---

[33] AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. I, p.314.

[34] Com relação ao facto de existir esta versão diversa do soneto, no parecer de Maria de Lurdes Saraiva "os dois tercetos exprimem a mesma ideia fundamental (aproveitar o tempo de amar), mas em termos completamente diferentes, que parecem corresponder a uma redacção mais perfeita e, por isso, posterior" (Saraiva, ed., CAMÕES, *Lírica...*, vol. II, p.113).

[35] De facto a leitura íntegra desta versão conduziria a classificar este soneto no primeiro grupo fixado por García Berrio na sua tipologia, quer dizer, à *expressão recta do enunciado tópico: texto imperativo epicureu*, onde a presença do tópico horaciano não aparece submetida à temática amorosa mas é de condição nomeadamente moralista. Vid. GARCÍA BERRIO, *"Tipología textual de los sonetos clásicos ... "*, pp. 248-53.

[36] Cleonice Berardinelli afirma atinadamente que *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* é "um dos raros sonetos camonianos em que se desenvolve o tema do *Carpe diem* de Horácio [...], aqui utilizando também a imagem de Ausônio do *Collige, virgo, rosas*" (Berardinelli, ed., Luís de CAMÕES, *Sonetos de Camões ...* , p.523).

em cuja vista o meu se acende e mata;
e se o tempo, que tudo desbarata,
secar as frescas rosas sem colhê-las,
mostrando a linda cor das tranças belas
mudada de ouro fino em bela prata;
vereis, Senhora, antão, também mudado,
o pensamento e aspereza vossa,
quando não preste já sua mudança.
Sospira[r]eis antão pelo passado,
em tempo quando executar-se possa
no vosso arrepender minha vingança.[37]

A partir de uma rancorosa apóstrofe à amada que sublinha a ingratidão da sua atitude amorosa, o emissor lírico só espera contemplar como o brilho dos olhos que acendem agora o seu amor esmorece com o passar inevitável do tempo, segundo uma metáfora platónica muito divulgada em que se destaca reiteradamente a vista como fonte de amor. O motivo clássico do *carpe diem* e da brevidade da rosa é utilizado a seguir para complementar essa ameaça tão expressa, declarando-se por meio de uma metáfora altamente lexicalizada que o formoso ouro dos cabelos[38], igual que as frescas rosas

---

[37] Leodegário A. de AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989, pp.821. Existem variantes textuais importantes que atingem aos dois primeiros versos deste soneto. No *Cancioneiro de Luís Franco Correa* figura o texto duas vezes reproduzido, aparecendo na segunda versão as lições "Se as penas com que Amor tão mal me trata / quiser que tanto tempo viva delas". Azevedo Filho escolhe como texto de base a primeira versão, já que o *incipit* do soneto conforme se recolhe aí aparece endossado pelo "*Índice*" do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*. Por outro lado, é possível conjecturar que a segunda versão nascesse da necessidade de resolver dificuldades sintácticas que têm a ver com o sujeito expresso no primeiro verso. Vid. AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, 1989, pp.821-6. Efectivamente, uma nota textual deitada por Faria e Sousa nos seus comentários insiste em sentido semelhante no transtorno gramatical proveniente de fixar com garantias o *incipit* do soneto: "*De la manera que ahi lo pongo* [Se as penas com que Amor tão mal me trata / permitieren que eu tanto viva ...] *lo hallê en uno de los manuscritos. Las ediziones dizen Se as penas que... quiser que tanto tempo ... Y claro es que no pudo el P. hablar deste modo: porque deste quedan siendo nominativo las penas; y siendolo no es oracion líquida el verbo quisiere: sino quisieren. Y aun yo no quedo sossegado con el manuscrito, aunque está corriente; y presumo dixo el P.* Se Amor nas penas com que mal me trata quiser... *Por ser mas propio aqui el Amor para a gente*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas* ... , p.120).

[38] De facto tal é a metáfora que abre o conhecido soneto de Tasso que constitui um dos exemplos mais brilhantes e influentes da tradição do *carpe diem* e da brevidade da rosa (*Apud* Joseph G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: C.S.I.C., 1960, pp.254-5):

Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
a l'ampia fronte con leggiadro errore:
mentre che di vermiglio, e bel colore
vi fa la Primavera il volto adorno:
mentre che v'apre il ciel puro il giorno,
cogliete o giovinette il vago fiore
de i vostri più dolci anni, e con amore
state sovente in lieto e bel soggiorno.
Verrà poi'l verno, che di bianca neve

acabam por murchar se é que não são colhidas, terá de transformar-se lamentavelmente em cor prateada como claro sinal da velhice[39]. Quando isso acontecer, a amada pretenderá com segurança transformar também a inclinação da sua vontade amorosa, agora insensível, e trocar a aspereza do seu trato por um novo gesto de benquerença para quem a ama. Contudo, será uma mudança tardia e inútil, que não há-de permitir tristemente que ela recupere o tempo que se perdeu, fornecendo portanto ao amante a ocasião de se vingar assim dos seus desfavores antigos.

Filgueira Valverde indicou para *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* a presença temática do soneto garcilasiano *"En fin a vuestras manos he venido"*[40], uma composição diferente de princípio à camoniana em que, sem figurar sob nenhuma aparência o *carpe diem* e a brevidade da rosa, o emissor lírico solicita à amada que se vingue não a partir da fraqueza que lhe suscita a paixão amorosa, mas sim a partir da sua morte:

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;
mi vida no sé en qué s'ha sostenido
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un 'espada en un rendido.
Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte:
¡basten las que por vos tengo lloradas;
no os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte![41]

Faria e Sousa por seu turno advertiu ao longo dos comentários recolhidos nas *Rimas várias*, além de alguns ecos isolados do soneto *"Se avien che'l ciel mi dia viver tanti*

---

suol i poggi vestir, coprir la rosa
et le pioggie tornar aride e meste.
Cogliete ah stolte il fior, ah siate preste,
che fugaci son l'hore, è'l tempo lieve
e veloce a la fin corre ogni cosa.

[39] Assim explica Faria e Sousa essa imagem que se desenvolve na primeira quadra: *"Quiere dezir que vea aquellos ojos bellissimos faltos del alimento de la edad florente que los haze resplandecer con gran pujança; y alude a las estrellas que pierden su resplandor con la oposicion de los nublados; y a las luzes que se mantienen del pasto de cera, o otra alguna materia, que en faltandolas, pierden su vivacidad, y alfin espiran: y esto mismo, sucede a unos bellos ojos en faltandoles el pasto de los tiernos años; y mucho más si los toca la nube de la vejez"* (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...* , p.120).

[40] Vid. FILGUEIRA VALVERDE, *"Camoens, clásico ... "*, em VV.AA, *Cuatro lecciones ...* , p.83.

[41] Elías L. Rivers, ed., GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, 2ª ed., Madrid: Editorial Castalia, 1981, p.38.

anni" de Antonio Tibaldeo, a influência nítida do soneto petrarquiano *"Se la mia vita da l'aspro tormento"*[42]:

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per vertú degli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a llamentar mi fa pauroso et lento:
pur mi darà tan baldanza Amore
ch'i' vi discovrirò de' mei martiri
qùa' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;
et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
non fia ch'almen non giunga al mio dolore
alcun soccorso di tardi sospiri.[43]

Numa simples leitura superficial deste texto pode chamar a atenção inicialmente o facto de nele não estarem desenvolvidos os ingredientes tópicos que estamos a analisar, mas deve-se dizer que o soneto de Camões concorda indiscutivelmente com o soneto petrarquiano na expressão do desejo de viver todo o tempo necessário para reparar nos efeitos do decorrer dos anos na beleza da amada. Porém um pormenor digno de atenção em *"Se la mia vita da l'aspro tormento"* é que o emissor lírico não quer converter-se em testemunha desse momento final apenas para indicar à mulher que deve gozar do presente. Ao invés, pretende que então a dama compreenda como é que ele sofreu pelo seu amor não correspondido sem se atrever a desvendar-lhe todas as suas mágoas. Quando a mulher não possua já a magnífica formosura que hoje intimida o amante, poderá perceber as dores passadas que suportou, porque a degradação da sua beleza não impedirá que ele possa comunicar-lhe o que agora não se atreve a dizer. Segundo se comprova, a despeito dos parentescos inegáveis com *"Se la mia vita da l'aspro tormento"*, no soneto de Camões utiliza-se pelo contrário esse desejo de viver, sendo testemunha assim o emissor lírico do envelhecimento da amada, para inverter mais tarde o rumo da composição e concentrar o argumento na reprovação cominativa à amada por causa de ela rejeitar os prazeres da juventude, o que é uma diferença importante que convém fazer sobressair ao confrontar a peça camoniana com a sua manifesta fonte original petrarquiana.

O soneto *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, inscrito por Faria e Sousa com clareza, aliás, na tradição concreta do *carpe diem* e da brevidade da

---

[42] *"Esso todo es quanto a lugares assi en general como en particular, que mi P. pudo ver para imitarlos, o en que sin ver a todos concurrió con ellos. Pero dôs son los que el viô sin duda, más de quanto yo la tengo sobre qual dellos le inclinó más ello es infalible que este escribiò el à imitacion del II de Petrarca que es este. [...] Bien se ve que este Soneto, y el de mi P. en el pensamiento son uno mismo, y en los terminos difieren poco. El otro lugar que dixe me tenia en duda es el Soneto 99 de Antonio Tibaldeo, que casi copiando esse de Petrarca dize,* Se avien che'l ciel mi dia viver tanti anni, / che quella trezzia d'or veggia d'argento, / e il vermiglio color del viso ... " (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas*..., p.122).

[43] Jacobo Cortines, ed., Francesco PETRARCA, *Cancionero*, vol. I, Madrid: Cátedra, 1989, p.152.

rosa[44], difere de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*, acima comentado, sobretudo pela associação da ameaça do decorrer do tempo ao convite entusiasmado a gozar da brevidade do instante[45]. Se naqueles versos existia em especial o apelo à dama para que fruísse os bens da sua formosura, já que era em tal altura que se achavam no seu máximo esplendor, neste caso a referência à fugacidade do tempo é mais explícita e ganha maior relevo, convertendo-se na argumentação que o emissor lírico utiliza para assinalar que haverá um tempo irremissível em que ele possa executar a vingança através do seu arrependimento.[46] Mostra-se com diafaneidade a consciência epicurista de o tempo ser decerto um bem que não volta mais, de condição precária e irrecuperável, e que por conseguinte convém viver com apaixonada urgência antes de se tornarem inevitáveis a velhice e a morte que tudo destruem.

Pode-se ver que fica ainda um pouco longe a extrema convicção maneirista sobre a brevidade do percurso da vida, que conduz a renunciar estoicamente aos gozos terrenos.[47] De modo diferente, no soneto *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* percebe-se um aberto convite a aceitar as oportunidades que oferece a formosura da mocidade, mesmo notando-se com relação ao retrato que se faz da amada um curioso e irónico aspecto, em certa maneira alheio às convenções temáticas originais da poesia petrarquista, que atinge a grande perfeição das suas virtudes físicas. Com efeito, a extraordinária beleza da dama não é indelével, e o tempo fugaz também deixa o seu rasto iniludível nas feições que agora parecem tão atractivas. O emissor lírico confessa assim, opondo dois períodos temporais, que o elogio presente à amada não é de duração eterna, mas há-de mudar-se

---

[44] Aliás, Faria e Sousa assinala também a vasta repercussão que teve o tópico na obra de numerosos poetas: "*Este Soneto es de aquel assunto muy trillado de varios Poetas, incitando sus Amadas a que deponiendo rigores se logren de su edad florida; advertiendolas, que perdida esta, se han de arrepentir mucho del tiempo, y de los gustos perdidos, sin poderlos recuperar*" (Faria y Sousa, em CAMÕES, *Rimas ...*, p.119).

[45] Tendo em vista os esquemas tipológicos delineados por García Berrio na sua proposição classificadora, tratar-se-ia portanto de um soneto pertencente ao segundo grupo -*sonetos amorosos*. Em contraposição ao que acontecia no caso de "*Está-se a primavera tr[a]sladando*", um *soneto amoroso* onde prevalece o canto à amada, "*Se as penas que por vós, donzela ingrata*" apresenta um tratamento do *carpe diem* e da brevidade da rosa em que domina nomeadamente a *queixa*. Neste tipo de sonetos existe como nota peculiar o anúncio de uma cruel vingança, mais irónica ou sobretudo violenta, contra a formosura da amada. Vid. GARCÍA BERRIO, "*Tipología textual de los sonetos clásicos ...* ", pp.256-9.

[46] É uma ideia que está presente com grande profundidade, aliás, na mesma obra poética horaciana que tem como tema básico o *carpe diem*. Vid. A. E. FRASCHINI, "*El tiempo, punto de convergencia de la temática horaciana*", *Anales de Filología Clásica*, XI, 1986, pp.63-100.

[47] O epicurismo predominante neste soneto, afastado ainda do estoicismo pertencente propriamente à ideologia maneirista, foi posto de relevo por Azevedo Filho: "Como se sabe, o tema da fugacidade da vida ou da brevidade do tempo, patente no soneto, foi muito cultivado pela estética maneirista, com ou sem implicações horacianas. No caso, o *carpe diem* está presente, embora tal temática seja menos frequente na lírica do Poeta, pois há aqui apaixonado apelo à vida, diante da certeza do envelhecimento e da morte. Em outros textos, a temática da fugacidade do tempo e/ou da brevidade de vida determina, exactamente ao contrário, uma renúncia aos prazeres mundanos, com os quais não nos devemos comprometer, por ser tudo precário e transitório no mundo em que vivemos. Essa última atitude de recolhimento interior ou de autocontemplação espiritual também parte da certeza do envelhecimento e da morte, mas em sentido oposto ao da temática do *carpe diem*" (AZEVEDO FILHO, *Lírica de Camões. 2. Sonetos*, t. II, pp.834-5).

necessariamente em desconsideração pois o mesmo futuro está encarregado de lhe mostrar que a cor das suas tranças passará do lindo ouro à bela prata[48].

E regressemos sem a mínima demora ao começo para alcançar o final. Há que reconhecer inevitavelmente, como primeira conclusão, o número limitado de sonetos camonianos consagrados a glosar com expressão própria um elemento tópico tão fértil como o *carpe diem* e a brevidade da rosa. Somente dois sonetos susceptíveis de não se terem com facilidade como apócrifos podem ser registados nessa tradição lírica, mas nem por isso deve surpreender o curto dado numérico uma vez que a exaustiva antologia arrumada no seu valiosíssimo estudo pela investigadora González de Escandón deixa comprovar, com pouca margem para a dúvida, que a maioria dos poetas coevos que enfrentaram o tema com a sua pena são responsáveis, por via de regra, de duas, três ou quatro composições[49]. Naturalmente esta pesquisa apenas se reduz a poemas pertencentes a autores espanhóis, mas o pormenor apontado não seria injusto julgá-lo pertinente, ao menos em sentido lato, com respeito ao âmbito restrito da poesia portuguesa. Afinal de contas, neste argumento quantitativo parece possível descortinar que o largo sucesso do tópico estaria garantido não só pela projecção que alcançou através de uma série considerável de criações líricas, mas ainda se cimenta na atenção que reclamou, e é aí que bate o ponto, por parte de qualquer autor que cultivasse a poesia indo no encalço do espírito clássico.

Com repercussão importante no campo da história literária impõe-se, em segundo lugar, uma outra ilação a propósito do fundo ideológico que norteia os dois únicos sonetos de Camões inspirados nesta tradição temática. É a ocasião de esclarecer a atitude reflexiva que modela realmente a mensagem conceptual de *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* sobre o *carpe diem* e a brevidade da rosa. Eis a pergunta decisória que surge imediatamente: em ambos os poemas salienta-se com perspectiva vital o valor da beleza que possui a amada, a lamentar-se com ênfase particular a degradação dos seus traços originais numa altura futura, ou tem mais força a angustiosa convicção de a formosura feminina, como símbolo modelar da própria

---

[48] Cf. Maria Helena NERY GARCEZ, "Ainda o *Carpe Diem*", *Língua e Literatura*, 9, 1980, pp.367-71. Nery Garcez realiza uma análise comparativa desta composição com o soneto de Ronsard "*Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle*" e expõe, não sem certa exageração, a ideia de estar presente nela um elevado grau de ironia mesmo muito próximo do sarcasmo que caracteriza as cantigas de escárnio medievais: "Sinuosa maneira de galantear, essa adotada pelos dois poetas quinhentistas! Atrevida maneira! Se de seus resultados nada podemos afirmar, podemos, no entanto, ressaltar sua engenhosidade. Galantear ironicamente, rebaixar a dama ao invés de exaltá-la, tentar conquistar pela humilhação e pela ameaça, colocando-se em situação de superioridade em relação a ela invertendo a situação de vassalagem, rir-se dela, tudo isto é forçar os limites do estilo elevado pela assimilação de elementos satíricos, próprios do modo baixo, conferindo a estes dois sonetos um certo parentesco com a lírica de escárneo e as coisas de folgar" (NERY GARCEZ, "Ainda ... ", p.371).

[49] Cf. GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, *Los temas del* Carpe Diem ... , pp.91-143. Na relação de autores que integram a antologia aparecem os seguintes nomes: Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Francisco de Pacheco, Francisco de Medina, Fernando de Herrera, Francisco de Medrano, Cristóbal de Mesa, Luís Barahona de Soto, Luis Martín, Juan de Arguijo, Luis de Góngora, Tomás Gugiel, Juan de Jáuregui ou Francisco de Quevedo. Apresenta-se como excepção mais evidente o poeta sevilhano Juan de Arguijo, que figura com treze peças dedicadas a este assunto clássico.

existência humana, ser apenas um bem lastimosamente fugaz? Após uma leitura das duas peças atenta à corrente tópica de que fazem parte, e sem esquecer por antecipado as diferenças que as afastam, não parece excessivo conjecturar que a primeira das hipóteses acima expostas reflecte com mais proximidade o seu sentido literal. Dir-se-ia que a visão lírica que transmitem, efectivamente, sobretudo põe em destaque um sentimento de singela melancolia pela passagem irremediável do tempo, não muito distante ainda da mundividência renascentista, mais do que o trágico pensamento maneirista que nasce da desiludida comprovação de tudo apresentar uma irreversível condição transitória. Porque *"Está-se a primavera tr[a]sladando"*, em primeiro termo, recolhe nomeadamente uma leve admoestação imperativa para não ser desperdiçada a bela presença actual que exibe a dama, enquanto *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"*, mesmo a conter um tom ameaçador mais explícito, mostra que o decorrer temporal somente é uma oportunidade de o sujeito lírico se vingar com a velhice da amada do seu orgulhoso desprezo pretérito.

Nem faz falta insistir na distância sensível entre esta surpreendente mensagem de natureza epicurista e a voz lírica camoniana mais dramaticamente original, tingida de um absoluto estoicismo, mas não se deve deixar de trazer à memória que os sonetos *"Está-se a primavera tr[a]sladando"* e *"Se as penas que por vós, donzela ingrata"* patenteiam com clareza o acto de render homenagem a uma longa tradição poética, não isenta de um estreito repertório de convenções, que significava uma provocação certamente difícil de resistir para o inexaurível alento artístico de Camões. Noutros versos do escritor, não por acaso de mais perene recordação, a terrível experiência de o tempo fugir sem remédio nem minguará fatalmente com a vã ilusão horaciana de prender qualquer dia ou com o subtil gesto ausoniano de apanhar a delicada rosa:

> Que me queréis, perpétuas saudades?
> Com que esperanças ainda me enganais?
> Que o tempo que se vai não torna mais
> e, se torna, não tornam as idades.

Universidade de Vigo

FRANZ HINCKER E A IMAGEM DA "BOA ALEMANHA" NO ROMANCE *VOLFRÂMIO* (1944) DE AQUILINO RIBEIRO

MARIA MANUELA GOUVEIA DELILLE*

O assunto da presente comunicação insere-se num complexo temático mais vasto - o imaginário alemão na obra de Aquilino -, sobre o qual tenho neste momento em curso um projecto de investigação. Devido ao casamento com uma jovem alemã, Grete Tiedemann, sua colega de estudos na Sorbonne, Aquilino Ribeiro conheceu a Alemanha, as suas gentes e espaços, antes e depois da Primeira Grande Guerra, em visitas mais ou menos demoradas, que se vieram a reflectir na obra ensaística e ficcional, nomeadamente em numerosos artigos de imprensa, nas crónicas de guerra *É a Guerra* e *Alemanha Ensanguentada*, nalguns contos e romances. É sobre um desses romances - o romance *Volfrâmio* - que me proponho hoje falar, analisando nele o retrato que o autor traça de uma personagem alemã, o engenheiro e concessionário de minas Franz Hincker.

Composto em 1943, o romance é lançado pela livraria Bertrand em Janeiro de 1944 e, como imediatamente se esgota, logo aparecem nos meses seguintes uma segunda e uma terceira edição, num total de sete mil exemplares postos à venda. À grande popularidade do então já célebre escritor, deve-se juntar, como explicação para este êxito invulgar no meio editorial português, a extrema actualidade do tema naquela época. Efectivamente, a exploração do volfrâmio ou, para usar o termo científico, do tungsténio (metal ferroso utilizado no fabrico de material de guerra) a partir dos jazigos volframíticos existentes em determinadas regiões da Beira Alta e da Beira Baixa, atingiu durante a Segunda Guerra Mundial os maiores valores de sempre, tendo-se Portugal tornado, por volta de 1942, o maior produtor europeu daquele minério (cf. Wheeler, Summer 1986: 108). Desde o início da guerra assistiu-se no nosso país a uma intensa e por vezes desenfreada luta económica entre as duas potências beligerantes - as forças do Eixo lideradas pela Alemanha e os países aliados conduzidos pela Inglaterra, luta essa que ficou conhecida pela guerra ou questão do volfrâmio (cf.WHEELER, Summer 1986: 107-27 e Winter 1986: 97-111, ROSAS, 1990: 80 ss., TELO, 1991: I, 187 ss.). Apostado em manter o estatuto privilegiado da neutralidade, o governo de Salazar vê-se envolvido em longas, difíceis e complexas negociações, ora com uma ora com outra das nações interessadas em obter a desejada matéria prima. A Inglaterra, que aliás gozava de nítida vantagem na exploração legal do volfrâmio (ROSAS, 1990: 80), luta por manter essa posição, procurando impedir por todos os meios a aquisição de minas ou de minério por parte das forças inimigas. No entanto, nos anos de 1941-42, precisamente naqueles em que se desenrola a acção do romance, os acordos celebrados entre Portugal e uma Alemanha cada vez mais empenhada na impor-

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

tação do minério essencial para o esforço da guerra, bem como as tentativas do governo português de regulamentar a extracção e o comércio do volfrâmio parecem vir favorecer os interesses germânicos e agudizar o clima de tensão e de rivalidade entre as duas potências. Com a subida vertiginosa dos preços, vive-se nesses anos em todo o país, e muito particularmente nas regiões beirãs, uma autêntica "febre do volfrâmio", traduzida na procura sôfrega do precioso metal, o chamado "oiro negro", por parte dos proprietários das terras, dos camponeses, de empreiteiros e outros agentes, que procuravam negociar, com maior ou menor êxito, com as empresas inglesas ou alemãs.

O romance *Volfrâmio* tem por cenário um núcleo de aldeias situadas na Serra da Nave (Malhadas da Serra, S. Brás da Nave, Mouramorta, Orcas da Beira, Pedrões, Ceifões, Tendais) e relata uma série de episódios passados naquela região que reflectem bem o envolvimento da gente beirã na luta concorrencial entre representantes rivais dos dois países em conflito: dum lado o senhor Franz Hincker, coadjuvado pelo engenheiro Severo Bacelar e pelo jovem trabalhador Augusto Aires, que, surgindo de início como explorador furtivo, vem a prosperar pelo seu serviço leal e dedicado à empresa alemã; do outro, o inglês Mr. James Corbet, apoiado pelo "volframista" Antoninho Fráguas e pelo Luís Ougado, dois homens sem escrúpulos que se encarniçam não apenas na exploração legal mas em toda a espécie de negócios obscuros, na mira de obter o tão desejado "oiro negro". Também do lado inglês se situa a "lusitaníssima" figura do Silvestre Calhorra (cf. *V*, 5), o qual, no entanto, agindo sempre com grande manha e levado acima de tudo pelo interesse próprio, se move entre os dois campos hostis, colhendo ora num ora noutro os seus proventos e benefícios.

Para finalizar este preâmbulo direi ainda que a imagem da Alemanha decorrente do romance me parece pressupor, como demonstrarei ao analisar o retrato aquiliniano de Franz Hincker e as referências ao seu país de origem, o conhecimento por parte do autor e dos leitores da teoria das duas Alemanhas, lançada em 1871 na célebre *Revue des Deux Mondes* pelo pensador francês Elme-Marie Caro. Segundo Caro, o povo e a terra alemães apresentariam como que duas faces opostas ou dividir-se-iam em dois grandes grupos antitéticos - a boa Alemanha, poética e sonhadora, dos músicos e dos sábios, dos pensadores e dos poetas, e a Alemanha imperialista, bélica e brutal, de Bismarck. Se a imagem da Alemanha militarista tinha directamente a ver com a guerra franco-prussiana de 1870-1, a imagem da boa Alemanha provinha em parte, como me parece aqui oportuno recordar, da célebre obra de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813). Em contraste manifesto com a França militarizada e expansionista de Napoleão, a "*nation allemande*" surgirá nessa obra staëliana como pátria de sábios, eruditos e poetas, terra habitada por um povo sentimental, honesto, sério e trabalhador, de viver simples e patriarcal, imbuído de doutrinas idealistas e cristãs, com elevada consciência do dever, acentuadas tendências místicas e forte imaginação criativa.

Mais tarde, em 1835 e 1855, H. Heine num célebre conjunto de ensaios sobre a história da filosofia, da religião e da poesia moderna alemãs (cuja versão francesa apresenta o título, manifestamente polémico, *De l'Allemagne*) propõe-se corrigir o excessivo idealismo e espiritualismo do imaginário de Madame de Staël e chama a atenção dos leitores franceses para o naturalismo e panteísmo da filosofia alemã, que reputa um

elemento essencial para a compreensão do carácter germânico (cf. DELILLE, 1992: 27-8). Na segunda metade do século XIX (nomeadamente entre 1850 e 1870-1), muitos intelectuais e escritores progressistas franceses, de pendor realista e sensualista, irão ver na Alemanha filosófica, científica e poética - que consideram dominada não já pelo romantismo espiritualista da concepção staëliana, mas por um forte naturalismo panteísta - um grande exemplo de liberdade de pensamento e de espírito crítico, distinguindo-a sempre, de forma análoga à mencionada teoria dualista de Caro, da Alemanha política e militarista, de ameaçadoras tendências hegemónicas, que identificam com a Prússia (cf. DIGEON, 1959: 9-47). Como sabemos, esta visão dicotómica da nação e do povo alemães manter-se-á viva, com significativas variantes e algumas intermitências, até aos nossos dias e percorre também, segundo nos será dado observar, o romance de Aquilino.

Logo na primeira sequência narrativa, no episódio em que Augusto Aires chega às minas da Sobriga, ansioso por saber o valor do minério que acabara de roubar nas terras do Silvestre Calhorra, surge-nos - sob a perspectiva do jovem camponês - um breve mas expressivo retrato do alemão Franz Hincker:

> Sentado à secretária estava um importante figurão, gordo, nédio, pescoço de várias e rubras regueifas, grandes óculos com aros de tartaruga campudos como rodas de carro, quase nenhum cabelo na cabeça reboliça e cor-de-rosa. Aires teve palpite que estava diante do senhor Hincker, administrador-geral, concessionário das Minas da Sobriga, engenheiro chefe, ou lá o que era (*V*, 56).

Repare-se ainda em análogo retrato físico da mesma personagem, que nos é dado um pouco mais adiante, no início do terceiro capítulo, através dos olhos de D. Irene, tia de Severo Bacelar, quando esta recebe Hincker e a sua filha na velha casa de Mouramorta:

> D. Irene ficou um pouco esmagada [...] ante aquele senhor alentado, com óculos de escafandro, cabeça quadrada imponente, bigode tostado pelo charuto sobre a boca pequena incisa com firmeza, discreto em seu recorte, em nada o bigode hitleriano tão em voga (*V*, 73).

A descrição, através do recurso às formas geométricas do círculo e do quadrado, do rosto e da estatura corpulenta e imponente da personagem alemã imprime desde logo à figura do estrangeiro uma nítida marca de alteridade em relação ao tipo físico mediano do português comum; a insistência na "cabeça quadrada" maior do que o usual e nos óculos de dimensão invulgar remete o leitor da época não para a imagem estereotipada de um homem nórdico, alto, louro e de olhos azuis, mas para a imagem cabeçuda do *boche*, tal como aparecia em numerosos artigos e caricaturas da imprensa francesa desde a década de 1890 até meados dos anos 30 do presente século, altura em que será substituída pela figura ainda mais aterradora do *nazi* (cf. LEINER, 1989: 184-5). Além disso, é evidente uma acentuada aura capitalista na identidade que se estabelece entre o obeso e nédio Senhor Hincker, de careca reboliça a brilhar e "grandes óculos com aros de tartaruga campudos como rodas de carro", e o próprio automóvel em que se desloca, um luxuoso e potente B.M.W. do último modelo, "reluzente de cristais e cromados" (*V*, 65), onde momentos após a conversa com Aires o vemos "repimpado" (*V*, 58), fumando um daqueles charutos que de tão grandes e redondos se assemelham também aos eixos de um carro (*V*, 64-5).

No entanto, note-se que apontam num sentido eufórico alguns semas decorrentes do segundo passo mencionado, nomeadamente a firmeza e discrição, e principalmente o facto

de se vincar bem a diferença profunda existente entre o bigode de Hincker, "tostado pelo charuto e discreto em seu recorte", e o bigode hitleriano tão em voga. Na verdade, o engenheiro germânico patenteia, no decorrer desta primeira sequência narrativa, toda uma série de qualidades muito positivas, que lhe conquistam desde logo a simpatia e até, por vezes, a admiração do leitor, e que vão ao encontro da imagem tradicional da boa, honesta e sábia Alemanha, de herança staëliana. Logo se apercebendo, pela amostragem sistemática dos pedaços de minério que Bacelar lhe vai colocando em cima da secretária, da importância da descoberta acidental do jovem Aires, Hincker imediatamente decide ir pesquisar "*in loco*" o jazigo metalífero situado no Vale das Donas, em terras quase todas elas pertencentes a Silvestre Calhorra. Rapidez, pragmatismo, eficiência são as qualidades que o caracterizam nesta primeira aparição e que, combinadas com uma inegável urbanidade, competência científica e sabedoria da vida, se irão revelar cada vez mais nas cenas seguintes. Enquanto os seus empregados inspeccionam o valor e amplitude do filão, Hincker consegue sofrear os ímpetos irados do Calhorra, a quem muito cordialmente oferece um dos seus havanos, e procura vencer as desconfianças, reservas e má-vontade dos proprietários mais humildes, explanando com paciência e grande afabilidade as dificuldades e eventuais vicissitudes da pesquisa e as condições de pagamento a acertar com os donos dos terrenos caso se confirme a existência de volfrâmio (cf. *V*, 66-7 e 69).

Também na cena seguinte, em casa da tia de Severo Bacelar, onde Hincker vai deixar a filha Paulinha por umas horas enquanto corre com Bacelar e Aires a Orcas da Beira para fazer o registo do filão, se não deixa de sublinhar a urbanidade extrema do engenheiro alemão, bem como o seu excelente domínio da língua portuguesa (cf. *V*, 73), qualidade aliás em que se revela diametralmente oposto ao seu rival inglês Mr. Corbet, que em todas as intervenções dá provas de uma enorme inabilidade linguística.

Mais adiante, depois de fazer notar os dons invulgares de observação de Hincker –

> Estava há menos de dez minutos em Mouramorta e, se o encarregassem de compor imediatamente um relatório sobre a povoação e aquela casa assolarengada, era capaz de se sair com honra. (*V*, 74) –,

o narrador autoral, sem esconder a sua simpatia por aquele representante do povo alemão, vinca bem os traços que o diferenciam da imagem brutal e dominadora do *nazi*, prevalecente na época:

> Por muito que se procurasse, não se descobriria no senhor que ali estava espraiando um olhar ocioso pelos quadrinhos da parede, outro olhar meio atento pelos campos, e ia puxando as fumaças do havano, não se descobriria o potentado que movia caudais de oiro e trazia às ordens um exército de homens. Tão-pouco se diria o estrangeiro pisando terra de roça, desobsequioso e brutal, ou com a brusquidão própria da gente afeita a ir depressa e incontemplativamente (*V*, 74-5).

Dada a natural limitação do tempo desta comunicação, concentrar-me-ei por fim no episódio em que o senhor Hincker, desempenhando a primor o papel sempre grato do anfitrião, convida para almoçar em sua casa os engenheiros que consigo trabalham e algumas figuras representativas da região.

A descrição da moradia que Hincker tinha alugado na aldeia dos Tendais, situada a meio caminho das duas minas sob sua alçada (Sobriga e Vale das Donas), dá-nos - como frequentemente acontece na narrativa aquiliniana (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1992: 41 ss.) -

múltiplos indícios caracterizadores da personalidade do ocupante. Ampla e aberta ao exterior, simples e despretensiosa, é descrita pelo narrador como "construção tipo da mediania provincial, sem os estigmas do nobre solar [...] riscada por um pedreiro de talento para morgado farto e desembaraçado" (*V*, 190). Uma vez saneada a preceito, com a meticulosidade teutónica que o narrador se esforça por sublinhar, das legiões de percevejos e ratos que a infestavam, logo ficara pronta a receber os novos senhores, de gostos simples, mas com naturais exigências de higiene, conforto e desafogo.

A sala de jantar, espaçosa e acolhedora, reflecte bem nos objectos decorativos e no arranjo da mesa a marca germânica dos inquilinos (cf.*V*, 203-4). A excelente refeição que é servida - com iguarias várias que vão desde o caviar das entradas, passando pela sopa de cogumelos à mecklemburguesa, feita com míscaros da região, até ás saladas de tipo nórdico e aos pombos guisados com ervilhas, tudo regado com deliciosos vinhos do Reno, do Dão e da Hungria - denota por sua vez a veia sibarita do engenheiro Hincker, apresentado expressamente como exemplo de uma "gente gastadora, que tudo pede ao esforço, mas nada sabe negar aos regalos da vida" (*V*, 204). Insinua-se assim a imagem eufórica de um povo que tão bem é capaz de se dedicar ao trabalho como de fruir os prazeres da existência, ficando a menção deste último aspecto da índole germânica a dever--se originariamente à obra já mencionada de H. Heine, na qual, como correctivo e complemento do imaginário staëliano, se frisa com veemência o naturalismo panteísta e/ou o materialismo próprios da nação alemã (cf. *V*, 189).

É, porém, no decorrer do aprazível almoço que se manifesta uma faceta, a meu ver especialmente polémica, do carácter do anfitrião. A conversa incide, como não podia deixar de ser, na guerra que então se desenrolava na Frente Oriental entre a Alemanha e a Rússia (Inverno de 1941-2), e logo Hincker aproveita para se lançar num auto-elogio rasgado da natureza insatisfeita e do perfeccionismo industrioso que considera serem apanágio exclusivo da sua nação, comprazendo-se, de forma algo patética, numa auto--imagem demasiado laudatória, que como tal não pode passar despercebida ao leitor atento e crítico:

> Se os Alemães se batessem em nome do existente, eu seria o primeiro a dizer aos meus filhos que desertassem. Mas não. Os senhores não conhecem a Alemanha que está de armas em punho a defender o direito à existência e, com isso, a Europa. Não fazem mesmo ideia nenhuma. A Alemanha é o primeiro e talvez o único país verdadeiramente revolucionário do mundo. [...] E é-o porque nunca se contenta com o que está e com o que tem; porque se renova dia a dia; porque é dinâmica por excelência. Haverá sempre melhoramentos a introduzir na máquina e na fábrica, no bem-estar do habitante e na assistência pública; uma simplificação a realizar na orgânica de tal indústria ou norma administrativa; sempre passos, uma corrida a fazer para mais perfeito, mais prático, mais amplo, mais conforme. Nunca estamos quietos; mais do que isso: nunca estamos satisfeitos. Além de *homo faber*, o Alemão deverá chamar-se *homo faber perfecturus* (*V*, 205-6).

Um pouco mais adiante, o povo alemão não só volta a ser exaltado por Hincker, mas também identificado expressamente com o europeu e contraposto aos Eslavos ou Moscovitas, de que se veicula uma hetero-imagem muito negativa, atribuindo à origem asiática e ao condicionalismo geográfico - a extensão imensa da estepe - a sua alegada natureza imobilista e servil (cf.*V*, 205, 208). Ao apresentar assim a Alemanha em armas

como campeã na defesa dos valores culturais e morais da Europa Central e Ocidental ameaçados pela União Soviética, o discurso anti-eslavo ou anti-moscovita do engenheiro germânico converge, de forma flagrante, com o discurso oficial do nacional-socialismo sobre a cruzada anti-bolchevista, discurso esse ao tempo largamente difundido no nosso país pela propaganda do Terceiro Reich (LEITÃO DE BARROS, 1989: 113-14 ss).

Do grupo dos comensais é o boticário Jácome, "o excelente Nestor Jácome" - "espírito de pedreiro-livre, liberalão, germanófobo na ordem do lugar-comum"(*V*, 201) -, que durante os surtos oratórios do anfitrião abanara constantemente a cabeça em sinal de discordância, o único a ousar controverter Hincker, quer quanto à suposta natureza do Eslavo, quer quanto ao carácter alegadamente positivo da combatividade germânica. E é da boca dele que ouvimos ainda estabelecer, no que toca à Alemanha, uma distinção entre governantes e governados que lembra inequivocamente a supramencionada dicotomia de Caro:

> Entendamo-nos. Para mim a Alemanha não é um país bárbaro em virtude da posição que ocupa entre os povos sob o ponto de vista de progresso. Essa é de relevo, na linha da frente. Se alguém lhe chama país bárbaro, deve-o a tais ou tais representantes da autoridade pelas violências que cometem ou deixam cometer. Que o façam porque lhes está na massa do sangue, ou por filosofia, em nome do que julgam ser o direito da nação mais digna da hegemonia universal, o seu puro sangue ariano, vem dar ao mesmo (*V*, 209).

As críticas e/ou reservas do farmacêutico português visam essencialmente os responsáveis pelo regime nacional-socialista, os quais, pelos abusos e atrocidades cometidas, levaram ao renascer da imagem da "má Alemanha", à identificação do povo alemão com um povo bárbaro, militarista e racista. Note-se, no entanto, que Jácome começa por reconhecer os méritos da chamada "boa Alemanha", a Alemanha que com o seu saber e trabalho, com as suas descobertas científicas e tecnológicas, contribui decisivamente para o progresso universal.

Ainda nesse mesmo episódio, as qualidades humanas de Franz Hincker vêm de novo ao de cima quando, perante a notícia do acidente de Calhorra na mina de Santo Antão, interrompe de pronto os brindes finais do requintado almoço para ir prestar toda a ajuda necessária aos sinistrados (cf.*V*, 211). Num dos últimos capítulos do romance, na cena do tribunal, ao ser chamado em defesa do réu Augusto Aires, acusado injustamente de, por rivalidade amorosa, ter matado um homem, o engenheiro e concessionário de minas louva no seu empregado aquelas virtudes que tradicionalmente pertencem à imagem do "bom Alemão": "[...] rectidão, amor ao trabalho e culto do dever" (*V*, 312).

Essa imagem da "boa Alemanha", que subjaz á propria figura de Hincker durante quase todo o acontecer, volta a evidenciar-se no derradeiro capítulo do romance, que constitui uma espécie de epílogo. Nele presenciamos o encontro fortuito, num restaurante de Coimbra, do volframista Antoninho Fráguas com Franz Hincker e sua filha Paula, que vão a caminho de Lisboa, para assistir, em S. Carlos, à representação da ópera *Tristão e Isolda* pela Ópera Estatal e a Orquestra Filarmónica de Berlim (cf. *V*, 33). O discurso do narrador, embora não omitindo as intenções de propaganda política subjacentes na época a tais embaixadas musicais (cf. VIEIRA DE CARVALHO,1993: 228-9), continua a realçar, agora no tocante à globalidade da nação alemã, algumas das qualidades já demonstradas

por Hincker no decorrer da acção: excepcional capacidade organizatória e supremacia cultural.

Nas últimas linhas do romance escutam-se ainda, no rádio do luxuoso carro do volframista, os "acordes divinos" da sonata a Kreutzer de Beethoven, transmitidos pela emissora do Reich mesmo debaixo das bombas das Fortalezas Voadoras inglesas. A narrativa termina assim com a imagem heróica de uma Alemanha que em pleno conflito bélico radiodifunde uma melodia capaz de fazer desaparecer, na perspectiva de Antoninho Fráguas, "o mundo perecível e detestando" (*V*, 337).

É tempo de procurar resumir e sintetizar os resultados desta análise. Apesar do patriotismo exacerbado do engenheiro Hincker e da sua interpretação ideologizada da luta germânica na Segunda Grande Guerra (interpretação essa que Aquilino procura relativizar e criticar através da intervenção do liberal e germanófobo Nestor Jácome), não posso deixar de concluir que é essencialmente positiva no todo do romance a figura do Alemão. Apresentado como modelo de competência profissional e de eficácia, como homem generoso e tolerante, culto e amigo das artes, versátil e sibarita, Franz Hincker parece-me vir desmitificar, pelo seu carácter humano tão positivo, a imagem estereotipada do *boche* ou do *nazi*. A simpatia inequívoca que o narrador autoral constantemente demonstra ter para com ele converge com uma certa germanofilia subjacente ao conjunto do romance. Aponta nesse sentido o facto de às repetidas lamentações pelos bombardeamentos da RAF sobre as cidades alemãs (cf.*V*, 134 e 192) não se contraporem passos análogos relativos às agressões bélicas e aos crimes racistas da Alemanha, que, se exceptuarmos algumas interven-ções pontuais do boticário Jácome, são completamente silenciados (cf. VIDIGAL, 1992: 90-2). Igualmente comprovativo desta tendência germanófila se me afigura ser o desequilíbrio profundo na apresentação dos dois grupos rivais que disputam a corrida ao volfrâmio: não só à figura de Hincker é dado um relevo incomparavelmente superior à do concessionário inglês, mas em muitos pontos da narração o confronto resulta desfavorável para Corbet devido à sua ridícula aparência física, à já referida inabilidade linguística e principalmente à duvidosa qualidade moral dos seus subordinados ou agentes (cf.*V*, 192-3).

O retrato predominantemente eufórico da personagem alemã e do respectivo país de origem, que acabo de comentar na obra aquiliniana, retrato em tantos aspectos conforme com a imagem da "boa Alemanha", parece-me provir, sobretudo em alguém como Mestre Aquilino que sempre se proclamou um "cultor obsequioso do real" (*Diário Popular*, 13/1/1944), de vivências directas com o espaço e as gentes do além-Reno; atendendo, no entanto, à difícil e melindrosa conjuntura histórica em que o romance foi escrito e publicado, não será também de estranhar que tão pronunciada germanofilia, num escritor que todos sabiam ser oponente ferrenho dos regimes totalitários e militaristas, se deva atribuir a um desejo muito intencional de remar contra a corrente, de fugir com independência e originalidade dos estereótipos e lugares-comuns prevalecentes sobre a Alemanha nos sectores oposicionistas portugueses da época, oferecendo ao seu público-leitor uma imagem simultaneamente realista e utópica - no sentido ricoeuriano do termo - da alteridade germânica.

Universidade de Coimbra

BIBLIOGRAFIA

CARO, Elme-Marie, "Les deux Allemagnes. Madame de Staël et Henri Heine", *Revue des Deux Mondes*, tome XCVI, 1 novembre 1871, pp.5-20.

CARVALHO, Mário Vieira de,"*Pensar é Morrer" ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc.XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

DELILLE, M. Manuela Gouveia, «Imagens da Alemanha nos jornais e revistas literárias da geração de Coimbra (1858/59-1865/66)», *Colóquio/Letras*, n.º 123/124, Janeiro-Junho de 1992, pp. 26-36.

DIJEON, Claude, *La crise allemande de la pensée française (1870-1914)*, Paris: Presses Universitaires de France, 1959.

HEINE, H., *De l'Allemagne ...*, nouvelle éd. entièrement revue et considérablement augmentée, Paris: Michel Lévy frères, 1855.

LEINER, Wolfgang, *Das Deutschlandbild in der französischen Literatur*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

LEITÃO DE BARROS, Júlia, "Anglofilia e germanofilia em Portugal durante a Segunda Guerra Mundial", in: Maria Carrilho *et al.*, *Portugal na Segunda Guerra Mundial. Contributos para uma reavaliação*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, pp.91-136.

MOURÃO-FERREIRA, David, "Aquilino: espaço-gente", *Cadernos Aquilinianos*, 1, 1992, pp. 41-50.

RIBEIRO, Aquilino, *É a Guerra* (Diário), Lisboa: Livraria Bertrand, s.d., (1ª ed., 1934).

_____, *Alemanha Ensanguentada*, Lisboa: Livraria Bertrand, 1975, (1ª ed., 1935).

_____, *Volfrâmio*, Lisboa: Bertrand Editora, 1985 (*V*), (1ª ed., 1944).

RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris: Éditions du Seuil, 1986.

ROSAS, Fernando, *Portugal entre a paz e a guerra 1939-45*, Imprensa Universitária Estampa, 1990.

STAËL, Germaine de, *De l'Allemagne*, Paris: Garnier-Flammarion,1968, (1ª ed., 1813).

TELO, António, *Portugal na Segunda Guerra (1941-1945)*, vol. I, Lisboa: Vega, 1991.

VIDIGAL, Luís, *Imaginários Portugueses. Aspectos do pensamento e da acção de Aquilino Ribeiro no contexto socioetário da 1ª metade do séc. XX*, Viseu: Edições C.E.A.R., 1992.

WHEELER, Douglas L., "The Price of Neutrality: Portugal, the Wolfram Question, and World War II", *Luso-Brazilian Review*, Vol. 23, No. 1, Summer 1986, pp.107-27, e No. 2, Winter 1986, pp.97-111.

ITINERÁRIO DE UMA LENDA: A MULHER DE BRANCO

GRAÇA SILVA DIAS

Há sempre um ponto de encontro que desencadeia em nós uma partida para uma investigação. Depende, sem dúvida, da nossa visão da vida, esta resultante de preparação - quantas vezes subterrânea - dos nossos interesses - quantas vezes desencadeados por um olhar não intencional. É, metaforicamente, o carro que passa de noite na estrada e se apercebe, sem se aperceber, de luzes mais vivas ou mais ténues.

A MULHER DE BRANCO

Numa antropologia ortodoxa, considera-se que não há estruturas significantes sem uma vida social que as produza. Assim, o conto, a fábula, o mito não seriam transportados para outros meios - despejar-se-iam como a mala que o viajante esvazia ao deixar um velho mundo.

Mas a história das mentalidades não se rege por estes aforismos radicais. Há um contrabando nas passagens de fronteiras - quer estas sejam territoriais, quer, sobretudo, sociais. Isto significa, a nosso ver, que uma lenda nascida na Alemanha, na Irlanda, em qualquer país europeu (ou Indo-Asiático), percorre uma via muito sinuosa, adaptando-se ou afastando-se do padrão primitivo. Contaminando-se. Sabendo nós que as mulheres são as detentoras da cultura oral milenar (pense-se na nossa marca arábico-judaica), elas são, por excelência, as contadoras de histórias (ou estórias), não permitindo uma solução de continuidade na narrativa.

Elegemos, para breve reflexão, a Mulher de Branco - que acompanhamos desde a Alemanha medieval, até ao nosso Alto-Minho, donde navega para o nordeste brasileiro. É nobre, é mágica, é plebeia, mas transmite sempre uma mensagem: o direito da mulher ao "primeiro passo" - ao direito à aproximação no sentido feminino-masculino. Mas, paradoxalmente (ou não), nos contos tradicionais ela aparece, quando o transmissor é o homem, como a fonte do mal, do perigo, da sedução, do pecado. É a cultura eclesial imprimindo o seu selo às filhas da mãe Eva.

Por hoje vai apenas o esboço (e até desafio), de um começo, de uma abordagem. A *Mulher de Branco* foi o detonador. Actualmente, com o aprofundamento a que fui procedendo, considero o estudo desta lenda como um capítulo - ainda incompleto - de um trabalho de mais fôlego que, com mais propriedade, intitularei de *Confronto Homem/ Mulher, em lendas populares.*

FILHOS DE EVA

Quando, há cerca de seis anos, participei num congresso em Pontevedra, num dos intervalos tive a grata surpresa de trocar algumas palavras com um comerciante vivamente

interessado no nosso país (*nosso*, em sentido lato, cultural). Tendo a conversa derivado para temas mais corriqueiros, pergunta-me ele, entre curioso e divertido: "Quem é a Dama de Branco da 'Tieta do Agreste'"? - Notem: *quem é*? (qual o personagem que desempenha?). E não: o que significa?

Não sou telenovelístico-dependente, confesso, mas, quando há adaptações de textos de grandes autores, o caso pode mudar de figura.

Relendo, porém, o romance de Jorge Amado, não encontrei, por caminhos e veredas, a misteriosa figura. Mas sabendo ter a versão televisiva sido autorizada e revista pelo Mestre, levantou-se no meu espírito a questão: a lenda correu ou corre no Nordeste brasileiro?

Poucos meses depois, pondo os pés em terras de Santa Cruz, certifiquei-me de que a minha dúvida se convertia em certeza. E daí começaram as minhas interrogações: nasceu nos trópicos? Como? De onde vem? Qual a origem?

Atravessei outra vez os mares, atravessei outras eras, mas esse apelo continuava a perseguir-me, obsessivamente. Tanto mais, que a (chamada) cultura popular já me tinha despertado a atenção em tempos. E um dia, resolvi abrir um parêntesis na minha rota setecentista, e assumir o meu recalcamento de investigadora - monolítica.

A *Mulher de Branco* do Nordeste brasileiro (a da telenovela, inclusive) é personagem camuflada em mulher frustrada, é aparição inserida num imaginário local (*lato sensu*)? Esta foi a questão que primeiro se me levantou. Entendi que antes de aprofundar a aparição brasileira, devia retornar a sondar o território português, provável matriz de uma bagagem transportada pelo emigrante luso.

Por caminhos e atalhos fui parar a uma área nortenha portuguesa, que tão bem conhecia por tão longas permanências, onde me surgiu a "feiticeira" (termo preferido a "bruxa" no vocabulário minhoto) que se decalcava, senão na essência pelo menos na aparência, com a aparição do Brasil.

Aí me detive, persuadida de que o molde estava encontrado: era a emigração cultural - oral das nossas gentes, transportada por entre naufrágios, salvamentos e chegadas. E, depois, através de gerações, sofrendo as inevitáveis contaminações dos trópicos por via oral.

A pesquisa no nosso país não foi tão fácil como tinha previsto. Depois de várias pistas não convincentes, quando aprofundadas, detive-me num terreno muito meu conhecido, mas nunca explorado no sentido em causa.

No Alto-Minho, região de Ponte da Barca e Arcos de Valdevez, encontrei finalmente as sedutoras jovens vestidas de branco que apareciam ao cair da noite, quase sempre em encruzilhadas, tentando enlear os homens que regressam a casa após o labor diário. (Curiosamente, há variantes na narrativa da aparição/encontro, conforme o narrador é homem ou mulher.)

A narrativa enunciada no feminino, foi-me transmitida directamente, e depois confirmada por literatura de obras de antropólogos.

Eis o resumo de uma das falas:

> ... Uma noite um homem regressava a casa, quando deparou com três (noutra versão uma) moças vestidas de branco. Interpelaram-no: "Queres *andar ou montar*" (é a chamada cilada sexual a

que o homem deve resistir). Mas em geral, o homem, cioso da sua virilidade, acede ao desafio. Então a(s) jovem(ns) "roubam-lhe os sentidos" e transportam-no para longe. No dia seguinte o homem é encontrado pelo sineiro de uma igreja distante, no alto do campanário, sem dar acordo de si. Avisada a família, esta leva-o para casa, mas o infeliz só balbucia: "As bruxas, as bruxas...". Pouco depois morre.[1]

As vítimas das mulheres de branco são sempre abandonadas num estado de aturdimento. É a punição da prosápia masculina, mas, em certas versões, a morte é substituída pela perda temporária ou definitiva da potência sexual.

Mas, em qualquer dos discursos, o desvio sexual é sempre imputado à mulher. Ela é a ameaça potencial.

Antes de abordarmos a versão feminina, aquela que nos conduz ao ponto que nos interessa focar, registamos a "estória" enunciada no masculino. É carregada de uma ironia agressiva incidindo sobre a perigosidade demoníaca do elemento feminino. A versão é comparável às suas congéneres medievais: Dama marinha, Dama-pé-de-cabra, e outras variantes tão cedo penetradas no nosso país.

Na narrativa enunciada pelo homem, a mulher tem um comportamento que se afigura estranho ao cônjuge.

Perante a suspeita de que a mulher era bruxa, este finge-se adormecido e chega à conclusão de que esta se ausentava, de noite. Esperando-a, vê-a voltar pela janela e dirigir-se a uma pedra situada a um canto do quarto, onde se sentava. Então teve a certeza de que a mulher era uma bruxa e apagava a luz azulada que, segundo o imaginário imemorial, assinala o "traseiro" da feiticeira. (O calor nas regiões genitais e anais é associado à excitação sexual). Segue-se o estratagema marital: faz incandescer a pedra, o que, causando o previsível sofrimento à bruxa voadora a faz desistir das suas passeatas nocturnas.[2]

Esta "estória" tem, apesar de tudo, o seu quê de "*boomerang*" - o homem ri-se de uma artimanha, castigando a namorisqueira (ou adúltera), mas, por sua vez, é apontado como o marido não satisfatório no campo sexual. Mas também - numa leitura de raiz eclesial - a mulher representa o mal, a infracção, o demoníaco. E o voo nocturno é "*leitmotiv*" de toda a lenda da feitiçaria.

Com estes dois textos paralelos, o conflito sexual masculino-feminino, ou seja, a ameaça que a sexualidade feminina constitui para a ordem moral vigente, isto é, o predomínio masculino sempre oscilante entre o ser e o ter. É a componente *posse*, reivindicada desde sempre pelo ser viril, e que, ao ser posta em causa, busca a explicação não na sua impotência em satisfazer a parceira, mas em artes mágicas que o transcendem logo que o desculpabilizam. Ela é a culpada do desencadear do processo do sofrimento humano, da expulsão do Paraíso, da perda da inocência. Adão surge como o ser que não concebe que a companheira possa causar-lhe prejuízo.

---

[1] Transcrito por João Pina Cabral em *Filhos de Adão, Filhas de Eva*. A narrativa foi-me depois transmitida quase "*ipsis verbis*". Por isso sigo a condensação do antropólogo.

[2] Cf. também aqui Pina Cabral, na obra citada.

É deste afrontamento ele/ela que partem muitas lendas indo-europeias, nomeadamente a que vou expor à vossa (espero que benévola) atenção.

Foi pelo, e no Brasil, que a Mulher de Branco se impôs ao nosso espírito. Mas, como já foquei, foi produto de importação vinda de Portugal (e de outros pontos da Europa, diga-se desde já). Numa cultura ecléctica como a brasileira, as interferências fizeram-se, desde cedo, sentir.

Comecemos pelo ponto de chegada, pois foi aquele que desencadeou o "*flash-back*" e nos fez regredir.

A Mulher de Branco brasileira varia de uma região para outra. É a *alamoa* da ilha de Fernando de Noronha - branca, alta, loura - que tenta os pescadores ou caminhantes retardatários e que acaba por endoidecer o enamorado que a seguiu. Conforme este se aproxima do seu refúgio, numa gruta cravada em alta montanha, a bela *alamoa* transforma-se numa figura espectral.

Até aqui, como se vê, temos a sedução como ponto de partida e a loucura ou morte como desfecho. E se a designação de *alamoa* induz certos estudiosos a atribuírem-lhe uma reminiscência holandesa (nessas terras que a Holanda ocupou), também a sobreposição com o fulgor do branco, no escuro, nos pode sugerir o fogo-fátuo que, para os desesperados presidiários de Fernando de Noronha, se afirmaria a luz da libertação que os lançaria na fatal aventura da fuga.

Note-se, porém, que no nosso Minho (Famalicão, inclusive) e Beira Alta, *alamoa*, ou *amazona* ou ainda *almajona*, são vocábulos empregues a figuras misteriosas, sempre altas e loiras, segundo o próprio Leite de Vasconcelos regista, nas *Tradições Populares de Portugal*. Portanto, deparamos com um processo comum de convergência entre os mitos ígneos, luzes, fachos, fogos-fátuos e os da mulher encantada, sereia, mãe-de-água, fantasma lúbrico nocturno.

Mário Melo opõe-lhe outra acepção: é a guarda do Tesouro, que o oferece aos corajosos. Mas haverá aqui oposição? A nosso ver a ambição do Tesouro (riqueza) e a componente sexual não serão leituras até convergentes? Posse de bens materiais, posse de um corpo belo são vertentes de um mesmo denominador: o prazer (ou o desejo satisfeito),sem a rudeza do trabalho ou do esforço da conquista, mas pela aventura que se afigura ao alcance de um passo - característica esta do imaginário popular luso. A posse quase instantânea, com todo o seu quê de mágico, que equipara o homem servil aos cavaleiros esforçados, das "estórias" dos serões palacianos.[3]

A *Dama Branca*, também vagueia em São Paulo, nas praias de Cananeia, daí a não colagem a uma lenda de tradição holandesa do Nordeste, antes a um passeio pela orla marítima. E aqui, a etérea figura (algumas vezes corporizada) não responde ao seu perseguidor, mas se este persiste no seu encalce, ninguém mais tem notícias do desventurado.

À beira mar ou da fonte (dama marinha), na clareira da floresta (dama pé de cabra), na encruzilhada (a feiticeira do Alto Minho), três pontos encontrados no imaginário português e traduzidos de livros de linhagens para "contos" à lareira. E destes focos

[3] Cf. *De Gil Vicente a Camões*, da nossa autoria.

caseiros, embarcadas para o segundo Portugal, quase sempre pelas contadoras de "estórias" que (não esqueçamos a similitude com a nossa raíz árabe) foram as trans portadoras de uma cultura que, se adaptada e metamorfoseada, não deixa de ser portadora de uma maneira de ver e sentir.

Mas, além deste percurso, forçosamente condensado, não haverá uma referência histórica, um gerador de desencadeamentos multi-facetados, consoante o terreno, os protagonistas - a história onde bebem as variantes e que delas se utiliza, como num aproveitamento fraudulento?

Vamos até à Alemanha. Uma das mais antigas lendas populares de Berlim nasceu no antigo palácio dos Hohenzollern. Nunca poderemos garantir que a lenda, ao ser transmitida de boca em boca, não tenha sofrido os já referidos acrescentos, pois mulheres de branco já constavam, embora não figuras principais, pelo menos como protagonistas fugidias, em aparições em castelos, palácios ou ruínas. Crenças populares e contributos eruditos mesclam-se mais uma vez.

Em 1486, no palácio Bayreuth, após a morte do príncipe Albrecth Achilles, a aparição surgia, qual carpideira, quando se verificava a transferência da Corte para outro lugar, ou como sinal premonitório de conspirações ou catástrofes políticas.[4]

Esta é a lenda. Mas, como todas as lendas, têm uma base histórica que lhes serve de inspiração e alimenta todo o imaginário dos povos, também vamos ultrapassar a fronteira (em areias movediças?) que separam a "estória" da História. *"Jamais le fait réel ne manque dans l'origine des légendes"*, diz Von Gennep.

COMO SURGIU A LENDA

A mais antiga referência à lenda surge em Bruchius, *"Chronologia Monasteriorum Germaniae praecipuorum"*, onde narra os acontecimentos como sendo verdadeiros. Refere que estão enterrados na cerca do mosteiro de Himmelkron duas crianças, um rapaz e uma rapariga, filhos do Conde de Orlamunda e da sua mulher, assassinados pela própria mãe. Esta, tendo enviuvado, apaixonara-se por um certo Albrecht, filho do Conde Friedrich von Zollern e, porque era muito bela e insinuante, viu o seu amor ser correspondido. No entanto, Albrecht teria comentado que casaria com ela se entre os dois não houvesse quatro olhos. Ao saber disto, a apaixonada condessa terá matado os próprios filhos, espetando-lhes uma agulha na cabeça, de modo que o seu crime não pudesse ser reconhecido. Bruchius acrescenta que os corpos das crianças não se tinham decomposto e que esse era o sinal de que tinham sofrido o martírio, estando isentos de qualquer culpa.

---

[4] Enumeramos: 1488, 1540, 1544, 1560, 1678 - 1806, 1812, por ocasião da invasão francesa e entrada de Napoleão em Bayreuth - e, finalmente, em 1866, antes do início da guerra entre a Áustria e a Prússia. Em Berlim (1598, 1625, 1640, 1659, 1660, 1667, 1688, 1700, 1761), surgia a Dama de Branco, anunciadora de morte e destruição. Acrescente-se, só a título documental que a funesta aparição, não sendo visível, deixou uma mensagem escrita numa porta do Castelo de Spandau, sem que parecesse ser possível alguém lá ter estado.

Bruchius não indica o nome da Condessa, e o mesmo acontece com o segundo narrador deste facto, von Schreber. Parece possível concluir que se criou um mito histórico para esconder uma injustiça política cometida contra a descendência de Orlamunda, do Condado de Nurenberg. A morte daquelas crianças não constitui roubo da vida natural, mas sim extorsão da sua linhagem e dos seus direitos. E quem rematou com a sua agulha de ouro esta mortal teia política? Kunigunde von Orlamunde de Plassenburg, a quem o Céu condenou a aparecer tal como está retratada na pedra tumular, vestindo o hábito branco da ordem em que tinha professado.

Na Boémia existe uma outra história da Mulher de Branco, que alguns autores consideram estar na origem da tradição de Berlim. No entanto, a primeira aparição de que há notícia, segundo um documento do Colégio Jesuíta de Neuhaus, ocorreu por ocasião da morte de Joachim Ulrich, de Neuhaus, em 1604. A Mulher de Branco apareceu ao Reitor dos Jesuítas de Neuhaus, pedindo-lhe que fosse dar os últimos Sacramentos ao moribundo. A mulher de Joachim Ulrich casou em segundas núpcias com Adam, Conde de Sternberg e foi viver para o Castelo de Bechin. Aí, tendo estado gravemente doente, foi visitada pela sua primeira sogra que deparou com a Mulher de Branco na entrada do quarto, não havendo correlação estabelecida entre este acontecimento e a sua morte.

A Mulher de Branco da Boémia, cujo retrato existente no Castelo de Neuhaus é, em tudo, semelhante às descrições da Mulher de Branco de Berlim, foi vista à janela do Palácio de Neuhaus e aparecia diariamente, segundo testemunhos coligidos por Balbin (1679), para cuidar do último Rosenberg, Peter Wok (n. 1539); embalava-o enquanto a ama dormia e indicou-lhe o lugar onde estava escondido um tesouro que ele mais tarde encontrou. Esta parece ter sido Bertha ou Berchta de Rosenberg (1430-1476), cuja triste história é conhecida através da correspondência com familiares. Não é clara a sua relação com o Castelo de Neuhaus. De facto, é só no séc. XVII que surge a referência a uma possível estada nesse castelo, depois de ter enviuvado e onde teria gerido os seus bens, orientando a construção do novo castelo, e se teria entregue à prática do bem.

Confrontando as datas das suas aparições com as da Mulher de Branco de Berlim, parece não haver dúvidas de que a lenda terá ido da Alemanha para a Boémia onde, eventualmente, se terá ligado a uma outra viúva e não em sentido contrário.

Em Vogtland a Mulher de Branco é um espítito das montanhas e oferece tesouros. Também nas montanhas de Zollern, uma donzela de branco guarda um fabuloso tesouro, onde ninguém ousa tocar, mesmo que ela o lá conduza. Em Gera, aparece no palácio de Johannisplatz, sempre que alguém da família está para morrer. E em Schleswig, não se confina a um palácio, vagueia pela natureza.

Refere Jacob Brauner (1737) que a Mulher de Branco, uma vez que o seu marido morreu prematuramente e de uma forma inesperada, detém a graça de poder comparecer, de cara coberta com um longo véu e um molho de chaves à cintura, sempre que morre um príncipe da família.

Na Idade Média o luto de uma princesa ou rainha pelo seu falecido marido consistia numa roupagem branca. Por esse motivo chamava-se mulher de branco às viúvas reais e daí que dito "vem aí a mulher de branco" pudesse significar apenas que dentro em pouco haveria uma viúva na corte.

A Mulher de Branco a que nos referimos como figura central deste estudo, tem características comuns a outras mulheres de branco: o molho de chaves à cintura, o arrastar de correntes, a distribuição de tesouros, a tendência para aparecer nas imediações das igrejas.

A LESTE DO PARAÍSO

O que nos faz debruçar sobre esta lenda - e a vós deixo o repto - sobre outras, é uma leitura que incide sobre um dos pontos primaciais da vida: Adão e Eva - a aparente fraqueza do homem ante a sedução da mulher. Sedução de que ele, aparentemente, se assume como vítima inocente mas, perante a expulsão do Paraíso, transpõe a culpa para a mulher. Ela foi a tentadora - ela é o porta-voz da serpente que o envolveu no pecado - na infracção, na privação de inocência, no castigo.

E aqui começa a vingança do Homem. O homem que, segundo a Bíblia, é o dador - da costela, do sémen, da geração. Forte, viril, vai ser o caçador, o alimentador da família nuclear, e ela, a culpada, vai sofrer, com o suor do seu rosto - como ele - mas com a submissão não só a Deus como ao dono terrestre. E aqui começa a saga da costela de Adão. Quem tem de criar os filhos, na dor, e em silêncio sofrer o pecado de uma ambição que ousou mas que não partilhou (no sentido autêntico) com o companheiro pusilâmine.

E aqui começa a sua história. Ela sofre o quotidiano, mas apodera-se do imaginário. Sonha e transmite a sua revolta, numa posse que não se traduz no real mas que, mercê de uma criação tanto mais poderosa quanto silenciosa se vai exprimir num imaginário exaltado. E surgem as bruxas - o subconsciente em acção - as vingadoras dos tempos de submissão.

Segundo a lição eclesial - matriz afinal da lição senhorial e, daí, da popular - Eva é a mãe do pecado, a infractora da desobediência à lei divina.

O pecado original, de que todos somos herdeiros, que leva à expulsão de Adão e Eva do paraíso reside, a meu ver, essencialmente na ambição da mulher em *adquirir a sabedoria*, pretendendo partilhar esse poder com o seu companheiro. Adão cede. Ambos são expulsos, uma pela coragem da infracção, outro por uma anuência cúmplice.

Têm, entretanto, dois filhos: Caim e Abel. O primeiro, levado pela *inveja*, pelo *ciúme*, mata o irmão. O fratricídio é fruto desses pecados mesquinhos, achamos que mais puníveis do que os que derivam da ambição humana de possuir o saber.

Caim, como Abel, são filhos de Eva, mas também de Adão. Nós somos filhos do par original. É de Caim que descendemos, da capacidade de escolher, como castigo e vivência, entre o Bem e o Mal.

Somos os habitantes dispersos das Terras situadas a Leste do Paraíso.[5]

---

[5] Citações bíblicas: *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica - Missionários Capuchinhos, 15ª edição, Lisboa, 1991. Gn. 3, 23 - O Senhor expulsou-os do jardim do Éden ... 24 Depois de Ter expulsado o homem, colocou, a oriente do jardim do Éden, querubins armados de espada flamejante para guardar o caminho da árvore da vida ... . Gn. 4, 1 - Adão conheceu Eva, sua mulher. Ela concebeu e deu à luz Caim, e

Estamos a Leste do Paraíso e encontramo-nos ainda hoje lá porque Caim - e não só Eva - nos encaminharam para esse destino. O Criador misericordioso concedeu, porém, a opção aos descendentes de Caim: o Bem e o Mal. Em que lugar nos situamos nós: na parte negativa da nossa herança - guerra, violência, opressão - ou na positiva - compreensão, fraternidade, ajuda?

Apelo aos investigadores aqui presentes da cultura portuguesa.

Leiam essa literatura (fragmentos, excertos, estará esse espécie em vias de extinção?). Mas leiam-nas, não as narrem apenas como "morceaux choisies" de um mundo dinossáurico. Elas são a matriz das nossas vivências. Elas ajudam-nos a compreender os conflitos do dealbar já do século XXI.

POSFÁCIO

E agora outras vias a desbravar - ou por mim, ou pelos investigadores a quem lanço o repto: a origem das lendas populares, em especial sobre esta temática; a sua descendência.

Sobre esta, apresentamos, desde já, um leque opcional de consulta.

Muitas vezes a mulher de branco não é uma antepassada directa, mas sim uma parente afastada que regressa, e aqui podemos entrever a origem da lenda: esta poderá ter surgido da crença no cadáver vivo, presente na mitologia dos antigos germanos que acreditavam em espíritos protectores, mas profundamente alterada pelo Cristianismo, uma vez que é difícil aceitar que essa mitologia germânica ainda prevalecesse no povo. Assim, a mãe pode regressar para cuidar dos seus filhos, a esposa visita e permanece junto do marido e chega a dar-lhe descendência, e na "Lenore" de Burger, Wilhelm regressa para vir buscar a noiva. A roupagem branca teria assim a sua origem na mortalha.

Contudo, a Mulher de Branco surge, por vezes, vestida de negro ou com adereços desta cor. Poderá dizer-se que, sendo o negro a cor do Demónio, do Mal, a mistura das duas cores indica até que ponto a aparição está perto ou longe da redenção.

Temos de reconhecer que a crença nos mortos é uma faceta poderosa, não só da tradição popular, mas da história das religiões. Aquilo a que chamamos superstição foi inicialmente expressão da tendência do espírito humano para reconhecer os poderes secretos que nos rodeiam de uma forma invisível, mas inegável.

Na época romântica, esta lenda foi muito apreciada e tem sido retomada e retocada até aos nossos dias. A seguinte lista refere a persistência da lenda na literatura:

Johann August MUSAUS, *Volksmarchen der Deutschen*, Gotha, 1782-7.

Mathew Gregory LEWIS, *Ambrosio or the Monk*, 1795.

---

disse: Gera um homem com o auxílio do Senhor. A seguir, deu também à luz Abel, irmão de Caim. Abel foi *pastor*; e Caim, *lavrador*.

Notar a idealização, na literatura clássica ou neo-clássica, do pastor - pastor horaciano, pastor virgiliano; e do labéu ou pintura realista da dureza da vida do lavrador. Cf. Gil Vicente. - As ofertas - Gn. 4, 16 - Caim afastou-se da presença do Senhor e foi residir na região de Nod, a Leste do Paraíso.

GRILLPARZER, *Die Ahnfrau*, 1817.

HOFFMANN, *Seravionsbruder*, Berlim, 1819.

Jean Paul HASUS, (um texto satírico, inédito).

Benedikte NAUBERT, *Volksmarchen der Deutschen*, 1789-93, Nova Edição, Leipzig, 1840.

Karoline von WOLTMANN, *Neue Volkssagen der Bohemen*, Halberstadt, 1821.

ALBERTS, *Sagen und Marchen der Vorzeit*, Berlim, 1845.

Christian Graf zu STOLBERG, *Gesammelte Werke der Bruder Christian und Friedricht Leopold Grafen zu Stolberg*, Berlim, 1814.

Ferdinand FREILIGRATH, (duas poesias), St Goar, Janeiro de 1844.

Karl GOEDEKE, *Emanuel Geibel*, Stuttgart, 1869.

Theodor FONTANE, *Gedichte* (Gotta), 1889.

Willibald ALEXIS, *Werwolf*, 1848 e *Dorothee*, 1856.

Karl GUTZKOW, *Fritz Ellroth*, 1872.

Hans WATZLIKSS, *Abenteuer des Florian Regenbogner*, 1918.

August SPERL, *Die Sohne des Herrn Budiwoj*, 1896, (6ª edição, München, 1920).

Centro de História da Cultura da U.N.L.

BIBLIOGRAFIA

Herman KUGLER, *Die Sage von der Weisser Frau* ... (tese), 1928, e outros (Johann August MUSAUS, Jean-Paul HOSUS, Karoline von WOLTINAM ...)

João de Pina CABRAL, *Filhos de Adão, Filhas de Eva - a visão do mundo camponesa no Alto Minho*, Lisboa, 1989.

Luís da Câmara CASCUDO, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Belo Horizonte, 1984 (em especial os artigos "Dama de Branco", p.278, "Iemanjá", pp.378-9 e "Boitora", pp.130-2).

_____, *Literatura oral no Brasil*, Belo Horizonte, 1984.

Jacinto Prado COELHO, *Dicionário da Literatura* (artigo *Conto Popular*, pp.178-88), Lisboa, 1960, da autoria de Luís da Câmara Cascudo.

CAMÕES E DRUMMOND ÀS "VOLTAS" COM O EXPERIMENTALISMO VERBAL: UMA LEITURA INTERTEXTUAL

MARIA HELOISA MARTINS DIAS

No Drummond mais recente, a tônica de sua lírica amorosa não incide tanto sobre o erotismo mas sobre a consciência madura com que Eros se enreda no tecido da linguagem poética: falar de amor e construí-lo reflexivamente pela linguagem são necessidades que se cruzam numa poética atenta à tradição. Seja qual for a figura feminina que está por trás do diálogo sugerido pela fala amorosa, tal figura existe enquanto criação de linguagem, um corpo que se adensa enquanto prazer e trato com a palavra. Que sirva de exemplo O amor e seus contratos, um dos poemas de *Corpo*, obra de 1984.

VOLTAS A UM MOTE DE JOAQUIM-FRANCISCO COELHO

Nos contratos que tu lavras
não vi, Amor, valimento.
Só palavras e palavras
feitas de sonho e de vento.

Tanto nas juras mais vivas
como nos beijos mais longos
em que perduram salivas
de outras paixões ainda ativas,
sopro de angolas e congos,
eu sinto a turva incerteza
(ai, ouro de tredas lavras)
da enovelada surpresa
que põe tanto de estranheza

nos contratos que tu lavras

Por mais que no teu falar
brilhe a promessa incessante
de um afeto a perdurar
até o mundo acabar
e mesmo depois - diamante
de mil prismas incendidos,
amarga-me o pensamento
de serem pactos fingidos
e nos seus subentendidos

não vi, Amor, valimento

Experiência de escrituras,
eu tenho. De que me serve?
Após sofridas leituras
de ementas e rasuras,

no peito a dúvida ferve,
se nos mais doutos cartórios
de Londres, Londrina, Lavras
para assuntos amatórios,
teus itens são ilusórios.

só palavras e palavras.

As nulidades tamanhas
que te invalidam o trato
não sei se provêm de manhas
ou de vistas mais estranhas.
Serão talvez teu retrato
gravado em vento ou em sonho
como aéreo documento
que nunca mais recomponho.
São todas - digo tristonho

feitas de sonho e de vento.[1]

Na verdade, a palavra-título da obra de Drummond figura como um significado amplo, que engloba não apenas o eu poético que se anatomiza crítica e ironicamente, mas principalmente o corpo textual, a linguagem. Esse "corpo" corresponde a uma modalidade de escrita que coloca em confronto presente e passado, resgatando outros corpos poéticos de uma dicção tradicional.

Mais do que empenho "contratual" com as necessidades da realidade moderna de que esssa poética é testemunha, o texto de Drummond é o empenho em uma tradição da qual é impossível se desenredar. Que tradição essa e a que espécie de "contrato" se ajusta tal poética?

O poema se estrutura como voltas em torno de um mote, recuperando assim uma forma de composição poética medieval (vilancete) que fora trabalhada também pela lírica camoniana, através das redondilhas. Abre-se, assim, um diálogo não apenas com uma forma/fôrma tradicional, mas também com certa temática (a concepção da relação amorosa) que parece resistir a essa "experiência de escrituras" ou às "sofridas leituras / de ementas e de rasuras". O falar sobre o amor é uma prática que se desdobra em outra fala: a do texto com outros textos. Mas tal intertextualidade, antes de atender aos modismos teóricos dos bakhtinianos em geral, atende muito mais ao comportamento específico de uma linguagem consciente de seus mecanismos, com ou sem Bakhtine. Afinal o que importa é como se faz o diálogo intertextual através do jogo de reflexos construído internamente pelo poema.

Os quatro versos do mote servem como matrizes para o desenvolvimento do texto; sustentam a argumentação em favor do tema amoroso, como também possibilitam a coerência formal e circular da composição. Cada verso é repetido ao final de cada estrofe e mais: retomadas, rimas constantes, organização estrófica e métrica regulares, enfim, a presença plena da redondilha maior (versos de sete sílabas) denuncia um pacto não fingido

---

[1] Carlos Drummond de ANDRADE, *Corpo*, Rio de Janeiro: Record, 6ª ed., 1984, p.34.

(como são os subentendidos e planos traiçoeiros do amor, de que fala o poema), mas sim um pacto sincero: fidelidade à tradição, sem traição. Acrescente-se a isso a exploração de formas latinizadas - "tredas", "ementas", "doutos", "amatórios" - registros de um contexto que tem seu "valimento", mas é preciso saber recriá-lo. Justamente porque, como sabemos, a busca de raízes é a tônica da poesia drummondiana; mas é uma retomada que se faz de relações tensas. O reatamento é também corte, a aproximação não elimina a distância, a identificação se converte em desvio, tudo graças à fina ironia do olhar crítico. É a célebre posição gauche do poeta, ou seja, a que incomoda o familiar.

O código que rege a relação amorosa é bem conhecido: contratos de respeito, fidelidade, proximidade e entendimento entre eu e tu são promessas que não se cumprem, a não ser como fingimento. Essa temática obsessivamente cultivada por Camões, tanto nas redondilhas como nos sonetos, perdura num poeta moderno, não pela significação em si mesma mas pela consciência que desperta e pela percepção crítica de seus desdobramentos. Realimentar essa situação amorosa é carregá-la de signos mais concretos, de uma matéria viva, ativa, alimentá-la de "salivas". Se o amor não é correspondido ou gera incertezas e estranhamentos, essa inquietação não o impede de degustar o próprio distanciamento. O perdurar das salivas (alimento que fica do contato amoroso) é a experiência concreta de uma perda que frui e trabalha seu amargor; experiência sensível, portanto, e não uma idealização inatingível, intacta na sua esfera espiritual, como convém à concepção platônica do amor. Este sim o traço de modernidade do poema de Drummond. Assim também como "angolas e congos" são índices de domínios geográficos que se libertaram e traíram o contrato político-militar que os subjugava. Quer nas relações humanas, quer nas territoriais, a posse é sempre perigosa. Somente dentro de uma percepção histórica moderna esse registro pode se fazer. A ruptura de laços que se pretendiam permanentes, a conquista de independência em defesa das legítimas necessidades individuais, o reconhecimento de que a relação a dois se vê atraída a desvios são traços que ensinaram o homem moderno a assumir sua existência precária e falível: a "enovelada surpresa" e "estranheza" é o que fica dos contatos humanos. Noutros termos: é a sensação de desencanto do mundo (tema constante em Drummond) que, no poeta clássico português, existiu também como motivo central de sua poesia, transformado no "desconcerto do mundo". Tanto num poeta como noutro, a única possibilidade de rimar com o mundo é pelas palavras postas em jogo. E Drummond soube troçar seriamente dessa "Quadrilha", feita mais de desencontros que de encontros.

A fala, enquanto instrumento de persuasão, é uma promessa que acaba caindo em suas próprias armadilhas - eis o que se depreende da segunda estrofe do poema. Por mais que a mulher tente convencer o poeta da existência infinita de seu afeto, tal *impossibilia* ou imagem hiperbólica da esperança - "até o mundo acabar / e mesmo depois" - é fictícia e acaba sendo neutralizada pela consciência da realidade. O "falar", a "promessa" e o afeto são expressões de uma instabilidade desmedida que se intensifica e se justifica pela própria imagem do mundo: "diamante / de mil prismas incendidos". Mundo em desarranjo, contraditório e fragmentado por reflexos enganosos, múltiplos. A fala que busca o outro não encontra ressonância, a não ser em si mesma. Na dialética camoniana, o poder racionalizador do discurso poético também acaba traindo a si mesmo: ao se voltar para as

dualidades e ambiguidades para falar da situação amorosa, a linguagem se enreda nos seus reflexos e não consegue diminuir a distância entre *eu* e *tu*. É um falar aprisionado nos seus volteios verbais. No fundo, a mesma insatisfação, resolvida apenas no plano da linguagem. É por isso que no poema de Drummond a segunda pessoa a quem o *eu* se dirige permite dupla leitura: é o ser feminino envolvido no trato amoroso, mas é também um *tu* mais distante historicamente, ou seja, aquele que tomou o amor como objeto de investigação poética, deixando-o lavrado em seus versos, nos contratos com a tradição quinhentista. Daí a importância da memória na obra drummondiana. Não um memorialismo a nível biográfico, mas estético-cultural: o resgate do passado, da infância do lirismo poético carregado de formas medievais.

Trata-se de um diálogo armado da consciência de que, mesmo se voltando para fontes seguras ("doutos cartórios") e para experiências diversas de prática ("escrituras", "leituras", "ementas" e "rasuras"), em matéria de amor a única fidelidade possível é com a dúvida; afinal, só restam "palavras e palavras". Aqui, a fantástica lucidez dessa fala poética: não se trata apenas de palavras ditas nas ilusórias promessas de amor, na relação *eu/tu*, mas palavras lavradas pelo trabalho de reconstrução poética: "Londres, Londrina, Lavras" - somente a aproximação irônica de localidades tão díspares, reunidas pelo acaso do som, pode compensar e preencher a distância em relação ao outro. Curioso é que o contexto a envolver a fala sobre o amor não é aquela realidade metafísica, universo projetado para além do mundo sensível, característica do neoplatonismo que enforma a poesia de Camões; ao contrário, trata-se de uma realidade terrena encravada no seu espaço geográfico - Londres, Londrina, Lavras - e por isso mesmo mais permeável à transformação de sua matéria pela linguagem. Apegar-se à palavra, aos seus circuitos de recorrência sonora, é uma maneira de estruturar aquilo que se esquiva. Porque o empenho pela forma legitima as verdadeiras intenções - "lavras" / "palavras" / "Lavras" / "trato" / "retratos" / "contrato" - é a aparelhagem lúdico-lúcida de uma linguagem que enfrenta o desafio de dizer e não dizer, de jogar seriamente com as sutilezas e contradições do amor. E de jogar também até com a própria memória, tecido em que se conjugam razão e acaso. Mas é também a reconstituição do virtuosismo verbal apegado a trocadilhos, jogos de palavras e imagens caracterizadores da lírica camoniana. É só lembrarmos de versos como:

> Quis voar a uma alta torre
> Mas achou-se desasado;
> E, vendo-se depenado
> De puro penado morre.

Ou então:

> Sem olhos vi o mal claro
> Que dos olhos se seguiu,
> Pois cara sem olhos viu
> Olhos que custam caro.[2]

O que são as "tamanhas" "manhas" "estranhas" senão a reatualização de uma forma de linguagem desdobrando-se em reflexos para simular o prazer? Não será também um

[2] Luís de CAMÕES, *Lírica*, São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 87-9.

discurso a glosar ironicamente as combinações verbais de uma poética conhecida? Somente, enfim, "por virtude do muito imaginar" (Camões) é que Drummond pode compor o retrato do ser amado: imagens de sonho e de vento lavradas pelas palavras. Com a diferença de que o lavrar em Camões se faz por meio de uma atitude elevada do eu poético que, mesmo diante dos desacertos e fingimentos amorosos, não abdica de seu orgulho altivo e elegância épica, ainda que seja para admitir seus males:

> Fiquei, deste mal sobejo
> A quem a causa compete
> Dizer-lhe tudo o que vejo,
> Que Amor aceita o desejo,
> Mas mente no que promete.
> Que se a mim se obrigou
> A dar-me bens soberanos,
> Foi engano que ordenou,
> Que do bem tudo levou,
> Do mal ficaram meus danos".[3]

Eis a fonte em que se inspirou o confessionalismo inquieto de Drummond, poeta para quem, assim como para Camões, a mulher se transforma numa imagem "debuxada", gravada no sonho ou na linguagem que a reconstrói:

> [o] retrato
> gravado em vento ou em sonho
> como aéreo documento
> que nunca mais recomponho

A última estrofe nada mais é senão uma versão atualizada do "vejo-a na alma pintada" camoniano.

Mas estará o texto de Drummond demonstrando apenas a engenhosidade construtiva da linguagem, às voltas (e nas "voltas") com suas armadilhas e traições? Lutar com palavras (projeto fiel à poética drummondiana) não é um processo que se esgota na feitura interna do texto; é uma luta que se projeta a um contexto mais amplo de significação. Essa luta significa a apropriação de outros corpos de linguagem, a aceitação de outros códigos, "contratos" e "escrituras"; significa o mergulho consciente no processo histórico-literário, sem perder a dimensão do presente. É exatamente por ser uma obra moderna que o texto de Drummond se abre ao diálogo com a tradição.

Há muito que percebemos nos textos modernos essa consciência de que não há texto definitivo, não há texto em si mesmo, mas um texto coletivo, fruto da simultaneidade de signos e significações. Octávio Paz demonstrou bem essa permuta criadora entre escrita e leitura, atos que a um só tempo se complementam, realizando-se na história e a superando: "el poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura".[4]

---

[3] *Idem*, p.102.

[4] Octávio PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974, p.209.

Fugir da percepção da alteridade, não querer reconhecê-la, é não enxergar a si mesmo. A volúpia por reinventar, retomar, reconstituir signos passados não quer dizer voltar, de modo saudosista, às origens ou acreditar fielmente em valores do passado. Quer dizer, isto sim, assumir uma postura crítica perante o presente, ceticismo e desconfiança com relação a seus signos e a necessidade do aproveitamento maduro de outras realidades, inscrevendo-as num sistema de permuta e analogia de experiências. Universo circular que contempla criticamente as possibilidades de sua criação plural, o texto moderno é o recolhimento de muitas vozes e falares. Não é por acaso que "O amor e seus contratos" se desenvolva na forma de redondilha. Aceitando o desafio de um mote conhecido (mas que poderia ser "alheio", como em muitas composições de Camões), o poema serve como metáfora dessa aprendizagem cíclica, em que retomar é criar, mas uma criação que destrói ou desmascara o próprio poder da novidade. Por outras palavras: é uma criação que se afirma tão intensamente quanto se nega, para sugerir outra - eis a luta do poeta moderno.

Falar sobre o amor é sempre uma experiência gratificante, desde que a fala não se iluda com palavras atraentes e fictícias ou com o poder da linguagem de encobrir as traições da relação amorosa. E mais ainda: desde que não se iluda com a pretensão de reinar soberana e única. É preciso que a atração pela linguagem se estruture como saber crítico em relação a si mesma e é isso que nos ensina o texto de Drummond. Seu poema não é uma "vassalagem" prestada a um código de amor e a uma poética convencionais, nem a recusa irônica desses signos, mas as duas coisas em simultâneo confronto. É o jogo de uma fala que testa seu "valimento", numa atualidade sempre criadora. Validar invalidando, recompor desfigurando, amar traindo; porque são essas contradições que alimentam o texto moderno.

Universidade Estadual Paulista

FRONTEIRAS, OU, POR OUTRAS PALAVRAS, *O JARDIM SEM LIMITES* DE LÍDIA JORGE

ELFRIEDE ENGELMAYER*

"Ou por outras palavras": quando, no calor de mais uma fruste polémica sobre a venalidade da crítica literária em Portugal, António Guerreiro vai ao ponto de escrever que "[...] a literatura [...] está hoje reduzida a uma existência demasiado pelintra para que a corrupção nos meios da crítica literária seja possível", ou que "A crítica já não existe, e quem imaginar que pode ainda cumprir a função militante do crítico clássico [...] ou é estúpido ou está votado ao desespero"[1], então é altura de parar para reflectir.

Deixando de lado o facto de estas "polémicas" estalarem tantas vezes, certamente por coincidência, na altura em que é atribuído um cobiçado prémio literário português, convirá lembrar que António Guerreiro é um dos mais conceituados críticos literários da imprensa portuguesa - e é, decerto, um dos mais competentes. É por isso que a sua demolidora recensão do último romance de Lídia Jorge, *O jardim sem limites*, (*JSL*)[2], deve ser lida (e questionada) também a partir do estatuto que *a contrario* reclama: o da responsabilidade que advém "de uma metodologia, de uma informação teórica para ler".

Não negando ao romance "um alcance alegórico", as principais acusações do crítico vão para uma construção que, partindo de uma ideia abstracta, é incapaz "de operar esta transferência de significado de um plano para outro", para "a fragilidade dos meios postos em prática para representar uma juventude, um presente socialmente determinado, uma realidade urbana ou [sublinhado meu] *o que quer que seja*", para "uma história que se arrasta penosamente, de modo redundante, onde a dimensão anedótica [...] triunfa acima de tudo, sem nada que a consiga resgatar".[3]

É um veredicto demolidor, que não foi confirmado, revisto ou relativado por nenhuma outra recensão digna desse nome, como se fosse uma sentença definitiva e sem apelo - a que apenas se pode seguir o silêncio. À primeira vista, algumas entrevistas com Lídia Jorge e os artigos que as acompanham definem com clareza um campo de sentido e de interpretação; mas as declarações "de circunstância" da autora não devem impedir o leitor de, autonomamente, buscar outros sentidos, nem é tarefa da autora analisar a mais-valia do seu texto sobre as ideias nele veiculadas.[4]

---

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

[1] António GUERREIRO, "A crítica não existe", in: *Expresso*, 13.7.1996.

[2] Lídia JORGE, *O jardim sem limites*, Lisboa, 1995.

[3] António GUERREIRO, "*O jardim sem limites*", *in: Expresso*, 27.1.1996.

[4] Maria Augusta SILVA, "Romance pressente o futuro", *Diário de Notícias*, (Artes), 3.12.1995; Maria João MARTINS, "Lídia Jorge. O rosto dos outros", in: *JL*, 6.12.1995 (entrevista com Lídia Jorge); Maria João MARTINS, "A inocência avisada", in: *Visão*, 7.12.1995; Torcato SEPÚLVEDA, "A melancolia da partida. *O jardim sem limites* de Lídia Jorge", in: *Público* (Leituras), 6.1.1996; Maria Augusta SILVA, "Entre o belo e o decrépito", in: *Diário de Notícias* (Cultura), 14.3.1996 (entrevista com Lídia Jorge).

O incipit do romance, "Ou por outras palavras", uma expressão que também abre o final do último parágrafo, transporta o leitor para um discurso aparentemente linear, mas de facto circular e (por contraditório que isso pareça) aberto, com "entretextos" vários a projectar uma luz às vezes directa, às vezes difusa sobre uma narrativa que se assume como testemunho objectivo, e em que, no entanto, o narrador oscila entre o estatuto de observador e o de participante.

Neste elaborado jogo de cabra-cega com o leitor, e num romance de quase 400 páginas, só a forma feminina de um adjectivo, "exausta" (*JSL*, 21), revela o género da narradora na primeira pessoa; a sua face, o seu passado, a sua culpa ou inocência nos acontecimentos que são narrados permanecem na escuro, ou, pelo menos, na penumbra. O que a leva a falar ou a escrever é uma acusação sem acusador explícito, o que ela revela ou esconde é um discurso que aponta para a absolvição. Não é por acaso que *O jardim sem limites* termina assim:

> Ou por outras palavras-Podem agora percorrer, letra a letra, os quatrocentos e trinta e sete Artigos do Código Penal. É escusado. Limitei-me a assistir para conhecer. Não sou culpada (*JSL*, 375).

A defesa contra uma acusação não formulada; um acusador ausente e sem contornos que aqui surge como narratário; uma voz feminina que afirma a sua inocência - são estes os pontos de referência externos que delimitam o retrato de um grupo de jovens, na Lisboa do final dos anos 80. Jovens que vivem em comum na "Casa da Arara", e que, na sua oposição aos pais abastados, procuram a auto-realização por caminhos extremos, por vezes mortais. Não é certamente despropositado classificar *O jardim sem limites* como um romance de geração, apesar de - ou precisamente porque - o confronto dos jovens com a geração dos pais se dar sem que estes (com uma única significativa exepção) estejam presentes como personagens. A ruptura consumada, que inclui um pacto de silêncio sobre o passado, e a ruptura tentada em relação ao passado na sua globalidade, dilaceram as personagens: mesmo que disso não tenham consciência, para algumas a tentativa de negar o que aconteceu antes deixa uma ferida aberta, e é essa dor recalcada que as faz avançar.

Com o casal que aluga os quartos na "Casa da Arara" surge em cena uma segunda geração, também ela presa de um passado dominador, não superado, e por isso ameaçador. É o caso do homem, encarcerado num sistema interiorizado de valores que lhe vem dos seus tempos de resistência anti-fascista, e que vagueia no labirinto do seu *ethos* e aí mantém prisioneira a mulher. E esta, que é afinal quem sustenta a família, só rompe este círculo infernal refugiando-se no sonho ou tentando trazer o marido para o "imundo real". com intervenções patéticas e comoventes - e com o acto poético de um suicídio encenado, a despedida simbólica e real da casa comum.

Um romance de geração *sui generis*, portanto, em que os opositores surgem interiorizados, seja como o sistema normativo dos pais que os jovens rejeitam, seja como, no caso dos mais velhos, o superego político-moral, que responde com perplexidade e com recalcamento à destronização da ideologia pelo curso da história. Mas onde está a narradora?

Do seu projecto originário, realizado no isolamento da "Casa da Arara", um projecto "mais amplo do que o meu próprio alcance" (*JSL*, 8), a que ela põe mãos no

matraquear triunfal da máquina de escrever *Remington*, apenas sabemos que ela "Queria tudo" (*JSL*, 8). Tudo - a celebridade, a imortalidade que a escrita confere?

Mas à medida que o mundo exterior, primeiro sob a forma de ruídos, depois sob a forma de relatos, penetra nesse isolamento, e à medida em que ela própria, contra os propósitos iniciais, se aproxima do grupo dos seis jovens não só física como afectivamente, o que ouve e o que imagine torna-se em material com que alimenta a *Remington*. Como o que ela escreve é, simultaneamente, a afirmação da sua inocência *e* o seu projecto literário, a narrativa desenrola-se a dois níveis, entretecidos pelo fio condutor da auto-justificação. E como o texto deixa perceber que ela é, também, uma jovem, e que por isso a acusação não se pode dirigir a uma personagem moralmente mais madura, cuja autoridade natural pudesse ter impedido o que aconteceu, a questão da culpa tem que se colocar de outra maneira. A culpa está no jogo entre vida e literatura, na eventual responsabilidade de quem, na sua cândida inocência, pensa ficar fora do alcance da lei, quando transforma em escrita o material da vida, como se fora uma divindade literária desprovida de sentimentos. Não é por acaso que o romance termina, antes da referência ao Código Penal, com um quadro que desmente isso: depois da quarta morte, o medo e a solidão empurram os "sobreviventes" para a cama gigante da narradora, onde se juntam como crianças com medo do escuro. Entre eles *também* a narradora, agora integrada no grupo, contra tudo o que antes afirmara. E não é por acaso que aqui termina o relato, porque é aqui que a narradora muda definitivamente de campo e abandona o seu papel.

O quarto da *Remington*, a princípio um espaço isolado do resto da casa, vai, ao longo da narração, tornar-se no centro dela - o lugar onde entram as personagens, onde contam coisas, onde fornecem material para *aquela* narrativa, onde a mão da narradora desenha na parede um esquema. Para cada nova figura há um novo sinal, as ramificações vão surgindo de acordo com o que lhe é relatado, ou, cada vez mais, a partir daquilo que imagina. Embora presa à lógica do acontecido, a liberdade da escrita vai ultrapassar as fronteiras que a cronista se impusera. Das suas mãos vai crescendo um jardim aparentemente sem limites, uma trama de linhas de acção que vão trepando pelas paredes, uma linguagem cifrada que só a narradora entende. Ela e a alugadora, há muito também personagem deste *work in progress*. É ela que irá dar a volta à relação entre vida e ficção num momento de desespero, vai encenar o suicídio simulado que a narradora para ela imaginara.

Em diálogo mudo com este jardim sem limites do esquema há um quadro de Stanley Spencer, *Celebração do amor no Paraíso*[5], uma reprodução que a narradora pendurara sobre a sua cama, ponto de encontro dos jovens. No eterno presente do jardim do Éden, a entrada do ser humano na temporalidade - e na mortalidade - dá-se quando ele viola a única fronteira que Deus lhe traçou. Depois de provarem do fruto da árvore da sabedoria, abriram-se os olhos a Adão e Eva - e reconheceram que estavam nus[6]. Ou seja, a fronteira só se torna visível quando se toma consciência de que foi ultrapassada. Só que, ao

---

[5] Stanley SPENCER (1891-1959). Pintor inglês, influenciado pelos pré-rafaelitas, autor de muitos quadros com cenas bíblicas.

[6] Cf. Génesis, 3,7.

contrário das reflexões de Foucault sobre os textos de Georges Bataille -, em que "[...] a transgressão acaba sempre por cruzar uma linha, que imediatamente se fecha numa onda sem memória, para regressar de novo ao horizonte do intransgressível"[7], na fronteira bíblica não surge nenhuma nova infinitude, mas "a barreira magnífica que é o rosto do outro".[8]

Em *O jardim sem limites*, a violação desta fronteira que por eles não é assumida divide o grupo de jovens em vítimas e sobreviventes. Falcão, o *camera man*, "o afilhado de Orson Welles", que a princípio achava que Lisboa não era suficientemente cosmopolita para lhe fornecer crimes em quantidade como material para as suas reportagens, acaba não só por inventar o *mass killer* e o *serial killer*, como passa a ver tudo o que o rodeia apenas pelo prisma da possibilidade de o usar no seu projecto. Embora com meios técnicos diferentes dos da rapariga da *Remington*, ele é igualmente cego para as tragédias humanas que se desenrolam à sua volta e de que só a superfície visível e filmável lhe interessa. No momento em que (a meu ver erradamente) reconhece que a técnica de Orson Welles, o seu ídolo, já não se adapta à actualidade, porque num mundo violento a ficção sobre a violência fica sempre aquém da realidade - nesse momento, Falcão abandona o seu projecto fílmico. A reportagem, uma espécie de *short cuts* da selva da grande cidade, permitiria um retrato mais realista da realidade. *Touch of Evil*, o filme de Orson Welles rodado em 1957 (que, em Portugal, foi apresentado sob o título enganador de *A sede do mal*), é a referência artística do *camera man* e dos seus assistentes Paulina e Gamito - e é um outro "entretexto" do romance. "O mundo nada quer com aquilo que é excepcional mas a excepção, principalmente quando é desafortunada, é o último refúgio da pureza"[9]. O que François Truffaut escreveu sobre o filme de Welles mostra também a distância estética e ética que separa Falcão do seu ídolo. A montagem em sequência de cenas de horror "quotidiano", precisamente porque não existe uma figura central, não permite o acesso ao mecanismo do mal, que assim surge omnipresente e, ao mesmo tempo, sem rosto. O pseudo-suicídio de Juju Lanuit na "Casa da Arara" é captado pelo *camera man* como a imagem patética de uma mulher sobre uma mesa posta, no meio de pratos, talheres e guardanapos. O que a câmara não capta é o seu significado simbólico como "sacrifício humano", e nem mesmo o facto de ser encenado.

Só quando, no fim do romance, a realidade envolve o *reporter* e o confronta com a morte de Leo, outro membro do grupo, é que Falcão esbarra contra a fronteira que o obrigaria a repensar as premissas da sua arte.

Leonardo entra no mundo da narradora através da música. Ainda antes de conhecer os rostos dos seis outros hóspedes, ela já identifica a "máscara acústica" de cada um deles. É ao som da música matematicamente límpida e, ao mesmo tempo, mística da ópera *Einstein on the Beach*, que Philip Glass escreveu em conjunto com Robert Wilson, que Leonardo ensaia a sua *performance* como homem-estátua, como *static man*. Ele é afinal o

---

[7] Michel FOUCAULT, "Vorrede zur Überschreitung", in: *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt am Main 1987, p.31. (Original: "Préface à la transgression", in: *Critique*, nr. 195/196, 1963).

[8] Maria João MARTINS, "Lídia Jorge. O rosto dos outros", cf. nota 4).

[9] François TRUFFAUT, *Arts*, 4.6.1958.

centro do grupo, que se vai desmoronar depois da sua morte. E é também o mais vulnerável, porque tem consciência da ferida que o empurra:

> [...] foi uma escolha que fiz, e que escolhi há muito tempo não querer nem deus e nem pai. Aliás [...] comecei a fazer *performance* estática exactamente contra o meu pai, e depois, acabou por ser contra tudo para me fundir com o nada que é o tudo (*JSL*, 219, 220).

No seu caminho radical e solitário até à fronteira da resistência física, parece a princípio impulsionado por alguma coisa que vem de fora, o projecto de Paulina de que ele tente atingir o recorde mundial em imobilidade voluntária, em *motionless*. Mas depois de conseguir esse objectivo, uma triunfal vitória num mundo que ele afinal rejeita, vai renegar o recorde, para se recolher solitário à condição do nada. Leonardo constrói para si um espaço com que se possa fundir, um espaço em que nenhuma força exterior possa penetrar, o possa atingir. Antes de mergulhar no nada, a sua percepção muda o mundo:

> [...] naquele dia, talvez sob a acção do calor, concentrava-se de tal modo que ouvia a sombra caminhar pela rua como se fosse o dorso dum animal alado que gatinhasse apoiado nas asas. Ouvia as telhas dos prédios partirem-se, ouvia-as esfarelar-se e os seus cacos reunirem-se e reencontrarem-se. E via as cores dos sons, as cores violetas dos carros, via a luz amarelada das vozes (*JSL*, 136).

A uma única voz caberá quebrar a imobilidade de Leonardo. Ergue-se uma noite, quando ele se afirma contra o tempo na solidão da Rua Augusta; e não só o vai fazer regressar antecipadamente à realidade, como vai remexer numa ferida que não está cicatrizada. O discurso patético do "homem conhecido" ao seu "filho pródigo" termina sem conseguir o seu objectivo, mas com a "satisfação" pelo dever cumprido.

A morte de Leonardo, a violação da fronteira que ele tinha colocado cada vez mais longe, acontece no final da trigésima quarta jornada de *motionless* (aliás, da trigésima terceira, número da idade de Cristo). Frente à câmara de Falcão, que tinha desejado que este fosse o fim, encenado, da sequência fílmica sobre Leonardo. A realidade ultrapassou a ficção. É uma morte sob o signo do sacrifício, sacrifício de si próprio, sacrifício contra o pai ausente, sacrifício que a ninguém redime.

A questão do crime e do castigo surge neste romance à revelia da lei ou de qualquer jurisdição; o único delito que poderia ser levado ao tribunal, o fogo posto nos Grandes Armazéns Grandella por Eduardo Lanuit, acaba por lhe escapar das mãos. Ele, a única das personagens que conscientemente teria violado a lei e as suas convicções éticas, ficará inocente: o acaso fez com que o Chiado ardesse sem que ele nada tivesse a ver com isso.

Do ponto de vista formal, os escrúpulos de Lanuit relativam o propósito, formulado por Lídia Jorge, de "escrever um romance em que conseguisse dar a exterioridade da interioridade absoluta. Isto é, um romance em que eu conseguisse pôr a descoberto a dramaticidade completa do que vai na alma"[10]. Mas mesmo esta "infracção" surge como lógica e razoável: sem "interioridade" não seria provavelmente possível desenhar a personagem do que fora um resistente anti-fascista.

---

[10] Isabel RISQUES, "Comovida com a realidade", in: *O Jornal*, 2.10.1992.

"Ou por outras palavras": uma estrutura narrativa só aparentemente linear; o uso, que vai muito para além da mera citação, de técnicas fílmicas como as que Robert Altmann usou em *Short Cuts;* a transposição para o romance de algumas marcas da música minimal repetitiva, como seja a variação de um motivo originário que se desenvolve quase sem se ouvir; a presença de um quadro que marca fronteiras e as transgride; e também, mesmo que isto pareça contraditório, a violação do princípio da "exterioridade" na concepção da personagem de Eduardo Lanuit - estes são os principais aspectos *formais* que transformam a história narrada - não num sistema fechado sobre si próprio, mas numa fascinante obra literária.

É possível que tudo isto, e porque O *jardim sem limites* aparenta ficar pela superfície das coisas, é possível que tudo isto não seja imediatamente visível.

(Será que a literatura portuguesa tem dificuldade em lidar com a alegoria? Será que a crítica literária portuguesa tem dificuldade em lidar com a alegoria?)

Eu só sei que vale a pena ler este romance outra vez.

Universidade de Coimbra

O RISO PÓS-MODERNISTA

ANA MARGARIDA FALCÃO*

O Observador repara no andar da mulher gordíssima, atarracada, que se equilibra e desequilibra, consoante o permite ou não permite a saia exageradamente apertada, flamejante e curta, bamboleando os sobejos de banha sobre os sapatos de tacões demasiado altos, finos e periclitantes, luzidios como as pedras irregulares e molhadas da descida quase vertical da calçada. "Pronto, já está!". Dois chourições descomunais (ou pernas abertas) partem do traseiro flamejante descomunalmente estatelado, dois coxames de cerdo branco, sem meias, esperneiam, erguidos um para cada lado do que resta da saia agora toda arrepanhada, à laia de enorme cueca franzida. O Observador ri. Da mulher luzidia e gorda, agora estatelada e suja, aproxima-se num choro aflito uma criança pequenita, descorada e frágil, na qual o Observador não reparara e que, numa voz fininha, num choro ansioso e aflito, pergunta: "Mãe! ... Magoou-se, mãe? ... Partiu alguma coisa?". O Observador parou de rir.

A cena que acabámos de descrever pode bem servir-nos de ponto de partida para algumas constatações sobre os mecanismos do riso, no que respeita aos seus processos de despoletamento e cessação. Estão presentes nesta cena, seja explícita, seja implicitamente, os seguintes factores que, isolados ou conjugados, provocam o riso:- o gigantesco ou o liliputiano; a repetição imotivada; a ignorância; a transgressão à norma; a grosseria; o animalesco; o descontextualizado; o automático ou mecânico; o involuntário ou inesperado; a passagem brusca da tensão à flexibilidade (ou vice-versa); a grande distracção provinda de um excesso de atenção (ou vice-versa); o grande tropeço na realidade.

Podemos verificar ainda que, no nosso exemplo, o riso do Observador cessou, não com a paragem ou fuga dos factores que nele haviam despoletado o riso, mas com a intromissão de um novo factor - a presença da criança aflita - que veio introduzir uma componente de identificação sentimental e humana entre o observador e a personagem observada.

Algumas constatações podem desde já ser apresentadas: primeiro, torna-se evidente que, subjacente ao que é risível, existe, essencialmente, o humano; segundo, e como corolário do primeiro, é necessário ao riso que no humano esteja latente uma deformação em relação a parâmetros de normalidade, normalidade esta que passa forçosamente por uma bitola de aceitabilidade social; terceiro, que o despoletar do riso implica uma atitude involuntária por parte de quem ri, determinada por factores que lhe são exteriores; quarto, que a insensibilidade é necessária ao riso, ou, inversamente, que a intromissão do sentimento, pela identificação que exige entre o risível e aquele que ri, faz cessar o efeito de riso, ou seja, que o riso só existe dentro de uma dimensão exterior e objectiva,

---

* Agradecemos ao CITMA (Centro de Ciências e Tecnologia da Madeira) o apoio prestado na nossa deslocação a este 5º Congresso da A.I.L.

enquadrada no humano e no social, e fora de uma dimensão identificadora, interior e subjectiva, que possibilite o sentimento e a emoção.

No ensaio *O riso*, Bergson, partindo de algumas constatações sobre a incompatibilidade entre o cómico e a emoção, releva, nos factores susceptíveis de despoletar o riso, a importância da componente de desvio à norma que acima procurámos realçar:

> O cómico exige [...] qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à razão pura.
>
> Simplesmente, esta inteligência deve viver em contacto com outras inteligências.[...]
>
> O nosso riso é sempre o riso dum grupo.[...] pressupõe entendimento prévio, direi mesmo cumplicidade com outros que riem, reais ou imaginários (BERGSON, s.d.:12).

A circunstância não emocional e inteligente, aliada à inserção social, como factores determinantes do riso, que, numa perspectiva filosófica, Bergson aponta neste excerto, são por ele exemplificados, seguidamente, sublinhando o facto de muitos dos efeitos que provocam o riso serem intraduzíveis entre línguas ou sociedades diferentes. Estas constatações serviram-nos de ponto de partida para uma reflexão sobre a similitude existente entre os processos determinantes do riso em geral e os mesmos processos, quer explícitos, quer, sobretudo, implícitos, no texto literário e, mais particularmente, na possível detecção de um vector globalizante, subjacente à poesia do século XX.

Ao falar-se de "modernismo" na literatura utilizam-se frequentemente palavras como "ironia", "exagero" ou "ruptura", palavras estas utilizadas por Bergson para definir o riso. Ora, na literatura, a comédia, a imitação, o "pastiche", a sátira ou a paródia, sempre ofereceram uma hipótese desculpabilizadora de libertação em relação ao passado, porque permitem a sua recriação sem remorsos. Assim, a auto-reflexividade, a auto-referência ou a inter ou transtextualidade, na poesia moderna, surgem como processos de afastamento do humano próximo, dos parâmetros de normalidade socioliterária, da voluntariedade pré-determinada de quem lê e da sua interioridade sentimental e subjectiva. Esses processos de afastamento são susceptíveis de transformar o texto sério num hipotético risível, só não considerado como tal por quem, de posse da chave mágica das regras que humanizam o poema, o descodifique duplamente.

Em qualquer dos casos, o distanciamento necessário ao efeito irónico, crítico, satírico ou paródico acaba por estar sempre centrado na leitura do poema, tal como o riso, no nosso exemplo inicial, se centrava no olhar do Observador, embora os factores que proporcionam a leitura ou não leitura desse distanciamento estejam directamente dependentes do conhecimento e da aceitabilidade de um pacto social (no caso do riso) e do reconhecimento e aceitabilidade de um pacto literário (no caso do poema). Tal como na ironia, o segredo está no facto de se poder detectar a mentira como mentira, e a intenção de quem a pronunciou ser mesmo essa: uma mentira para ser recebida e acreditada como mentira. Cremos ser este, essencialmente, o jogo consensual de base do modernismo: acreditar que se quebram regras sem as quebrar, gritar a destruição do passado sem o destruir, e obrigar o leitor a compactuar com essa ironia, sob risco, se o não fizer ou não puder fazer, de se ver na posição do observador que ri, pois nem sempre o receptor do poema do século XX é sensível à dupla descodificação que mencionámos.

Numa nossa aula de Introdução aos Estudos Literários[1] apresentámos aos alunos de 1º ano de Línguas e Literaturas Modernas um poema de António Aragão (MENÉRES e CASTRO, 1979:178) e, simultaneamente, uma reprodução do quadro *Bottle of Rum*, de Braque, (SYLVESTER, 1965:149)[2]. A expressão facial da quase totalidade dos alunos foi de intriga e de interrogação mas, quando identificámos o texto de Aragão como um poema, surgiu o riso. Os alunos aceitavam com seriedade a coexistência da imagem e da palavra na pintura, mas não na poesia. Assim, pudemos constatar que, para a maioria dos alunos presentes na sala, os códigos literários subjacentes ao poema de António Aragão eram desconhecidos, provocando o poema, por isso, hilaridade. O mesmo não acontecia com a reprodução do quadro de Braque, pois os alunos tinham uma preparação curricular vinda do ensino secundário que lhes permitia ter acesso aos códigos pictóricos a ela subjacentes. Pudemos também verificar que, passando do riso à reflexão, os intrigava a transposição óbvia desses códigos para a literatura e o seu próprio desconhecimento dessa possibilidade.

Esta experiência parece-nos constituir exemplo de uma possível reacção às oposições subvertíveis estático/dinâmico, ver/agir e sentir/pensar que coexistem numa relação lúdica e dinâmica de interacção entre autor, texto e receptor, tanto na arte moderna como na poesia modernista ou na poesia dita pós-modernista: o risível e o sério, a transgressão e a norma, veiculam e alternam perigosos limites no que respeita não só à sua articulação mútua mas também à diversificação e flutuação do mundo de recepção que tem o poder de os subverter e que constitui, forçosamente, também o mundo que os sanciona e faz existir enquanto pintura, enquanto poesia, enquanto literatura, enquanto arte.

Cabe agora interrogar-nos sobre qual o papel, nesse jogo de subversões, dos processos de transgressão às normas com os quais o modernismo construiu a sua identidade, identidade essa ainda hoje não acessível a nível de um público não especializado. Nomearemos - porque directamente ligados aos mecanismos desencadeadores do riso - os efeitos da desmesura, dos exageros, da grosseria, do animalesco, dos automatismos, das repetições imotivadas, dos efeitos inesperados, das passagens bruscas da tensão à flexibilidade (ou vice-versa) das distorções ou dos tropeços na realidade.

Os processos de transgressão à norma que acabámos de enunciar são facilmente identificáveis quando se trata da reacção do riso individual face a uma situação explícita, quer estejam os seus mecanismos presentes num evento do quotidiano, quer num texto literário. Contudo, torna-se mais difícil a sua detecção se os transpusermos para um procedimento subjacente à literatura ou à poesia do nosso século, pois embatem com outros valores que não apenas os do cânone literário, nomeadamente valores de ordem antropológico-social numa sociedade na qual impera a técnica.

> No horizonte da representação antropológico-instrumental da técnica podemos então afirmar com uma certa legitimidade que não há no fundo qualquer diferença essencial entre a machada de pedra e a última produção da técnica moderna, o *Telstar*. [...] Ora a interpretação antropológico-instrumental não é dominante porque se impõe imediatamente e de maneira palpável, mas porque é

[1] A aula referida teve lugar no ano lectivo de 1993/94, na Universidade da Madeira, em duas turmas, com cerca de 50 alunos cada, das variantes de Português, Português/Francês e Português/Alemão.

[2] O óleo de Braque, de 1965, apresenta tonalidades de amarelo e verde. O poema de António Aragão, de 1962, é a preto e branco. Ambos representam a interacção palavra/imagem.

exacta no seu contexto. Esta exactidão é ainda reforçada e consolidada porque a representação antropológica não determina somente a interpretação da técnica, mas porque se impõe e passa para primeiro plano em todos os domínios como aquele modo de pensamento que faz lei (HEIDEGGER, 1962:19).

Estas afirmações de Heidegger, em *Língua de tradição e língua técnica*, se relacionadas com uma possível representação antropológico-instrumental das técnicas da poesia modernista, merecem-nos as seguintes interrogações: "Que percentagem dos indivíduos habitantes do nosso mundo, de oriente a ocidente, saberá o que é uma machada de pedra? E um Telstar? E poesia visual? E modernismo? Somos, pois, forçosamente remetidos para um campo de restrição de acesso ao conhecimento. No entanto, as mesmas afirmações de Heidegger permitem-nos sublinhar que a acção de aprendizagem de novos códigos, ou de interiorização de novas regras, ou ainda de lide com novos cânones, dentro ou fora do literário, acaba por ser, essencialmente, uma acção de revisitação activa do passado que modifica um determinado modelo em função da experiência feita no presente. Notamos, desde já, que na poesia, se torna pertinente sublinhar a este propósito uma diferenciação entre "modernismo" e "pós-modernismo", porquanto a acção de revisitação activa do passado se torna neste último muito mais explícita.

Na verdade, a relação do passado com o presente que, no caso da literatura, implica a articulação de uma poética já existente (passada) com uma poética em dinâmica de formação, coloca, particularmente no que à poesia respeita, problemas por vezes difíceis de sintetizar ou solucionar. Tomemos como exemplo um dicionário e uma antologia, tanto um como outro livros de fácil acesso a quem por literatura se interesse: em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, nas entradas "modernism" e "postmodernism" encontramos as seguintes afirmações:

> ***modernism,*** *a general term applied retrospectively to the wide range of experimental and avant-garde trends in the literature (and other arts) on early 20th century* [...].
>
> *Its favoured techniques of juxtaposition and multiple *point of view challenge the reader to reestablish a coherence of meaning from fragmentary forms* (BALBICK, 1990:140).
>
> ***postmodernism,*** *a disputed term that has occupied much recent debate about contemporary culture since 1980s.*
>
> *The term cannot usefully serve as an inclusive description of all literature since the 1950s or 1960s, but it is applied selectively to those works that display most evidently the moods and formal disconnections described above. It seems to have no relevance to modern poetry, and little to drama, but is widely used in reference to fiction* (BALBICK, 1990:174).[3]

Um hipotético Leitor, ignorante em questões teóricas ou críticas, mas amante das artes em geral e da poesia em particular, que procurasse esclarecimento em relação a estes termos, depararia com a seguinte contradição: designando uma abrangência temporal coincidente, coexistem e convivem, por um lado, um termo dito geral ("*modernism*"), que engloba as várias tendências da literatura do séc. XX, obliterando precisões periodológicas

---

[3] Sublinhado nosso.

quanto a grupos, movimentos ou gerações, e, por outro lado, um termo dito controverso ("*postmodernism*"), que parece poder caber por encaixamento no termo geral, visto que é dito poder ser usado, embora selectivamente, em relação a parte da literatura desde os anos 50 ou 60, mas com a restrição de não ser relevante no que respeita à poesia ou ao drama. Ainda bem que o nosso hipotético Leitor, intrigado mas felizmente ignorante, desconhece que existem questões genológicas como a da fusão de géneros.

Ponhamos agora esse mesmo Leitor a consultar duas antologias de poesia, depois de ter abandonado a veleidade de procurar respostas em dicionários. Tomando as antologias Poesia 71[4] e antologia da poesia portuguesa 1940-1977[5], procurou encontrar nelas critérios de selecção que o levassem a melhor compreender a indefinição das definições do dicionário.

Na primeira antologia, em nota do editor, encontraria a afirmação que se segue:

> [...] trata-se menos de uma antologia do que de uma recolha que se deseja de amostragem do 'estado poético' nacional do ano a que se refere.

Verificaria ainda que o critério de ordenação dos autores era por ordem alfabética, talvez devido à demarcação temporal do próprio título, mas depararia, na sua leitura, com textos de diversa índole, desde o poema em prosa à poesia visual.

Na segunda antologia, nos textos assinados pelos autores a modo de Introdução, mais precisamente no ponto 2., intitulado "Dos critérios", encontraria logo no início a seguinte frase:

> [...] a actual antologia não poderia deixar de ser 'Panorâmica' e 'Englobante'

o que se compreenderia pela ordenação, por ordem cronológica das suas datas de nascimento e produções, de autores cujos textos deixam transparecer tendências bem diversas, tal como em Poesia 71. No entanto, no ponto 5.,"Dos movimentos", poderia consultar um quadro no qual se apresenta, com a aparente simplicidade das coisas óbvias, uma arrumação de datas, grupos e movimentos (MENÉRES e CASTRO, 1979:14 e 39):

Temos quase a certeza de que, para o nosso hipotético Leitor, as tentativas de articulação do dito quadro com a realidade dos poemas seria infrutífera. Não sendo especialista nestas lides de demarcações temporais ou nomenclaturas referentes a publicações, grupos, movimentos ou períodos literários, em vão poderia ele também procurar uma articulação lógica entre as definições do dicionário e os critérios de ordenação das antologias , ou entre estes e os poemas ordenadamente dispostos por ordem alfabética de nome de autores ou por ordem de datas de publicação, pois não está consciente da caracterização globalizante que implica o carácter heteróclito, quer formal, quer temático, dos poemas presentes nas antologias consultadas.

---

[4] A antologia *Poesia 71* seguiu-se a *Poesia 70* e podem nela encontrar-se 146 poemas de 83 poetas, dos quais duas dezenas de estreantes, alguns dos quais vieram a tornar-se nomes conceituados na poesia portuguesa.

[5] Cf. Bibliografia.

Provavelmente, a primeira objecção que poria teria a ver com a oposição antagónica entre o carácter sucinto e pretensamente preciso das definições do dicionário e a vasta diversidade da prática literária encontrada nas antologias. Perplexo, constataria que os poemas por ele lidos eram, na sua maioria, simultaneamente "modernos" e "antimodernos": "modernos" porque poemas inovadores em relação a uma tradição secular, e "antimodernos", por um lado, no sentido de uma aparente estagnação, não evolutiva mesmo dentro de parâmetros de diversidade, e, por outro lado, no âmbito da ausência de uma lógica formal e/ou temática condizente com a civilização de progresso e rápidas transformações na qual existiam.

A segunda objecção posta pelo nosso exemplo de leitor comum surgiria, certamente, a propósito da coexistência pacífica, na mesma antologia, datados do mesmo ano, e pertencentes ao mesmo autor, de poemas que ele reconheceria como "tradicionais", de outros que reconheceria como "modernos" e ainda de outros nos quais a presença do "tradicional" e do "moderno" habilmente convivia.

Poderíamos então tentar ajudar o nosso fantasiado Leitor e dar-lhe a ler uma obra como *Five Faces of Modernity*, ou facilitar-lhe a tarefa apresentando-lhe as seguintes passagens do capítulo "On postmodernism (1986)":

> *Abandoning the structures of the avant-garde and opting for a logic of renovation, postmodernism has entered into a lively reconstructive dialogue with the old and the past (CALINESCU, 1993:276).*

> *Postmodernism, as I see it, is not a new name for a new 'reality', or 'mental structure', or 'world view', but a perspective from which one can ask certain questions about modernity in its several incarnations.* [...] *Within the lexicon of modernity, postmodernism appears to me as having an even more explicitly interrogative nature than other key terms.* [...]*: self-skeptical yet curious, unbelieving yet searching, benevolent yet ironic (CALINESCU, 1993:279).*[6]

Perante o inesperado da aparentemente óbvia e simples resolução do problema da diversidade através de uma afirmação que implica a aceitação natural dessa mesma diversidade, bem como dos questionamentos dela decorrentes, o nosso Leitor riu. Logo em seguida, deixou de rir. Tal como acontecera com o Observador que inventámos para o início desta comunicação, que rira perante a mulher gordíssima estatelada na calçada e deixara de rir ao reparar no choro da criança franzina, o nosso Leitor passou da isenção objectiva ao envolvimento emocional: já não sabia como partilhar, nem socialmente, nem literariamente, a sua experiência, porque também já não sabia, social ou literariamente, em que posição se encontrava. Amante de certezas que era, tornava-se-lhe incómodo deixar-se oscilar entre a tradição e a modernidade, numa identificação com essa trajectória que ziguezagueia entre "*abstract systems*" e "*self-identity*" (GIDDENS, 1993:1, 14), entre a ausência do sentimento e o sentimento, entre o distanciamento e a proximidade, entre o previsto e o imprevisto, entre a rigidez e a flexibilidade, entre a ironia e a não-ironia, entre o riso manifesto e o riso latente, entre o riso explícito e o riso implícito, entre o riso e o não-riso. Deixemo-lo, pois, perplexo e hesitante, porque será talvez essa a postura que

---

[6] Sublinhado nosso.

mais profíqua e adequada lhe será na procura constante que constitui a vivência e a própria essência da variabilidade poética do passado, no presente, para o futuro.

Procurámos, a partir de algumas experiências, problematizar a simultânea variabilidade e invariabilidade estética de um percurso comum, o de uma geração que viu a sua actividade poética desenvolver-se entre os anos 70 e 90. Será porventura a nossa escolha do exemplo mecanicista do riso, ela também, exemplo de um "tempo literário" que procura uma moral não moralizadora, uma palavra que simultaneamente comunique, especule, rasgue e recupere, despojada de "*clichés*" mas não os renegando, tragédia e comédia, drama e paródia de si própria. Serão os poemas, os poetas, dos anos 70 a 90 talvez, ainda, exemplos de uma poesia subjacentemente irónica, satírica ou parodística, independentemente da existência ou não existência de um riso explícito nos seus textos, porque comunicam o risco comum da experiência inesperada de cada poeta, numa atitude que passa bruscamente do rígido ao flexível ,ou vice-versa, dando um grande tropeço na realidade mesmo em face dela.

Foram ou são poetas que optaram por deixar-se oscilar entre a eficácia previsível da seriedade e o risco da surpresa do riso que toda e qualquer transgressão traz subjacente. Hesitaram entre o tempo da realidade factual que os envolvia e o tempo utópico dessa realidade que ainda os envolve; adoptaram a postura de enfrentar uma dicotomia dinâmica que se manifesta em continuidade e que se movimenta e desenvolve entre a designação de texto literário, a afirmação de texto pessoal e a vivência de texto social. Assumiram uma atitude que oscila da poética já existente para a poética que se faz a cada poema, denunciando o absurdo da vida e o absurdo da vida no poema, através do humor da autodeterminação, através da sempre possível ironia da palavra essencialmente polissémica, ou, afinal, através do riso, explícito ou implícito, mas sempre funcionalmente veículo e hipótese de surpresa, de transformação, de actualização.

Parece-nos importante realçar ainda que "surpresa", "transformação" e "actualização" são processos que determinam uma diferença mas que não implicam forçosamente "originalidade". Em *A poesia contemporânea e o fim da modernidade*, Fernando Guimarães constata que "[...] a literatura e, em particular, a poesia, não deixam de ser mais ou menos sensíveis ao esgotamento da modernidade" e que [...] talvez se possa dizer que modernamente se assiste à definição de duas grandes poéticas. Uma é a poética da libertação da palavra; a outra seria a do encontro da palavra." (GUIMARÃES, 1989:9; 85). Julgamos estar nesta dicotomia o cerne das controvérsias que dizem respeito ao pós-modernismo, a propósito da sua identidade autónoma ou, pelo contrário, da sua integração, como prolongamento, no modernismo.

"Moderno" não implica forçosamente uma obrigação de actualizar pela originalidade, pela transgressão ou pela negação do passado ("libertação"), mas apenas a obrigação de uma diferença recente, actual, que não exige a negação falaciosa do passado, muito pelo contrário, revelar-se-á como um "encontro", diríamos mesmo que como um reencontro, da palavra presente com a palavra do passado.

Cremos, pois, que que o termo "modernismo", para além de constituir um vector aglutinador, permite a coexistência de vectores diferenciadores, portadores de analogias, mas também de especificidades e demarcações que borbulharam ao longo de um século no

qual a crescente tendência para a autonomização do texto literário e, consequentemente, do poema, provoca uma tendência paralela para a atenuação daquilo que considerámos como o riso subjacente à poesia do século XX, tanto no jogo da escrita como no jogo do texto ou no da leitura.

Julgamos ter deixado claro que a concepção bergsoniana de riso - um riso pontual, assumido por um indivíduo num determinado momento e perante determinada situação - foi por nós alargado para o possível e hipotético conceito de "riso de uma época perante si própria", perante o seu passado e ainda perante as perspectivas do seu futuro, de modo a poder servir-nos de utensílio na tentativa de uma clarificação do vector aglutinador que o termo "modernismo" contém e da especificidade que o termo "pós-modernismo" parecia constituir.

Nesta linha de ideias, poderíamos pôr a hipótese de que o modernismo se identifica, em relação ao leitor, num plano menos aberto, acessível ou eclético que o pós-modernismo (para mantermos a distinção terminológica já generalizada), visto que mostra de um modo mais evidente, claro e aberto, a sua faceta didáctica. Assim, o riso - ou o efeito de um possível riso - constitui-se e institui-se como vector estruturante subjacente ao poema moderno, desculpabilizando autor, texto e leitor, e proporcionando ainda um modo de convivialidade, também desculpabilizante, com o passado, numa época em que o império da originalidade teima em não querer assumir a sua queda, o que permite que a atitude eclética que caracteriza a poesia dita pós-modernista possa cohabitar com o epíteto de "modernista".

A metalinguagem presente na poesia, por exemplo, começa hoje a deixar de ser lida como uma "arte poética" do dia de hoje e começa a ser recebida em termos de "arte poética" de ontem ou, em pior hipótese, como a retórica de uma desmontagem falaciosa dos mecanismos de produção textual. A substituição do significado pelo jogo de escondidas da descoberta do significado cansou. Assim se sucedem as modas e os modos. Assim se passa do riso à seriedade e novamente ao riso.

Uma reflexão sobre o riso implícito, latente na poesia modernista, tem forçosamente sempre em conta o ponto de vista do receptor que "não entende", por isso, o nosso Leitor imaginário, que atrás deixáramos perplexo, perplexo continuará, pois a sua existência serviu-nos apenas de pretexto para enfatizar o facto de a reflexão sobre a poesia modernista não ser apenas "coisa para leitores entendidos" mas para todos os que possuam a sabedoria de descobrir, por trás do riso individual, circunstancial, a seriedade de um outro riso, não desumanizador, mas humanizador da arte: um riso presente na poesia do nosso século, porque a poesia do nosso século exige a investigação curiosa, a experiência céptica, a compreensão racional e o riso fácil como passos prévios para chegar à emoção.

Álvaro Manuel Machado, em *Do Romantismo Aos Romantismos Em Portugal*, situa a poesia portuguesa contemporânea segundo uma perspectiva comparativista, utilizando os termos "herança romântica, herança modernista e poesia contemporânea.", e conclui:

> [...] não poderíamos dizer que sentimento e autenticidade são os supremos valores poéticos, quer da herança romântica quer da herança modernista, que ainda hoje prevalecem?" (MACHADO, 1996:140).

Atrever-nos-íamos a responder afirmativamente, mas salvaguardando que a experiência lúdica, tanto na arte como na vida, é sempre fruto de uma recusa endémica em enfrentar uma realidade demasiado dura e amarga para poder ser olhada frente a frente, e que esse conceito lúdico implica, sempre, na poesia contemporânea, o distanciamento duplo do fingimento da ausência de sentimento, camuflado pela autenticidade da insolência do risível - um riso muito mais complexo, escondido e latente do que o riso manifesto experimentado pelo Observador do início da nossa comunicação.

Universidade da Madeira

BIBLIOGRAFIA

BALDICK, Chris (org.), *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1990.

BERGSON, Henri, *O riso*, Lisboa: Ed. Guimarães, s.d., (ed. orig.: *Le Rire*, Ed. Presses Universitaires de France, s.d.).

BRANDÃO, Fiama H. P. e GONÇALVES, Egito, *Poesia 71*, Porto: Ed. Inova, 1971.

CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Ed. Indiana University Press, 1987, (ed. ut.: Durham, Duke University Press, 1993).

FERNÁNDEZ, José Diaz, *El nuevo romanticismo*, Madrid: Ed Zeus, 1930, (ed. ut.: Madrid: Ed. José Esteban, 1985).

GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity*, Cambridge: Ed. Polity Press, 1991, (ed. ut.: 1993).

GUIMARÃES, Fernando, *A poesia contemporânea portuguesa e o fim da modernidade*, Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

HEIDEGGER, Martin (1962), *Língua de tradição e língua técnica*, Lisboa: Ed. Vega, 1995, (1ª ed., alemã, póstuma, 1989).

HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa: Ed.70, 1989, (ed. orig.: *A Theory of Parody*, Ed. Methuen, 1985).

MACHADO, Álvaro Manuel, *Do Romantismo Aos Romantismos Em Portugal*, Lisboa: Ed. Presença, 1996.

MACHADO, José Pedro (org.), *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa: Ed.Horizonte, 1952, (ed. ut.: 1977).

MARINHO, Maria de Fátima, *A poesia portuguesa nos meados do século XX*, Lisboa: Ed. Caminho, 1989.

MENÉRES, M. Alberta e CASTRO, E. M. de Melo e (org.), *Antologia da poesia portuguesa 1940-1977*, vols. I e II, Lisboa: Moraes Ed., 1979.

SAID, Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Ed. Harvard University Press, 1983.

SYLVESTER, David (ed.), *The Book of Art*, vol. 8, *Modern Art*. New York/Montreal: Ed. Grolier Inc., 1965.

VALLDAURA, Josep Maria Sala, *La fotografía de una sombra - instantáneas de la generación poética de los cinquenta*, Barcelona: Ed. Anthropos, 1993.

'MALHAS QUE O IMPÉRIO TECE': LITERATURA COLONIALISTA E MULHERES NO ESTADO NOVO

ANA PAULA FERREIRA

Desde princípios dos anos noventa que se regista, no âmbito da crítica feminista de extracção anglo-americana, um manifestado interesse por investigar o papel das mulheres na construção do império europeu. Entre os numerosos estudos ligados a esta tendência revisionista, salientam-se as tentativas de re-interpretar e, especialmente, de recuperar a memória de escritoras que incorreram no domínio da literatura de feição imperialista.[1]

Num esforço por transcender formas de pensamento dicotómico, em especial a tradicional polarização das mulheres entre vítimas inocentes e demónios (ou loucas) transgressores da ordem estabelecida, uma boa parte dos referidos estudos apontam para as interacções conflitivas - nomeadamente entre categorias de raça, de classe social e de género sexual - que informam as representações literárias das mulheres enquanto agentes da ideologia imperialista. Considerando, no entanto, o estatuto depois de tudo secundário que essas mulheres ocupam em estruturas masculinas de poder, os seus textos são desconstruídos para revelar estratégias de resistência, subversão ou ambiguidade.[2] Daí que - tal como o faz notar James Buzzard - se tenda a mover "a alavanca da complexidade" como meio de exonerar a culpa que, em princípio, teria merecido às referidas escritoras a atenção da crítica.[3]

Não obstante o desprezo pós-estruturalista pelo "antiquário microscópico do contexto",[4] só atendendo de facto ao momento e local específicos em que determinadas mulheres concorrem para a construção e/ou manutenção de dado império nacional se poderá evitar que uma certa generosidade crítica acabe, pois, por as remeter, junto com as

---

[1] Entre a bibliografia a este respeito, vejam-se, por exemplo, Shirley FOSTER, *Across New Worlds: Nineteenth Century Women Travellers and Their Writing*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990; Sara MILLS, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London e New York: Routlege, 1991; Margaret STROBEL, *European Women and the Second British Empire*, Bloomington: Indiana University Press, 1991; a colecção de ensaios editada por Nubur CHAUDHURI e Margaret STROBEL, *Western Women and Imperialism*, Bloomington: Indiana University Press, 1992; Sara SURELI, *Rhetoric of English India*, Chicago: University of Chicago Press, 1992; Dea BIRKETT, *Mary Kingsley: Imperial Adventuress*, Basingstoke (England): Macmillan, 1992; e David DEIRDRE, *Rule Britannia: Women, Empire and Victorian Writing*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

[2] São ilustrativos, por exemplo, os referidos estudos de Sara Mills, de Margaret Strobel e os ensaios incluídos na colecção editada por esta última e por Nupur Chaudhuri.

[3] James BUZZARD, "Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing" (recensão crítica), *Victorian Studies*, 36, Nº 4, Summer 1993, pp. 443-54 (citação extraída da base de dados da Universidade da Califórnia, "*Magazine and Journal Articles*"; tradução minha).

[4] Joanne CUTTING-GRAY, "Ends of Empire: Women and Ideology in Early Eighteen-Century English Literature" (Recensões críticas), *Journal of English and Germanic Philology* 93, Nº 3, 1994, p.436.

suas obras, ao - passe a ironia - *no man's land* das nobres intenções 'naturalmente' feminis[5]. Antes de celebrar formas de uma duplicidade redentora que despontaria de escritas muitas vezes casadas com o poder que lhes dá voz, conviria, portanto, indagar o posicionamento individual das mesmas com relação ao tecido ideológico, isto é, aos discursos, no seio dos quais se constituem como produções culturais assinadas por nomes femininos.[6]

Na sequência de um estudo mais amplo onde investigo como o surto do chamado "romance da mulher"[7] em Portugal se relaciona com a política sobre a mulher e a família promovida pelo Estado Novo,[8] interessa-me abordar aqui dois casos representativos de escritoras que exploram, se bem que com fins aparentemente diversos, a literatura colonialista surgida sob o impulso de iniciativas propagandísticas tais como o Concurso de Literatura Colonial (1933-).[9]

Tendo em conta como Lídia da Fonseca, por um lado, e como Maria Archer, por outro, recorrem à identificação arquetípica entre terra e mulher para representar o colono português da época salazarista, tentarei demonstrar até que ponto os seus textos se reclamam da ideologia da diferença promulgada pela famosa ressalva ao Artigo 5 da *Constituição de 1933*. Como se sabe, afirma-se aí a igualdade dos cidadãos perante a lei,

> ... Salvas, quanto à mulher, as diferenças resultantes da sua natureza e do bem da família, e, quanto aos encargos ou vantagens dos cidadãos, as impostas pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas.[10]

Excluindo não só as mulheres como também os demais sujeitos de diferença - marcados por estigmas de classe e de raça, por exemplo - da esfera da cidadania, esta

---

[5] Na sua recensão a alguns dos estudos citados na nota 1, James Buzzard aponta que "*the more attention the authors of these books pay to the specific sociocultural* loci *of their subjects, the better their results*" (Op. cit.).

[6] A entidade socio-cultural e política inerente àquilo que Alice Jardine caracteriza como "a instituição da assinatura" é, quanto a mim, de importância fundamental para re-inserir as mulheres na história da literatura (e da cultura, em geral), sem cair em pressuposições ahistóricas e simplistas tendentes à identificação de textos escritos por mulheres e seja o que for que se entenda por "feminino" e, ainda mais, por interesses "feministas". Veja-se, Alice Jardine, "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", in *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York: Columbia University Press, 1988, pp.102-21.

[7] A frase é utilizada por João Gaspar Simões, por referência à obra (ainda a realizar) de Maria Archer. In *Crítica I*, Porto: Livraria Latina Editora, 1942, p.334.

[8] Para uma introdução ao assunto, acompanhada de relevante bibliografia de apoio, veja-se, Ana Paula FERREIRA, "Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo", *Portuguese Studies*, 12, 1996, pp.133-44.

[9] Outras iniciativas relevantes a este respeito são, por exemplo, a Exposição Colonial levada a cabo no Porto sob a direcção de Henrique Galvão (1935), recipiente do primeiro Prémio Literatura Colonial, em 1933, com o romance *Velo de d'Oiro*; e a série monográfica de carácter popularizante publicada pela Editora Cosmos, *Cadernos Coloniais* (1935-45). Sobre a relação entre literatura colonialista e a problemática da "feminilidade" posta a circular pelo Estado Novo, veja-se, Ana Paula FERREIRA, "'Continentes Negros' com nome de Portugal: O *feitiço* colonialista de Maria Archer", *Discursos*, 13, Outubro 1996, pp.85-98.

[10] *Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial*, 2ª ed., Lisboa: Livraria Moraes, 1936, pp.4-5.

ressalva vem a ser o alicerce do conceito da família-nação portuguesa, a base moral não só do Estado Corporativo como do Império que nele subjaz. Ao privilegiar o tema da família em terras africanas e ao focalizar os papéis preenchidos pela mulher branca e pela mulher negra no que vem a ser a célula mínima da Nação, os textos de Lídia da Fonseca e de Maria Archer entram em jogo com os esforços propagandísticos por estender a ideologia da diferença a um colonialismo de cunho ruralizante, que estende os valores da humilde casa-família de aldeia portuguesa às possessões ultramarinas.

Em *Culture and Imperialism* (1994), Edward Said considera o romance, muito embora na especificidade estética que lhe é própria, um artefacto cultural indissociável de formas de imaginar a identidade da nação por referência a topografias geograficamente localizáveis[11]. Que ditas topografias, no contexto do Império português (e talvez nem só), sejam representadas como espaços-corpos marcados por categorias do género, da sexualidade, da classe e da raça e libidinalmente investidas é uma questão que Said não aborda, mas que é quase impossível ignorar. Pois a delimitação, o controle e a contínua produtividade tanto material como super-estrutural de territórios implica, conforme se verá nos textos seleccionados para estudo, a inter-relação de corpos desejantes ao nível das construções ideológicas que assim os informam e reproduzem.

Várias novelas incluídas na colecção *A Mulher que Amou uma Sombra* (1941), de Lídia da Fonseca (pseud. Maria Lígia Valente da Fonseca Severino),[12] fazem patente como referências precisas ao solo africano e a Portugal polarizam espaços-corpos femininos com relação ao estatuto moral e ao destino histórico do colono português. Só merece este nome, seguindo a óptica da Autora, aquele que consegue desbravar a terra africana, convertendo-a num local ('feminino') de habitação; mais propriamente no *lar português*[13], que substitui de modo irreversível a mãe-terra natal. O contraste entre as novelas "Velho Colono" e "As Três Décadas", reconhecidas com menções honrosas nos Jogos Florais da Emissora Nacional em 1937 e 1938, respectivamente, ilustra bem o que distingue o "velho" do "novo colono" em linha com os valores "regenerativos" da nação e do Império impostos pelo Estado Novo.[14]

Arruinado com uma praga de gafanhotos que em três meses lhe destruem o fruto de trinta anos de trabalho no sertão, Sabino, "o velho colono", chora a perda da terra como se chorasse a "morte de uma mãe", a "perda da mais bela ilusão", a "derrocada do primeiro amor" (p. 86). Homem prático que não conhece nem mãe, nem o amor santificado de uma esposa legítima, Sabino "tinha para a terra desvelos de apaixonado. A plantação era a sua amante estremecida e por isso, à dor da ruína, juntava a do seu amor ferido" (op. cit.). Fica

---

[11] Edward SAID, *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf, 1994, pp.52-3; pp.70-1.

[12] Lídia da FONSECA, *A Mulher que Amou uma Sombra*, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1941. Subsequentes referências ao texto serão indicadas em forma parentética.

[13] O conceito de "lar português" é epitomizado no famoso cartaz propagandístico, "A lição de Salazar", que prescreve: "Deus, Pátria, Família: A Trilogia da Educação Nacional". Reproduzido em *Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949)*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988, Cartaz 72.

[14] Maria Cândida PROENÇA, "O conceito de regeneração no Estado Novo", in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, Lisboa: Fragmentos, 1987, Vol. II, pp.257-62.

deste modo traçado o retrato do aventureiro desenraizado, que se contenta em fazer da terra amante fértil sem, nunca, porém, a elevar à condição de esposa-mãe. Seguindo a lógica da narrativa, o desespero de Sabino perante o que se pode considerar a traição dessa natureza exuberante, mas sempre imprevisível, deve-se ao facto de que este não "soubera criar um lar", satisfazendo-se "com o amor erradio, com as afeições colhidas nas cubatas ou trazidas de lá até à sua casa abarracada, como complemento da sua vida de colono" (p. 87). Rosa, a mulher que o acompanha na altura da crise, seria um desses "complementos", estereotipificada na imagem de "preta, coleando como serpente" (p. 88).

A fraqueza moral advinda de tal situação de desvio perante o código cristão da família - a receita básica da "terapia nacional" imposta pelo Estado Novo[15] - explica que Sabino se degrade ao ponto de pretender roubar o dinheiro para a passagem de regresso à sua aldeola beirã. Apesar de o Chefe do Posto, seu amigo, lhe assegurar de que o Governo "vai abrir um crédito para auxiliar os sinistrados dos gafanhotos" (p. 88), "o velho colono" aproveita-se da sua ausência na noite de Natal para lhe entrar em casa. Nem sequer reparando na "ama preta" adormecida, é a visão do berço onde dorme o filho do Chefe do Posto que opera o milagre inesperado. E, assim, o velho colono "dava graças por o Menino Jesus o ter levado para a sua aldeia, sem o deixar cometer o roubo que premeditara" (p. 93).

Tal narrativa, na superfície edificante, aponta para a necessidade de "regeneração" dos "velhos colonos" - aqueles que representariam (para o Estado Novo) o individualismo, a degradação da família e dos costumes em geral e o anti-clericalismo da Primeira República. A 'cura' do colono, como a daqueles portugueses para quem a África não passaria de uma aventura passageira, depende, assim, de um acto de fé, de uma conversão religiosa que reintegra o sujeito à unidade imaginária do paraíso perdido - a casa de aldeia portuguesa - no próprio seio da terra africana. Emblematizada pelo Chefe do Posto com sua família cumprindo o rito da missa do Galo no meio do sertão, dito ideal de unidade depende ostensivamente da demonização, anulação e consequente "regeneração" do espaço-corpo que é a África-terra amante. A novela "Três Décadas" traça de maneira evidente as etapas do processo, sugerindo, além disso, as suas consequências para a "noiva gentil" que teria sido - para os velhos colonos - Portugal.[16]

Estruturada em forma epistolar, a narrativa desenvolve-se ao longo de três cartas enviadas em décadas consecutivas pelo narrador-protagonista a três membros da sua família. A primeira, dirigida ao Pai, "entusiasmado por tudo o que diz respeito às colónias", é marcada pela desilusão do jovem Carlos perante a realidade da vida africana: um "ambiente de nevrose", que desmente as "frases feitas das prosas colonialistas lidas à porta da Havanesa" (p. 121). Resistindo à humilhação de pedir dinheiro para o regresso à Pátria, Carlos declara-se pronto a seguir as pegadas do "lusíada de quinhentos", para o que trocará "a aventura da selva com todos os seus imprevistos, a uma cidade de ruas mortas, com ouropéis de civilização!" (p. 122). Tal proposta mudança da urbe colonial

---

[15] Moisés de Lemos MARTINS, "Uma solidão necessária à ordem salazarista: a família como terapêutica nacional", *Cadernos de Ciências Sociais*, IV, 1986, pp.77-83.

[16] A metáfora é utilizada na novela, "Farol sem vida", incluída na mesma colecção (p.102).

para o que será a "autenticidade" (selvagem) do sertão africano deve-se, porém, nada mais do que a um 'baixo' desejo de riqueza; à "quimera do ouro" que seduzira tantos outros portugueses como ele: "Também é só para isto que esta terra serve: para lhe arrancarmos as riquezas que nos farão triunfar no velho mundo" (pp. 122-3).

A transformação do tradicional aventureiro ganancioso em colono afecto ao solo africano faz-se eminente desde o momento em que Carlos organiza ou re-semantiza o valor dos seus ganhos em função de uma família própria. Dirigida à mãe, já viúva, a sua segunda carta testemunha o orgulho do novo-rico africanista que, tendo constituído um lar, pretende exibir-se no seu filho - sua "cara" e "ilusão completa" - perante a velha mãe, passiva e imobilizada, pelo seu discurso imperativo:

> Olhe, não nos vá esperar ao cais. . . . fique na quinta. E espere-nos sentada debaixo da ramada, como o fazia antigamente, quando eu era pequenino e vinha da escola (p. 124).

Ora é evidente que Carlos, neste planeado regresso da nova "escola" que é sua vida de colono, não só precisa de simbolicamente matar e, desse modo, substituir o Pai português, representante de entusiasmos imperialistas já caducos; ele precisa também de forjar uma continuidade entre o lugar materno, objectificado como corpo estático e passivo, fora da história, e o sujeito forte e pleno do Português nascido na África para uma nova era colonialista.

Pareceria que esse novo português - seu filho - é gerado sem mãe, tal é gritante a omissão de Carlos quanto à mulher com quem formara o seu lar e constituíra família. Efectivamente, só no epílogo da novela, dez anos após a última e terceira carta, dirigida à irmã, Carlos faz referência à sua mulher - depois de morta. A ironia é redobrada na medida em que o narrador, vinte anos atrás preocupado com a educação da irmã e com a saúde da mãe (p. 121), se abandona à celebração das maravilhas do "tentáculo traiçoeiro" que prende "o coração do homem branco" à África (p. 125). São evidentes os laivos de "prosa colonialista" que, por sua vez, Carlos faz nesta sua última comunicação a Portugal, não por acaso um Portugal para ele já só reduzido à figura da irmã.[17] Nesta carta - verdadeira profissão de fé colonialista - não há lugar nem para chorar a morte da velha mãe, nem para indagar daquilo que a irmã teria feito com seus estudos. Carlos simplesmente se limita a perguntar pela sorte (financeira, é claro) de seu marido, médico agora com "consultório para a rua do Ouro" (p. 126). Adicione-se ainda que única razão pela qual a filha do "novo colono" é digna de menção é porque este também se prepara para casá-la com "um bom partido"; o que, no contexto africanista, presumivelmente será um duplo do seu próprio pai e irmão, ou seja, um qualquer chefe de casa exportadora (p. 125).

Conforme Lídia da Fonseca o demonstra de modo dir-se-ia que pedagogicamente explícito, o estatuto socio-económico, o equilíbrio emocional e, mais importante ainda, a suposta integridade moral do colono na época salazarista depende, pois, da possibilidade

---

[17] Não será isto indicativo do papel "salvador" que a ideologia oficial adscreve às mulheres, enquanto (novas) esposas-mães, para a re-construção moral da nação? Por razões de espaço, limito-me aqui a colocar a questão.

ou determinação de se tornar não apenas Pai, mas chefe-de-família; família moldada sobre o padrão (salazarista) da casa portuguesa.[18] Isto implica que a maior "riqueza" que o colono possa porventura adquirir no solo africano é uma mulher branca, solteira (e 'decente'), num momento histórico em que, justamente, escasseia nas colónias a raridade "noiva gentil".[19]

Será a "esposa exemplar" - uma presença constante mascarada de silêncio e ausência, tal a mulher de Carlos no conto acima analisado - aquela que, de facto, corporiza a lei que de maneira insidiosa controla a "exuberância" da terra africana. Por outras palavras: será a esposa-mãe (portuguesa) a salvaguarda da economia simbólica que rege a base moral da nação-Império, eliminando a possibilidade da mulher negra ocupar o lugar reservado à mulher branca na estrutura familiar. No conto "Maternidade", publicado originalmente na colecção *Há-de Haver uma Lei* (1949),[20] Maria Archer põe em destaque a participação activa das mulheres na reprodução da ordem racista que, desde o interior da "sagrada família portuguesa", sustem o Império.

Denúncia tão esquemática quanto amargamente irónica do mito de "unidade espiritual", re-inforçado por Marcello Caetano, Ministro das Colónias, em 1945, como directriz da política colonial portuguesa,[21] o conto de Maria Archer traça o destino de duas gerações de mulheres moçambicanas exploradas, humilhadas e, finalmente, mortas ou levadas ao suicídio por colonos obedientes ao mando e aos interesses de mulheres portuguesas. A primeira geração, representada por uma indígena macúa amancebada com o comerciante Caetano Silva, é eliminada quando este regressa da metrópole inesperadamente casado com uma mulher branca (pp. 69-70). Lídia, a filha mulata, é afastada do lar paterno para ser educada num colégio de freiras no Congo Belga ("Ela bem sabia que a mandavam embora, como à mãe, porque o pai tinha casado" (p. 73)). Ao voltar a Moçambique, "doze anos depois, por morte da madrasta" (op. cit.), a jovem é confiada ao governo da casa sem, contudo, deixar de odiar o homem que matara sua mãe (pp. 73-4). É por este motivo que Lídia decide casar-se o mais depressa possível; admirações de "homens, na cidade sem mulheres", de resto não lhe faltam (p. 73).

A segunda etapa do drama da mulher negra, cujo pior inimigo (desde a visão feminista de Maria Archer) não é tanto o colono em si, como as mulheres brancas que o rodeiam, inicia-se com o casamento com um médico branco, português. Se já a "cultura do espírito" que recebera no colégio lhe teria dado uma falsa consciência do seu estatuto de raça, a "mulher do médico que era filha do rico Caetano da Silva" sente-se agora "quase branca, e igual às brancas nos modos e na educação" (p. 75).

---

[18] Veja-se acima a nota número 13.

[19] Evoco aqui a frase, que se refere noutro contexto ao próprio Portugal (veja-se nota 16), para relevar a identificação implícita entre mulher e nação-família em vias de "regeneração". Veja-se uma entre tantas outras referências ao fenômeno da escassez de mulheres brancas casadoiras na colónia, em "Maternidade", de Maria Archer, p.73 (citado mais abaixo, p.10).

[20] Maria ARCHER, *Há-de Haver uma Lei*, Lisboa: Edição da Autora, 1949. Subsequentes referências ao texto serão indicadas em parêntesis.

[21] *Política Imperial de Fomento: Novas Directrizes.*, Série *Portugal Maior, Cadernos Coloniais de Propaganda e Informação*, Núm. 1, Luanda: Edição da Casa da Metrópole, 1945, p.3.

Não é assim, porém, que a recebem na terra do marido, em Trás-os-Montes, quando lá chega, "enroupada em vestidos de Paris, ... com a filha, uma aia e um criado macúas" (p. 76). Ostentando as grandezas da fortuna que herdara do seu sogro, o ex-colono é desde logo influenciado pelos comentários racistas contra Lídia:

> -Ah! É tão escura! - Parece preta ...
> - O que o Artur foi fazer ...
> - Dizem que é rica ...
> [...]
> - É muito preta, isso é ...
> - Cheira a catinga ... (pp. 76-77).

Daí a começar a ver a mulher como "um monstro" e a desejar-lhe a morte vai só um passo: o apaixonar-se "por uma prima, uma serigaita azougada que lhe falava continuamente em casamento" (p. 77). E os comentários redobram:

> - Divorcia-te ... Manda a mulata para a África.
> [...]
> - Ficas meeiro nos bens e podes até arranjar as coisas e apanhares ainda melhor ...
> - E casas-te com a Matilde" (p. 78).

Eis, por extenso, os 'conselhos femininos' que convencem o homem a eliminar de sua *casa portuguesa*, aduzindo mancebia com o criado macúa (p. 80), a mulher com quem tivera uma filha, "aloirada", em quem já "mal se notava" o "sangue africano" (p. 77).

O suicídio de Lídia, afogada num poço, tal como sua mãe anos atrás numa cisterna (p. 81), sugere a quase inevitável repetição de um ciclo histórico ao longo do qual a "mãe preta" - esse território possuído, cultivado e escravizado em nome da "missão civilizadora" de Portugal - é consistentemente negada como ser humano com direitos sobre o seu corpo e sobre os frutos do mesmo. Desde a perspectiva crítica de Maria Archer,[22] a violação da terra-mulher africana não ocorreria sem a concertada acção mesquinha e desumana daquelas mulheres portuguesas que respondem, por ignorância e instinto mais do que por consciência ideológica, à interpelação fascista de "anjos-do-lar".[23]

Se há algo que os textos colonialistas aqui enfocados convergem em iluminar é precisamente o papel activo que tais mulheres preenchem - seja na aldeia portuguesa, seja na selva africana - como zeladoras da ideologia da diferença que, inerente à organização da família, da nação e do Império português, assegura a exploração económica e a objectificação tanto dos colonizados, como da maior parte dos portugueses - assinalados todos que estão "pela diversidade das circunstâncias ou pela natureza das coisas".[24]

---

[22] Crítica do colonialismo português, se bem que não da ideologia do Império, como o prova a parte da sua obra dedicada à divulgação da história, do folclore e da etnografia coloniais. Veja-se a este respeito o meu estudo anteriormente citado, "'Continentes negros' com nome de Portugal: O *feitiço* colonialista de Maria Archer".

[23] Entre a vasta obra da Autora dedicada ao problema do modelo "anjo-do-lar", o romance *Casa sem Pão* (1947) faz escândalo. Daí que seja retirado de circulação pela censura fascista.

[24] Conforme declara a supra-citada ressalva da *Constituição*. Veja-se acima, pág.3.

Será, pois, a esposa-mãe do *lar português*, movendo-se e deliberando nos bastidores da história como zeladora de um Estado colonialista, paternalista e racista (qual outros governos do mesmo período), quem acaba por - perdoe-se-me a incorrecção política do termo - *desvirilizar* aqueles que estariam em condições, pelo menos geográficas, para construir a igualdade, construindo uma nova noção e inventando uma nova prática tanto de pequena como de "grande família portuguesa". Uma igualdade que os textos de Lídia da Fonseca e de Maria Archer aqui enfocados obriga a entender não só em termos de género sexual mas, primeiro que tudo, em termos de raças e de espaços-corpos territorializados.

A obediência do marido da moçambicana Lídia aos interesses, explicitamente económicos, das "gentis noivas" que o seduzem na terra natal é prova de que os "tentáculos traiçoeiros" associados à África não passam, afinal, de fantasmas instituídos na estrutura mental que perpetua um colonialismo fascizante a partir da instituição da casa portuguesa.

Sejam certas obras de autoria feminina veículos, premiados até por órgãos do Estado Novo, na difusão cultural desses fantasmas (como é o caso de Lídia da Fonseca); sejam outras instrumentos de crítica e oposição 'desde dentro' de um discurso oficial do Poder (como é o caso de Maria Archer), a cumplicidade das mulheres com a reconstrução simbólica - e não só - do Império português é de uma complexidade que não admite, no fundo, a fácil divisão entre "culpadas" e "isentas". Mais do que resgatar a obra dessas mulheres para simplesmente virar ao contrário o tradicional esquema de pensamento maniqueísta, o que interessa talvez mais do que tudo é (re-)conhecer nas mesmas uma agência histórica **onde** e em **quem** menos se espera: não, por certo, nas escritoras elas próprias, senão nas figuras anónimas daquelas que se dedicam à 'nobre missão' de donas-de-casa; donas de suas casas, e também de uma outra Grande Casa à qual não podemos tão facilmente fugir, não obstante as melhores intenções que rejam as nossas agendas críticas no presente.

University of California, Irvine

BIBLIOGRAFIA

ARCHER, Maria, *Há-de Haver uma Lei*, Lisboa: Edição da Autora, 1949.

BIRKETT, Dea, *Mary Kingsley: Imperial Adventuress*, Basingstoke [England]: Macmillan, 1992.

BUZZARD, James, "Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing". *Victorian Studies*, 36, Nº 4, Summer 1993, pp.443-54.

Cartazes de Propaganda Política do Estado Novo (1933-1949), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1988.

CHAUDHURI, Nubur e Margaret STROBEL, eds. *Western Women and Imperialism*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.

Constituição Política da República Portuguesa e Acto Colonial, 2ª ed., Lisboa: Livraria Moraes, 1936.

CUTTING-GRAY, Joanne, "Ends of Empire: Women and Ideology in Early Eighteen-Century English Literature", *Journal of English and Germanic Philology*, 93, Nº 3, 1994, pp.435-38.

DEIRDRE, David, *Rule Britannia: Women, Empire and Victorian Writing*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

JARDINE, Alice, "Changing the Subject: Authorship, Writing, and the Reader", in: *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York: Columbia University Press, 1988, pp.102-21.

FERREIRA, Ana Paula, "'Continentes Negros' com nome de Portugal: O feitiço colonialista de Maria Archer". *Discursos*, 13, Outubro 1996, pp.85-98.

_____ , "Home Bound: The Construct of Femininity in the Estado Novo", *Portuguese Studies*, 12, 1996, pp.133-44.

FONSECA, Lídia da, *A Mulher que Amou uma Sombra*, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, 1941.

FOSTER, Shirley, *Across New Worlds: Nineteenth Century Women Travellers and Their Writing*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.

MARTINS, Moisés de Lemos, "Uma solidão necessária à ordem salazarista: a família como terapêutica nacional", *Cadernos de Ciências Sociais*,IV, 1986, pp.77-83.

MILLS, Sara, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London e New York: Routlege, 1991.

Política Imperial de Fomento: Novas Directrizes, Série Portugal Maior, Cadernos Coloniais de Propaganda e Informação, Núm. 1, Luanda: Edição da Casa da Metrópole, 1945.

PROENÇA, Maria Cândida, "O conceito de regeneração no Estado Novo", in *O Estado Novo: Das Origens ao Fim da Autarcia 1926-1959*, Lisboa: Fragmentos, 1987, Vol. II, pp.257-62.

SAID, Edward, *Culture and Imperialism*, New York: Alfred A. Knopf, 1994.

SIMÕES, João Gaspar, *Crítica I*, Porto: Livraria Latina Editora, 1942.

STROBEL, Margaret, *European Women and the Second British Empire*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

SURELI, Sara, *Rhetoric of English India*, Chicago: University of Chicago Press, 1992.

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO
QUINTO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE OXFORD

1 a 8 de Setembro de 1996

TOMO II

Organização e coordenação

T. F. EARLE

OXFORD – COIMBRA
1998

IRENE GIL, REDACTORA DA "PÁGINA DA MULHER"

MARIA ISABEL VALE FERREIRA

Uma das pedras que dantes atiravam às mulheres intelectuais é o rebuscado desprendimento no vestir, certo ar de irritante superioridade, certos modos masculinos, um não sei quê que as distingue a cem léguas da burguesinha gentil que faz do espelho o limite do seu mundo, e da sua preciosa pessoa o centro do Universo. Mas às vezes chego a pensar que tudo isso foi preciso - para que nos tomassem a sério.[1]

0. INTRODUÇÃO

Na História da Expansão Portuguesa, a Mulher teve uma presença e um papel relevante, embora muitas vezes ignorados. Para lá dos Oceanos, estiveram mulheres, mães, esposas, filhas e missionárias, que abnegadamente viveram em locais longínquos e inóspitos do Império. Em Portugal, em 1994, o Congresso "O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa"[2] deu a conhecer personalidades femininas do espaço lusófono, retirando-as do anonimato em que sempre viveram.

Irene Gil é bem um exemplo desta situação. Desde tenra idade viveu na profundidade do interior de Timor, Angola e Moçambique. Primeiro como filha de um militar e mais tarde como mulher dum funcionário do quadro administrativo, ela viveu na sua pele essa realidade tendo-a descrito com grande realismo no seu livro *Uma Página por dia*, publicado em 1988. Mais tarde, na década de 60, desenvolveu uma acção muito importante como jornalista, despertando as consciências das suas leitoras para a Condição da Mulher europeia e africana. Os seus textos, importantes para o estudo das mentalidades no espaço colonial português, ilustram o *modus vivendi* no feminino. São a imagem do que se passava: no mundo, em Moçambique e na cidade de Lourenço Marques.

Nesta nossa comunicação, pretendemos dar uma visão global da vida de Irene Gil e da sua acção como orientadora e redactora da "Página da Mulher" do jornal *Notícias* de Lourenço Marques, actual Maputo, em Moçambique.

1. A VIDA DE IRENE GIL E O CONTEXTO EM QUE VIVEU

Irene Gil nasceu em Moreira do Rei, concelho de Trancoso, distrito da Guarda, a treze de Dezembro de 1908. Filha única de Maria da Graça Godinho e de Augusto

[1] In *Uma página por dia*, p.346

[2] *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Actas, Lisboa, 1994.

Fernandes Panão, oficial do Exército, que cumpriu variadas missões de serviço nas colónias de Timor, Angola e Moçambique, tendo acompanhado os pais nessas deslocações. Em 1936, na cidade de Nampula, em Moçambique, casou-se com Abílio Mendes Gil, funcionário do quadro administrativo da Colónia e à data administrador em Muecate, na circunscrição de Imala, no distrito de Nampula. Um ano depois, nesta povoação nasceu o primeiro filho Fernando. E dois anos e meio depois, o filho José encerrou o pequeno círculo familiar. Continuou a viver em Moçambique donde só saiu em 1976, já viúva, com destino a Lisboa. Aqui, foi ocupando o seu tempo a ler e a conviver com os amigos, a reviver o passado, as viagens, os grandes espaços africanos, sempre atenta às mudanças do mundo contemporâneo.

De facto, tendo vivido na profundidade do mato, durante anos e anos, sujeitou-se às condições e vicissitudes mais adversas. Conheceu o isolamento a que estavam expostos os funcionários e as suas famílias, cujo único contacto com o exterior era o posto de rádio e uma picada[3], que na época das chuvas ficava intransitável. Conviveu com a mulher africana nativa do interior que:

> ... alia aos seus deveres de preparar as refeições e limpar a palhota, o duro trabalho da machamba. Feita a derruba, e enquanto o marido, se não trabalha na estrada ou na plantação, vai à pesca e à caça ou fuma plàcidamente à sombra do cajueiro, é ela que sacha, semeia, monda e colhe quase todo o sustento da família.

Descreveu a situação da mulher europeia casada, que muitas vezes era o único elemento feminino europeu no posto da administração, e que:

> ... privada dos recursos da cidade tem de criar por suas mãos o necessário para manter e prover ao sustento da família. Povoa a capoeira, cultiva o pomar e a horta e adquire, guiada apenas pelos recursos da inteligência ou do instinto, os mais variados, inesperados conhecimentos. Para orientar os criados - que muita vez ensina a ler - multiplica as suas actividades, folheia livros, pede a uma amiga, por vezes tão isolada como ela, receitas e conselhos.[4]

E lembrou a ocupação de algum tempo livre:

> ... depois há as tardes de descanso, as longas tardes calmas em que há tempo e sossego para buscar a companhia dos mais preciosos, dos mais fiéis amigos: os livros.[5]

O contacto com o Oriente, o conhecimento de Timor e das suas gentes, a vivência com africanos e europeus no interior de Angola e de Moçambique, foram-lhe modelando uma personalidade rica. Uma sábia inteligência, uma arguta capacidade de observação, uma sensibilidade fina, um agudo espírito crítico, uma excelente memória, uma discrição ilimitada, moldada por uma educação católica, são atributos de Irene Gil. Ao longo da vida foi desenvolvendo estas capacidades. Daqui resultou uma personalidade multifacetada de poetisa, jornalista, escritora e tradutora.

---

[3] Estrada estreita através do mato.

[4] In "Daqui e Dali", *A dona de casa essa desconhecida*, (s.d.).

[5] In "Daqui e Dali", *A vocação da mulher portuguesa*, (s.d.).

Com efeito, o ambiente familiar contribuiu para a sua formação. O pai, oficial do exército, interessava-se pela Literatura, tendo publicado vários artigos e poesia na Revista do Exército e mais tarde no jornal *Sul de Angola*. Ao partir para Timor, actual Timor Leste, em 1921, com apenas 12 anos e o terceiro ano liceal completo, Irene Gil não voltou a ter acesso a um ensino formal. Restou-lhe, ao sabor do acaso, o que de momento foi podendo usufruir. Assim, em Dili, teve lições de inglês com Mr. Lamb, de origem asiática. Seguidamente, em Suro, noutro local recôndito da mesma ilha, recebeu lições de latim e de francês dadas pelo padre superior da Missão Católica, o que lhe permitiu ler os "bons clássicos portugueses e franceses"[6]

Na sua formação intelectual, extra-institucional, um tio – apenas dois anos mais velho – teve um papel primordial. De Portugal ele foi expedindo encomendas de livros, revistas e discos para os diversos paradeiros onde se encontrava a sobrinha. De entre as revistas enviadas, teve especial relevo a revista *Conferencia*, publicada pela Université des Annales. Irene Gil sempre referiu a alegria que sentia ao receber essas encomendas, enviadas nos vapores e chegadas ao interior com meses de viagem e de atraso "aquelas revistas foram para mim o que foi o maná para os famintos do deserto", como me frisou mais uma vez, em Julho de 1996, em sua casa, em Lisboa.

Paralelamente, foi-se iniciando na música erudita, ouvindo Beethoven, Chopin, Mozart e outros compositores num "*His master's Voice*", oferecido pelo pai. Os fados de Coimbra de António Menano e Edmundo Bettencourt povoaram o seu universo sentimental e lírico, fazendo-a despertar para a Poesia.

Andar ao sabor das comissões de serviço do seu pai e mais tarde do seu marido, obrigou-a a sujeitar-se ao vazio cultural e intelectual que foi encontrando ao longo da viagem que foi fazendo pelo mundo. Assim, não havendo nos locais por onde passou durante a adolescência e juventude, liceus ou bibliotecas organizadas, Irene Gil socorreu-se da Leitura, para preencher a sua curiosidade de saber e o desejo de se instruir, "eu sempre tive saudades das escolas que não frequentei" repetia muitas vezes. Por isso, a leitura teve um papel muito importante na sua formação cultural. O seu autodidatismo foi, pois, o somatório da literatura e dos autores, das leituras e dos livros que foi lendo ao longo da sua vida, longe dos centros intelectuais ou estudantis. Contudo, as graciosas[7] do pai, mais tarde as do marido, em Portugal ou noutros países europeus, eram aproveitadas para ter um contacto mais directo com a cultura que acontecia nesses locais. A frequência do British Institute, em Lisboa, serviu para aprofundar os conhecimentos de língua inglesa e anos mais tarde também no Instituto Inglês existente em Lourenço Marques.

Para além dum bom conhecimento das obras dos escritores e poetas portugueses dos séculos XIX e XX, conheceu a obra de Henrique Galvão, de Gastão de Sousa Dias, de Castro Soromenho, de Maria Archer; e, ainda, poetas de Cabo Verde, Alda Lara e poetas e escritores angolanos e moçambicanos. E, também Adelaide Félix, Maria Lamas, Ana de Castro Osório, Alice Ogando, Emília de Sousa Costa, Fernanda de Castro, Judith

---

[6] In *Uma página por dia*, p.23.

[7] Período de férias, a que os funcionários tinham direito, de 4 em 4 anos, e gozado, geralmente, em Portugal.

Carvalho, Isabel da Nóbrega, Natércia Freire entre outras. O domínio das línguas francesa e inglesa deu-lhe acesso directo à Literatura e Cultura dessas línguas, com especial relevo para a literatura e cultura francesas. De assinalar o conhecimento da obra de Simone de Beauvoir, de Evelyne Soullerot, Claire Etcherell, Betty Friedan e tantas outras notáveis.

Como mulher de um intendente administrativo viajou e acompanhou o marido nos distritos da Zambézia e de Moçambique, facto inédito na época. Dessas viagens resultaram contactos com mulheres de várias:

- raças – europeia, negra, indiana;
- nacionalidades – portuguesa, inglesa, alemã;
- religiões – católica, protestante, muçulmana, hindu;
- categorias sociais - donas de casa, professoras primárias, enfermeiras, mulheres de comerciantes, mulheres de médicos, mulheres de funcionários administrativos, mulheres de quadros das grandes companhias majestáticas, sediadas no território, e que no mato viveram desde sempre.

Valeu-lhe imenso o inglês para comunicar com as estrangeiras que lhe puseram à disposição jornais e a revistas femininas. E, assim, foi tendo conhecimento do que pelo Mundo se ia passando no feminino.

2. ANTECEDENTES JORNALÍSTICOS

Em 1932, Irene Gil estreou-se em Moçâmedes, actual Namibe, em Angola, no jornal *Sul de Angola*, editado e mantido semanalmente por um grupo de entusiastas, de entre os quais o seu pai. Com o pseudónimo de *Miette* deu "os primeiros passos, vacilantes ainda, alheia a quaisquer vedetismos"[8]. Tinha então 24 anos. Escreveu contos, alguns poemas de que "Bastinhos, poeta lírico" é um exemplo acabado do muito romantismo e lirismo que sentia na altura, como a própria nos confidenciou na já referida entrevista.

Em 1943, casada e mãe de dois filhos, a viver na cidade de Quelimane, Moçambique, foi convidada pelo então director do *Notícias* de Lourenço Marques, a escrever uma coluna semanal, que recebeu o nome "Do meu cantinho". São crónicas, reflexões, observações da realidade que a envolvia.

3. PÁGINA DA MULHER

Em 1965, a viver em Lourenço Marques e a trabalhar como tradutora de filmes em dois cinemas da capital, aceitou o convite para orientar e coordenar a "Página da Mulher" do jornal *Notícias*, o mais lido e difundido matutino da colónia. Estava-se numa época repleta de acontecimentos importantes para a Humanidade:

- a nível internacional, vivia-se o "Woman's Lib", o "Baby boom", o movimento "Hippy", Maio de 68, a Guerra do Vietname e o rescaldo das guerras da Indochina e da Argélia;

[8] In *Uma página por dia*, p.56.

- a nível regional, assistia-se ao fim dos impérios coloniais francês e inglês e à independência e nascimento de novos países;
- a nível da colónia, desenrolavam-se, no Norte, operações militares contra os movimentos de libertação com vista à independência do território; assistia-se a um esforço de promoção social das populações nativas, através das obras de voluntariado como a Obra de Promoção Social da Mulher e o Voluntariado Social, de que Irene Gil foi uma grande entusiasta; e, paralelamente, no domínio da educação, ao gradual acesso do(a)s jovens ao ensino técnico/secundário e superior, com a criação da Universidade, em Lourenço Marques.

No seu desejo de actualização para um melhor desempenho como jornalista, Irene Gil frequentou as bibliotecas dos diversos consulados acreditados na cidade, o que lhe permitia ler, no original, jornais, revistas e livros não sujeitos ao crivo da censura, como sucedia com as publicações nacionais. Consultava um vasto leque de revistas femininas nacionais (*Voga*, *Portugal Feminino*, *Saber Viver*), as estrangeiras (*Woman*, *Woman's Own*, *Ladies Home Journal*, *Elle*, *Marie Claire*), e as de âmbito internacional (*Time*, *Newsweek*, *Paris Match*, *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*).

Assim, detentora de uma informação mais diversificada, comparava-a com a realidade moçambicana permitindo-lhe, na "Página", alertar a atenção das leitoras para a situação da Mulher, para os problemas e desigualdades existentes, quer no social, no político ou no feminino.

O nosso estudo basear-se-á nos recortes dos artigos publicados entre 1965 e 1974. São 76 artigos da rubrica "Daqui e Dali" e 72 artigos de fundo. Infelizmente, a maioria deles não está datada. Tal facto impede-nos de fazer um estudo mais pormenorizado da evolução do seu pensamento ao longo daqueles anos.

3.1. Características e objectivos da "Página"

Local:	Lourenço Marques, actual Maputo
Jornal:	*Notícias*, matutino difundido em toda a colónia
Periodicidade:	suplemento semanal - quarta-feira
Início:	7 de Junho 1965
Fim:	após 25 de Abril 1974

Para além do cabeçalho em que aparecia sempre o retrato de uma mulher (curiosamente sempre diferente em todos os números), havia ao longo deste suplemento pequenas ilustrações com modelos de moda ou com fotografias alusivas aos artigos.

Durante nove anos, a página semanal foi um meio de comunicação com o público feminino, não só da capital, como do mato, abordando temas presentes na sociedade laurentina, aspectos sociais e culturais da colónia (com especial incidência na mulher europeia, nativa ou de outras origens vivendo ou não no interior), assim como temas internacionais. Tratando-se de uma página semanal urgia dar a conhecer o que pelo mundo

se ia passando e apelar, motivar e incentivar para o papel importante que a mulher podia tomar na sociedade dos anos 60. Daí, a sua atenção incidir em dois pontos sempre presentes nos seus artigos:

- o acesso da Mulher à cultura através da educação,
- a promoção social da Mulher europeia e nativa.

Ao defender os direitos femininos, Irene Gil insistiu fundamentalmente na educação da criança e no acesso da mulher à instrução. Só através desta última, ela poderia alcançar capacidade de independência económica, conhecer e participar directamente na sociedade reivindicando os seus direitos.

Assim, os objectivos da "Página" eram:

> ... ser o ponto de encontro entre nós e as mulheres de Moçambique, procurando servi-las no seu legítimo desejo de nela encontrar leitura variada e actualizada que abranja, tanto quanto possível, o vasto quadrante dos interesses e preocupações femininas. [...] Não esquecer[emos] também que o panorama feminino de Moçambique é, como o masculino, constituído por um mosaico de raças e culturas. Procurando manter abertos para os seus problemas os olhos e o coração, dar[emos] especial atenção à mulher indígena que, pelo seu número e pelo seu legítimo anseio de promoção social, dela tem mais urgente necessidade [...] sermos feministas [...] desde que nos mantenhamos irredutível e agradavelmente femininas.[9]

> ... alargar o campo de interesses da mulher para lá da sua pessoa e do seu lar e projectá-la para a visão dum mundo mais vasto onde se debatem problemas comuns aos dois sexos.[10]

No dizer de Irene Gil, a "Página" nunca teve o intuito de ser uma página "literária, cultural ou exclusivamente educativa", embora este último aspecto lhe tenha merecido um interesse particular. Existindo um certo mundanismo entre as mulheres europeias da cidade, Irene Gil pretendia tratar temas até então raramente abordados. Inovar, interessar e alertar as suas leitoras para o que pelo mundo ia acontecendo no Feminino, sem deixar de as interpelar para a situação da mulher em Moçambique.

3.2. Estrutura da "Página"

Podemos considerar dois momentos importantes na história da "Página".

1965 - 1969

Desde o 1º número até 1969, a "Página", era constituída, essencialmente, por artigos da autoria de Irene Gil:

- "Daqui e Dali", artigo de fundo, com um toque polémico tentando alargar os horizontes e consciencializar as leitoras. Era a sua "tribuna de guerra"como dizia.
- artigo de opinião, variando o tema e o título, de carácter mais formativo;

---

[9] *In "Daqui e Dali", Retomando o diálogo interrompido,* 1966.
[10] In "Daqui e Dali", Dobrado mais um cabo, 1970.

- "Notas Educativas", com um carácter essencialmente pedagógico e assinadas por Miette:
- crónica de crítica social com um fino humor;
- "Daqui Europa", crónicas de viagem (relato das visitas à Europa);
- inquéritos à situação da Mulher esposa, mãe, profissional, mulher do mato, à juventude;
- entrevistas às mulheres das diversas comunidades que habitavam na cidade, paquistanesas, hindustânicas, chinesas, africanas, gregas;
- "Correio da Quinzena", respostas às cartas das leitoras e assinadas por Tia Tânia.

E as outras rubricas eram:

- traduções de artigos de revistas (*Ecole des Parents*, *Chez Nous*, ...);
- transcrições de agências noticiosas, com notícias sobre moda.
- "Momento de Poesia" com poemas de Irene Gil, Florbela Espanca, Cecília Meireles, Sidónio Muralha, entre outros.

Dependente das preocupações das leitoras e fruto da reflexão e observação da própria jornalista em consonância com o mundo que a rodeava, Irene Gil compunha a "Página". Assim, foram aparecendo as rubricas à medida que a "Página" foi crescendo e evoluindo. As temáticas abordadas nos artigos de fundo "Daqui e Dali"[11] foram: Cidade, Criança, Cultura, Família, Juventude, Mulher europeia e africana; e nos artigos de opinião[12]: Criança, Família, Mulher e Mulheres notáveis.

1969–1974

A partir de 1969, para além das rubricas permanentes – "Daqui e Dali", "Notas Educativas", "Correio da Quinzena" – começou a aparecer a "preciosa colaboração" assídua e diversificada de outras autoras repartida por:

- Artigos de opinião assinados por Edith Arvelos, Noémia Faria, Maria Rosa Colaço, Maria José Portela, Regina de Sousa (pseudónimo de Berta Brás);
- "Cartas de Paris", enviadas quinzenalmente e assinadas por Maria Lobo Mercier;
- "A Voz dos Poetas" (que substituiu o "Momento de Poesia"), com poemas de Maria Rosa Colaço, Glória de Sant'Anna, Ester de Lemos, Edith Arvelos, Maria Manuela Couto Viana, Anna Amélia Carneiro Mendonça, Sophia de Mello Breyner, Guilherme de Melo, Rui Knopfli, Carlos Queirós, António Emílio Couto e outros.
- Culinária.

---

[11] Vd. anexos para os subtemas.
[12] Vd. anexos para os subtemas.

3.3. Os leitores da "Página"

Nos anos 60, Lourenço Marques era uma cidade onde coexistiam várias raças, culturas, línguas e diferentes níveis de instrução. Se, nos primeiros tempos, a "Página" foi lida por um número restrito de europeias, que para além de saberem ler, tinham o hábito de comprar o jornal, mais tarde, o interesse pelos temas e o acesso à leitura, em português, por mulheres de outras raças foi aumentando. De facto, Irene Gil lutou contra a apatia, a passividade, o desinteresse, incitando as mulheres a fazerem leituras mais diversificadas, "que ela [a mulher] troque os romances cor de rosa e os folhetins ou contos dos jornais pela leitura de obras e artigos sérios que a consciencializem, a instruam"[13] para poderem lutar pela sua dignidade. O facto de muitas das leitoras serem mulheres que viviam no mato e que tinham necessidade de comunicar e desabafar os seus problemas fez com que a rubrica *O Correio da Quinzena* tenha sido o elemento catalizador do diálogo entre a jornalista e as leitoras. Ao escrever, Irene Gil escreve para ser lida, compreendida e despertar o interesse de quem a lê. O seu estilo é corrente, límpido, perceptível, conciso e por vezes, com uma subtil ironia. Calmas e serenas, as ideias surgiam articuladas num discurso concatenado.

3.4. Os críticos da "Página"

É evidente que o aparecimento da "Página" originou a animosidade de alguns leitores. A título de exemplo, e muito sinteticamente, recordamos a correspondência trocada, em jeito de polémica, entre Jorge Martins e a jornalista acerca da existência de magazines femininos. Se para o leitor, o "ser feminino só se interessa por moda e as publicações femininas pouco contribuem para a promoção da Mulher"[14], Irene Gil contrapõe argumentos que validam e justificam a "Página da Mulher", tendo em conta:

- a promoção social da Mulher e abolição da desigualdade entre sexos;
- a justiça social;
- o acesso à instrução e cultura para a mulher "... se libertar da injustiça que o homem sempre sobre ela exerceu".[15]

Ao escrever, Irene Gil não é demagógica. Pelo contrário, é pragmática, realista, pois não estava indiferente ao espaço e aos problemas que a rodeavam usando de toda a sua mestria e bom senso para o fazer.

3.5. A censura na "Página"

Vivendo-se sob o regime salazarista, não foram poucas as vezes que ao longo de nove anos Irene Gil foi vítima, como quase todos os colegas do jornal "das arbitrariedades

---

[13] In "Daqui e Dali", *O direito de ser mulher*, (s.d.).

[14] In "Página da Mulher", Carta de um leitor sobre a Página da Mulher, (s.d.).

[15] In "Página da Mulher", *Da validade e justificação duma página da Mulher* IV e última resposta, (s.d.).

e dos imprevisíveis humores das várias Comissões da Censura que cortaram com o seu lápis vermelho dezenas e dezenas de artigos para a Página da Mulher"[16]. Tal circunstância obrigava-a a escrever nas "entrelinhas" e a utilizar uma linguagem prudente para relatar ou defender o que achava que deveria ser dito/escrito. Ao ter conhecimento, ao fim da manhã de 25 de Abril de 1974, de que o governo fora deposto em Lisboa, não deixou de se regozijar, pois as promessas feitas eram de um futuro diferente. Como jornalista agradava-lhe sobremaneira o fim da censura.

3.6. O fim da "Página"

A euforia e a alegria tinham invadido a redacção do *Notícias*. Contudo, a este clima de euforia seguiu-se, pouco tempo depois, a surpreendente informação, que anunciava:

> ... que a Página da Mulher chegara ao fim. Dali em diante não haveria mais diferenças entre homens e mulheres, éramos todos iguais, e não se justificava a existência de uma página especificadamente feminina ... Eu levava na pasta o original para a semana seguinte, o "Daqui e Dali". uma entrevista da Maria Rosa, um artigo da Berta, um poema do Rui Knopfli. Melancolicamente, regressei a casa e guardei tudo na gaveta. A nível pessoal, encerrava-se um dos períodos mais fecundos e agradáveis da minha vida, aquele em que me senti mais criativa, mais útil, mais realizada. Simplesmente orientando e escrevendo para uma Página da Mulher acerca da qual uma certa vaidade me restava: a certeza de que ela fora também lida por homens.[17]

4. CONCLUSÃO

Irene Gil, uma "self made woman", soube tirar partido das precárias condições educativas que caracterizaram a sua adolescência e juventude. Tudo superou com estoicismo, trabalho, perseverança e estudo aliados a uma enorme paixão pela Leitura.

A informação e a valorização da Mulher que Irene Gil defendeu, tenaz e convictamente ao longo de nove anos, fizeram dela um marco importante da cultura feminina portuguesa no espaço colonial. Com efeito, não podemos deixar de admirar e elogiar um espírito tão lúcido e moderno, numa época e num espaço social e político tão cheio de tabus, preconceitos e contradições.

A vida e a obra de Irene Gil, falecida em Lisboa a 10 de Setembro de 1996, merece um estudo muito mais aprofundado da sua personalidade multifacetada de poetisa, jornalista, escritora e tradutora.

No momento da redacção final da presente comunicação, não se pode esquecer a Mulher, que depois de uma vida tão rica de experiências, de vivências, de criatividade e de discrição, encontrou no silêncio o que toda a vida tanto amou:

> Já vai anoitecendo. Hora esquisita
> de encantamento doce e singular,
> hora entre todas doce, hora bendita
> em que à alma apetece ajoelhar

---

[16] In *Uma página por dia*, p.180.
[17] In *Uma página por dia*, pp.180-1.

Pedir por todos que no mar da vida
a onda fez cruzar no nosso rumo,
encontro breve ou longa despedida
deixando atrás de si rolos de fumo ...

Dir-se-ia que imagens vacilantes
dentro ou fora de nós - destrinça vã! -
bailam rondas de sombra, alucinantes
como num quadro a negro de Rembrandt.

Cerrou-se a noite sobre a terra inteira,
vibram em mim canções adormecidas,
e já nem sei quem sou, de tal maneira
a Alma e a Hora ficam confundidas ...

Universidade Aberta

BIBLIOGRAFIA

Actas do Congresso Internacional, *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Vol. I e II, Lisboa: edição da Comissão para a Igualdade e Direitos das Mulheres, 1995.

Actas do Seminário *Estudos sobre as Mulheres em Portugal*, 14-15 de Janeiro, Lisboa: Cadernos da Condição Feminina, 1993.

FERREIRA, Maria Isabel Vale, "A Mulher portuguesa no interior de África, Irene Gil: a descrição de uma viagem", Congresso internacional, *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Actas, Vol II, Lisboa, 1995.

GALVÃO, Henrique; Selvagem Carlos, *Império Ultramarino Português*, vol. I, II, III e IV, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1950-3.

GIL, Irene, 'Do meu cantinho', Jornal *Notícias*, Lourenço Marques, 1945 e segs.

GIL, Irene, *Alguns aspectos das nossas relações com os indígenas*, Lourenço Marques: Associação dos Naturais de Moçambique, 1960.

GIL, Irene, Artigos, "Página da Mulher", Jornal *Notícias*, Lourenço Marques, 1965-74.

GIL, Irene, *Uma página por dia*, Lisboa: Edições Nave, 1988.

GOTLIB, Nádia Battella, *A Mulher na Literatura*, Vol. II, Belo Horizonte: Anpoll/UFMG, 1990, pp.135-9.

Grande Enciclopédia Portuguesa-Brasileira, vol. II, XVII e XXXI, Lisboa, Rio de Janeiro: Edições Enciclopédia, Limitada.

LEAL, Maria Ivone, *Um século de periódicos femininos*, Lisboa: Cadernos da Condição Feminina, nº35, 1992.

SILVA, Maria Regina Tavares, *Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do séc. XX*, Lisboa: Cadernos da Condição Feminina, nº 15, 1992.

ANEXO 1

"PÁGINA DA MULHER": "DAQUI E DALI"

TEMAS E SUBTEMAS

Juventude: Droga e a delinquência juvenil – Importância dos valores nos jovens – Jovens e sexualidade – Relação rapazes e raparigas – Revolução de mentalidades.

Família: Amor físico – Autoridade parental – Casamento/infidelidade – Dependência económica da mulher casada – Dignidade da mulher – Divórcio – Interferência dos pais na vida dos filhos – Relação pais/filhos.

Criança: Educação das crianças.

Mulher: Acesso à cultura da mulher europeia e da mulher nativa – Apelo a estudos sobre a mulher africana – Condição feminina – Clubes de mulheres e a defesa do consumidor – Contra a mulher objecto – Discriminação em relação à mulher – Emancipação da mulher – Escolas de promoção social da mulher indígena – Imprensa Feminina – Mulher africana, essa desconhecida – Mulher e profissão Mulher moçambicana – Mulher e opinião pública – Promoção social da mulher europeia – Promoção social da mulher nativa dos subúrbios da capital – Promoção social da mulher nativa no mato – Prostituição – Remuneração igual para trabalho igual – Solidão – Terceira idade – Viuvez – Voluntariado feminino.

Cultura: Dificuldades da língua portuguesa na população nativa – Escolarização da população nativa dos subúrbios da capital.

Cidade: Desinteresse cultural na cidade – Egoísmo e solidão na cidade – Lourenço Marques – Mulher e bens materiais.

ANEXO 2

"PÁGINA DA MULHER": ARTIGOS DE OPINIÃO

TEMAS E SUBTEMAS

Mulher: Casamento – Conceito de beleza – Ciúme – Dignificação do Trabalho da Mulher dentro e fora do Lar – Direitos da Mulher – Divórcio – Emancipação da Mulher – Juventude – Mulher adulta – Menopausa – Mulher detida e sua promoção social – Mulher europeia em Moçambique – Mulher europeia no interior – Mulher muçulmana contemporânea – Mulher no mundo de hoje (1968) – Mulher pobre – Planeamento Familiar – Promoção profissional da Mulher – Promoção social da Mulher Nativa – Realização da Mulher Solteira – Sogra – Trabalho profissional da Mulher - Voluntariado feminino.

Criança: Apoio às crianças – Boa educação (maneiras) – Criança tímida – Desenvolvimento da criança – Efeito nefasto do dinheiro – Escolha da profissão – Insucesso escolar – Orientação profissional.

Família: Emancipação da Mulher – Exageros dos Pais na educação dos filhos – Filhos longe dos pais – Incompreensão entre pais e filhos – Novo papel do pai – Pais e Filhos.

Mulheres notáveis: Florence Nightingale – Helen Keller – Isadora Duncan – Madame Curie – Srª Pankhurst.

Mulheres da História Portugal.

A SEMÂNTICA DO ESPAÇO NO ROMANCE *PARA SEMPRE* * DE VERGÍLIO FERREIRA

MARIA DO CÉU FIALHO

A memória de uma aldeia das origens, longínqua no espaço para a habitual fatalidade urbana da existência do narrador-personagem vergiliano, longínqua num outro tempo, coeso e harmónico, abre-se frequentemente a esse mesmo narrador, motivada por uma atitude lírica de nostalgia de uma segurança primordial perdida. Segurança que, no entanto, talvez nunca tenha existido e que seja apenas aí, como na memória-mito da infância, a simples projecção do que aí se busca encontrar.[1]

Mas o tempo-espaço de *Para Sempre* é o momento do regresso, definitivo, solitário e derradeiro, à casa da aldeia, como termo de um já longo itinerário – o da própria existência (*Futuro findo o meu* [2]).

Não é, pois, a marca da brancura genesíaca da neve e a liturgia do Natal, ou a renovação primaveril da Páscoa que envolvem esta chegada, mas o calor calcinante de uma tarde de Verão: calor opressivo, compacto, imobilizante, como o narrador o refere. Calor que, por isso mesmo, propicia o silêncio e a solidão e deixa ecoar os própros gestos. Tempo do gesto adiado, tempo de isolamento e de morte. O tempo próprio da morte materna, como o referiu Hélder Godinho, quanto a romances anteriores do autor[3].

Esta múltipla valência do termo do caminho, que as primeiras páginas denunciam, prepara o ressurgir da casa à atenção do narrador, não apenas como o velho e familiar edifício compacto e agora cerrado no abandono, mas como uma espécie de monumento tumular, marco já intemporal numa paisagem de tempo suspenso, de imensidão, a guardar no seu seio espectros de existências, traços de um quotidiano já morto:[4]

> Mas quando volto com a mala – a casa. Olho-a ainda, não me canso de a olhar. É alta, toda de amarelo, agora desbotado. Lojas, dois pisos. As empenas chanfradas, um ar poliédrico no seu

---

* A edição utilizada é a de Livraria Bertrand, impressa pela primeira vez em 1983. Futuras reedições respeitarão sempre a paginação original.

De outras obras do autor de que não cito origem da edição, entenda-se que é a mesma do romance em estudo.

[1] Sobre a infância-mito em Vergílio Ferreira proferi uma conferência no Congresso 'Mitos', promovido de 4 a 9 de Novembro na Universidade de Saragoça pela Associação Espanhola de Semiótica. O texto, com as devidas anotações, aguarda publicação nas respectivas actas.

[2] P. 17.

[3] *O universo imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, INIC, 1985, pp. 263-267.

[4] P. 15.

J. L. Gavilanes Laso, *Vergílio Ferreira. Espaço simbólico e metafísico*, Lisboa, Publicações D. Quixote, pp. 105 *sqq.* salienta as duas referências diversas na experiência poética de caminho em Vergílio Ferreira: a bíblica, do caminho como processo para o eu limitado se ultrapassar até ao transcendente, e a helénica, do 'abrir caminho' como resposta à necessidade urgente imposta por uma temporalidade limitada.

facetado. E o olhar cego das janelas cerradas. Bloco imóvel e à volta um ressoar grande de espaço. Como ventos, nevoeiros, o murmúrio do tempo, ouço-o. Extática, contra a passagem dos anos, ao alto, olho-a, levantada de silêncio. Tomo enfim a mala, subo os degraus, abro a porta da casa. Um odor espesso a um espaço selado, a mofo, a coisas velhas fermentando na sombra. Sinto-o na face, nas narinas, como um bolor. Cheiro a madeiras apodrecidas, a lembranças coalhadas como suor que arrefeceu.

Mais tarde se referirá Paulo, o narrador, ao jardim seco como um cemitério abandonado.[5]

À suspensão do tempo se associa o halo de silêncio que envolve a casa, como uma espécie de paisagem que a singulariza e quase confere à sua imposição aos olhos de Paulo marcas de sagrado. O mesmo silêncio constituirá a paisagem íntima da casa, em consonância com o da solidão de Paulo, em busca da palavra por dizer. Desde o início do romance que o silêncio constitui, precisamente, uma das grandes obsessões verbais, para utilizar o conceito de Eduardo Lourenço, com que Vergílio Ferreira marca os itinerários lírico-narrativos do narrador.[6]

Como na construção de uma peça musical, os motivos referenciais que hão-de marcar todo o romance alinham-se no seu pórtico, antes da entrada na casa: Sandra e a infância – recuperações da memória –, o canto e a montanha – obsessões sensoriais de extrema importância e onde sempre se há-de voltar – e a busca da palavra fundamental, eminente e esquiva.

O entrar na casa com a mala, sinal do regresso definitivo, reveste-se, assim, do carácter de um gesto de investidura da existência totalizada como itinerário perfeito, tomado a partir do mesmo ponto onde se vem esgotar: a residência-túmulo, origem e fim da existência condensados nesse espaço[7], por isso mesmo fechado e obsessivo, como a narrativa circular que o percorre e anima[8]. O túmulo é agora desselado e acolhe o seu velho-novo habitante, pronto a mergulhar nesse mistério tumular e a animá-lo, à procura de si mesmo, tentando situar-se e apreender a sua verdade nele.

Esse ponto constituir-se-á agora em espaço intrínseco a uma nova experiência de habitar: a de habitar em solidão interrogante. Solidão que abre para o acto de pensar como

---

[5] P. 22.

[6] Em "Mito e obsessão na obra de Vergílio Fereira", *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, ed. H. Godinho, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982, pp.387-388 afirma o eminente hermeneuta:"Entre dois silêncios, o silêncio iluminado da infância e o silêncio designado e ainda expectante do fim, se inscreve a mais interrogante aventura romanesca nossa contemporânea".

[7] A casa tem o estatuto de lugar de origem (embora em *Para Sempre* desfocada pela dupla referência original nesta e noutra casa); por isso se enquadra dentro da perspectiva por que Hélder Godinho (*op. cit.* pp. 67-68) encara as referências à mãe, à montanha, à aldeia: "lugar de origem a que [a arquipersonagem] pertence e a que deve voltar fechando o ciclo, a viagem mais perfeita entre as duas margens da Disjunção".

[8] Cabe aqui referir o importante contributo que representa para o estudo da interrelação narrativa-espaço em Vergílio Fereira o perspicaz e bem fundamentado estudo de António da Silva Gordo, *A escrita e o espaço no romance de Vergílio Ferreira*, Porto Editora, 1995. Infortunadamente só dele tive notícia quando a elaboração do meu trabalho se encontrava em fase de conclusão. Tentei, consoante me foi possível, preencher essa lacuna com alguns acrescentos devidamente referenciados, ou com nota da coincidência de perspectivas.

o define Eduardo Lourenço: "suspender do interior, suspeitar na raiz aquilo que espontânea e naturalmente pensamos".[9]

É essa experiência que determinará, na dor e na angústia, o núcleo lírico da personagem-narrador a partir do qual a interrogação e procura hão-de decorrer[10] – precisamente sob a forma de itinerários narrativos através de um passado recuperado pela memória ficcional: ou memória-viagem de *Invocação ao meu corpo*[11] (*Dar a volta por quanto exististe – e exististe tanto*[12]). Núcleo para que esses itinerários invariavelmente confluem, do silêncio ao silêncio.[13]

Aliás, esse movimento está representado no próprio modo como Vergílio Ferreira articulou muitas das sequências evocativas com o presente da narração de Paulo. O autor recorreu a algo de aproximado ao ancestral processo de composição que já a épica homérica conhece: o da composição em anel, como uma fuga do narrador, pretextada a partir de um componente do presente da narrativa, para a este voltar, retomando-o no mesmo ponto. O efeito serve, no romancista, a estética da circularidade de que fala António Gordo[14]. *E. g.*:

> E então, definitivamente, o silêncio.[15]
>
> Sozinho na velha casa, é um casarão, estou aqui.[16]
>
> Estou só. Definitivamente até à morte.[17]
>
> Na tarde compacta sufocante.[18]
>
> A sala deserta. A casa deserta.[19]
>
> ...eu só na sala deserta, cheia de destroços do que fui.[20]
>
> Estou só, era bom que soubesses.[21]
>
> Olha a tarde que se evola. E sê contente do teu nada. Sim. Mas estou só.[22]

Os anéis seguem-se em *Para Sempre*, não como evasão, é óbvio, mas como busca, a partir dessa solidão que os determina e demarca. Por esta via o romance adquire, na

---

[9] "Pensar Vergílio Ferreira", *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, p. 358.

[10] Sobre o carácter lírico do romance vergiliano e o fundamento da atitude lírica remeto, obviamente, para a dissertação de doutoramento de Rosa Maria Goulart, *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand Editora, 1990.

[11] Ensaio VIII.

[12] *Para Sempre*, p. 22.

[13] Expressão referenciada a "Entre dois silêncios", sugestivo título da secção dedicada por Fernanda Irene Fonseca ao estudo da cadência no ritmo do percurso existencial de rememoração na casa em *Vergílio Ferreira: a celebração da palavra*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 115-119.

[14] *Op. cit.* pp. 102 *sqq.*

[15] P.35.

[16] P. 109.

[17] P. 125.

[18] P. 125.

[19] P. 149.

[20] P. 168.

[21] P. 243.

[22] P. 246.

cadência pendular que lhe aponta Fernanda Irene Fonseca[23], uma estrutura fechada e envolvente como a casa, cujo cerne é o próprio narrador que acciona a narrativa como o relógio do seu próprio tempo.[24]

Reconhecer o interior da casa e situar-se nele, sentir ou formar com ele mundo, em consonância ou dissonância, implica a evidência de uma teia de correlações entre objectos, de distâncias e proximidades, de espaço e do seu sentido que só a luz viabiliza, como meio universal de representação.

O gesto simples e natural de abrir a janelas para arejar a casa fechada cumpre uma outra função: abrir a casa à luz. Deixa, pois, de ser um gesto mínimo, pois viabiliza, assim um espaço interior organizado e familiar ao narrador, mesmo na distância vivencial que o separa dele. Recupera-lhe aí as suas raízes.

Esta função situativa das janelas é de sentido ambivalente: para o espaço interior, como se vê, e para o exterior. Elas abrem a casa à paisagem. O anterior *olhar cego das janelas* ilumina-se e a casa ganha, a partir de dentro, um horizonte para a distância (*Pela janela aberta, o horizonte longínquo, a linha ondulante da montanha quase apagada num tom violeta*[25]). Mais propriamente, o narrador ganha esse horizonte a partir da casa[26]:

> ...consigo enfim abrir todas as janelas de par em par para o horizonte. Fica num extremo da aldeia, a casa, o terreno desce abruptamente nas traseiras para um grande vale. Fico um instante a uma janela, olho. O vale abre-se à distância, num tom roxo, vêem-se no horizonte sinais brancos de aldeias. De uma a uma, todas as janelas, e o ar quente, e a luz. Circulam agora livremente, a casa suspende-se, toda aberta em espaço. A meio do corredor fica a sala da varanda. Tenho de ir abrir as janelas do andar de cima. Sento-me à varanda — aqui estou. Vida finda.

A abertura para a distância ganha nessa distância referentes de alteridade que se impõem ao narrador na casa[27]. A montanha é um dos mais constantes e importantes pela desproporção de grandeza que esmaga, pela instauração impositiva de uma linha de horizonte mais restritiva, na superioridade de plano que faz o homem sentir-se ínfimo e esmagado. Ela impõe-se, pela perspectivação das janelas abertas, ao interior da casa e interfere na solidão de Paulo como a constante da natureza imóvel, imortal, num tempo imenso que

---

[23] *Op. cit.* p. 87.

[24] A circularidade específica de *Para Sempre* é várias vezes notada por Rosa Goulart, *op. cit.*, sobretudo em pp. 183 *sqq.*, em que a autora encontra, num presente de acção física mínima a recuperar o sentido da existência através da memória, um carácter de definitividade.

Por seu turno, nota a autora em p. 192 *sq.*, o relógio da sala, parado, representa a suspensão temporal operada pela visita-narrativa à casa. O accionar da corda e o ritmo do relógio são a presença, de qualquer modo, de um tempo mensurável a que o narrador está fisicamente sujeito, mesmo que se recuse a contar as hora: "o relógio fica, pois, a representar a luta do tempo contra o tempo".

[25] P. 18.

[26] Pp. 15-16.

[27] Também A. Gordo, *op. cit.* p. 61, salienta a função da janela como viabilização da referência espacial e da abertura do interior ao ilimitado.

subsume a centelha desse mistério de interrogações e suspeita de absoluto que é o homem:[28]

> ...a montanha ao longe em toda a sua magnitude. E uma pequenez em mim súbito sentida, um pasmo sideral de horizontes.

Essa massa imponente, quase sempre referida quando Paulo reafirma a solidão presente, é como a negação imensa de um sentido possível nos itinerários da memória:[29]

> Olho a montanha, não me canso de a olhar. Tem a potência nula de apenas ser. Extática majestosa, a cor escura da idade do cosmos. Imagem fria das combustões do universo e instantâneo aí o ridículo do percurso humano.

Ela aparece-nos como representante da barreira crua do real concreto, da natureza impassível e infinita do cosmos – cosmos a que o homem, todavia, pertence como partícula pensante. O mistério da harmonia entre um e outro é, afinal, o caminho que o acto da escrita procura percorrer. Diz o autor de *Invocação ao meu corpo*:

> Assim a eternidade desta noite em que escrevo, o silêncio de estalactites desta cúpula do céu, é na rarefacção de mim que se abre e entende. Porque fora dela o que existe é a montanha além, dura e real, a realidade das estrelas que está nos livros ou na orientação nocturna dos meus passos, a realidade concreta desta mesa em que escrevo. Fora dela, há a noite imediata e o que dela existe não é a interrogação suspensa mas a exacta explicação da ausência do sol, não é o silêncio original, mas a ausência de ruídos, não é o halo do insondável mas a concreção oculta das coisas. Para que o silêncio ressurja e o olhar suspenso e a aflição dos espaços e a surdez absoluta da montanha e o intocável da noite, é necessário transpor o limiar do imediato e aceder às origens de mim, aí onde a consistência se dissolve e a eternidade se desprende da sucessão do tempo, e o meu olhar se descola da apreensão do ontem e do amanhã. Suspensos os meus olhos, o meu ser, um arrobo me levanta, vertiginoso ergue-me e o espaço abre-se da comunidade de mim com o espaço sideral, o alarme e o augúrio, o sufocante mistério, a profundidade da noite ...

Este trecho poético-ensaístico leva-nos a pensar que a janela – as janelas de *Para Sempre* – é como que o corpo da própria interrogação poética a que a narrativa dá voz e estrutura.

Contraponto da montanha é o canto que chega do espaço aberto pela janela como erguido da terra a tempos, entrecortado pelo silêncio[30]. Canto que o narrador acolhe como presença de uma harmonia possível e distante, imprecisável e ao mesmo tempo familiar, apenas fruível quando se dá, sem ser possível procurá-la ou instá-la no grito[31]. Canto insistente que o narrador, na solidão, ouve e espera como uma aparição, imprevisível e

---

[28] P. 22.

Sobre a perspectiva esmagadora da montanha vista de baixo, veja-se J. L. Gavilanes Laso, *op. cit.* p. 97.

[29] Pp.159-160.

[30] Veja-se R. Goulart, *op. cit.* pp.160-161.

[31] O grito insta, dando voz ao desejo premente de poder sobre o que se quer convocar, ou extravasa a vitória (cf. H. Godinho, *op. cit.* pp. 166-167). Pressupõe, pois, tensão e domínio. O canto é epifania harmónica, gratuita e generosa daquilo que nele se dá e o anima.

solene (*É um canto com um ritmo de igreja, Deus mora ainda na sua infinitude*[32]), reminiscência da palavra procurada e suspeitada, a última palavra, constantemente referida, a que foge e se adivinha e condensa talvez, unificadora, o sentido de ser homem (*canto da vida ... ao ritmo genesíaco da Terra*[33]). Palavra-presença iluminada fugazmente pela totalização da arte, que a memória da música do violino recupera (*Uma voz canta ao longe, vem do espaço da transfiguração*[34]).

Na distância aberta pelas janelas se ganham outros referentes da paisagem, apreendidos como demarcações especiais do próprio destino do narrador: a aldeia de infância e a casa da loucura materna, marca de origens, e o cemitério, *sinal de convergência de todos os caminhos da vida*[35] – alfa e omega *familiares* da existência, origem e futuro imbricados agora na mesma trama a partir de um cerne – o momento existencial da sua recuperação: o tempo-espaço presente da casa solitária[36] com que o narrador parece identificar-se à medida que a percorre, percorrendo-se a si mesmo como existente:[37]

> E então olho a janela — que fazer? Recuperar todo o espaço do meu reino. Rei expulso, degradado, eu. Mas não é um exílio, és daqui, a terra última da tua condição. Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão. Ter a imagem visível de tudo quanto a construiu, rever-me nela para a levar comigo. Morrer todo no que fui...

Tal percurso é já preparado em *Rápida a Sombra* (*Dou a volta à casa toda*[38]) como itinerário da imaginação e memória espacializadas. Este romance parece, aliás, apresentar no capítulo 9 uma micro-estrutura que antecipa *Para Sempre* no regresso da memória à casa de aldeia como círculo que se cumpre (*Fechar o círculo. Cursum peregi*[39]), regresso aos mortos e ao espaço original e derradeiro a que pertence: *Aqui estou. Para sempre.* Assim se imagina também o narrador de *Rápida a Sombra* na sua aldeia longínqua.[40]

A progressiva simbiose do narrador e da casa — e não simples metaforização desta, já que ela não é envolvida num processo de transposição que tal permita, mas numa verdadeira fusão com aquele para quem e por quem é habitável — insinua-se na tessitura de *Para Sempre* e toca, naturalmente, o gesto de abrir as janelas que assim ganha uma dimensão funcional mais profunda, quase de gesto ritual que instaura a abertura do eu lírico, iluminado pela experiência de solidão para a morte, aos itinerários cruzados da

---

[32] P. 37.

[33] P. 65.

[34] P. 21.

Sobre a natureza melódica e encantatória da voz no romance vergiliano veja-se Maria Alzira Seixo, "O labirinto e a voz em *Estrela Polar*", *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, p. 332.

[35] P. 81.

[36] A. Gordo recorre, com extrema propriedade metodológica para o estudo desta profunda simbiose tempo-espaço na construção da narrativa, ao conceito bakhtiniano de cronótopo.

[37] P. 43.

[38] P. 69.

[39] P. 64.

[40] P. 64.

memória[41]. Memória aberta a todos os tempos (*varanda dos quatro pontos cardeais*[42]), isto é, a todos os sentidos, para recuperar desses caminhos, ou neles recriar (*Somos pois feitos da nossa ficção*[43]; *Recuperar o absoluto, mesmo que em ficção*[44]), um sentido possível como resposta à grande pergunta de Paulo: saber quem morro. Sentido que se escapa, na própria frustração a que está votada a irresistível vontade de recuperar o passado, perdido porque passou, e só apreensível no que nele vê a disposição do presente que nele não existiu e o não esgota, e nem talvez toque.

Essa saudade da distância é homogénea da do canto perdido também na distância para o narrador à janela, com a carga simbólica que se lhe adivinha:[45]

> Vem dos abismos de mim, da minha desolação, abre no ar como dois braços de triunfo. "Ó minha amora madura" – não entendo a letra mas adivinho-a pela música. É uma música de bailado mas agora espacejada num ritmo religioso, longo, espraiado como um dobre de sinos. Reboa pelo espaço, os montes estremecem como a uma palavra divina. Estou à janela e tudo de súbito é longe. Disperso na voz que se expande, sobe em coluna, abre em majestade como um poder terrível. Não sei onde de mim a escuto, maravilhado e tremente como criança que não sabia. E em turbilhão todo o passado, vem comovente não porque seja de comover mas porque inatingível estendo em mim os braços imóveis para o tocar.

Tal como a mãe louca os estende da janela para a carta que não chega.

Entre cada janela que se vai abrindo flui o curso das evocações, avivadas pelo espaço da casa, por objectos iluminados nele – como o violino, o chapéu de Sandra, o relógio –, pelo espaço da distância, pela experiência dolorosa do presente, ou avivadas por associação através da própria cena rememorada ou da similitude de disposição afectiva que despertam. O que dá azo ao aparecimento, não apenas de cenas desfocadas, que Hélder Godinho refere, mas a um outro tipo de cenas, também peculiar em Vergílio Ferreira: o das cenas sobrepostas, onde a diferença temporal entre elas é anulada.

Por esta via se envolve o passado, assim como o futuro escasso, previsto e antecipado como um futuro do *perfectum*, equivalente a um passado por existir, num movimento da atemporalização como busca de uma resposta que ultrapassa os limites cronológicos e que deverá ter valor universal – no universo do homem.

É bem perceptível como se funde o gesto físico e a abertura da memória – neste caso memória-invenção – no acesso à varanda:[46]

> Sandra ri. Toda a alegria primordial da vida – enquanto puxo o fecho das portadas. A alegria inicial, cintila nas flechas de sol, mas os fechos estão perros... ... ...Depois, um pequeno maquinismo qualquer, todos recomeçam a movimentar-se. Então corro para Sandra ... ... Enquanto os fechos

---

[41] A predisposição emocional no presente como responsável pelo modo de recuperação do passado foi apontada por Maria Alzira Seixo no capítulo dedicado a Vergílio Ferreira da sua dissertação *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1968, pp. 99-151.

[42] P. 28.

[43] P. 289.

[44] P. 214.

[45] Pp. 161-162.

[46] Pp. 63-64.

das grandes portadas, as portadas rangem, abrem-se para o espaço do horizonte. "Gosto muito de si, se me aceitar namoro, mando-lhe uma fotografia", as janelas arrastam na pedra do chão. Como uma iniciação, uma varanda para o horizonte. Para aquele lado, a montanha desce em lento declive até à planura longínqua. Debruço-me da varanda, o olhar estende-se-me até ao esvaimento de mim.

Assim como, do mesmo modo, é expressiva a recusa em dar voz e atenção à recordação – e o termo é aqui intencionalmente usado[47] – das teorias alinhadas na Biblioteca Geral. Ela opera-se como fechar da varanda[48] e, pouco depois, como tapar de ouvidos.[49]

Diversificam-se, de algum modo, as janelas abertas pela direcção a que apontam, como foi referido, mas, por sua vez, une-as uma geografia comum do espaço um dia habitado que as opõe, por seu turno, com marcada significação, em meu entender, à loja com as suas portadas por abrir no recesso inferior da casa.

A descida à loja – uma das acções adiadas do romance – dá-se finalmente no cap. XXI. Representa já visivelmente o mergulhar do narrador nas raízes da casa, nas suas próprias raízes num tempo anterior onde se escoam gerações sucessivas até ao último sobrevivente – voragem de onde o mistério dessa humanidade que se escoa parece acenar, num terrível fascínio próprio da experiência do sagrado:[50]

> Raízes profundas desde o escuro do tempo, ouço nela [a casa] a palavra que não sei, a palavra certa das coisas, a verdade perfeita de ser. Mais do que em cima, nos andares de cima, eu abrira as janelas como se de há pouco a abandonasse, agora sinto-me em face do seu mistério... ... ...E tudo em mim ressoa à infinitude, envolto de um halo sagrado que me fascina e repele.

Mas essa descida ao mundo dos mortos opera-se também como transporte a uma zona obscura do património de crença, de linguagem e referências que o narrador sente como uma espécie de determinação sub-consciente operada pela tradição antepassada e pelas suas próprias raízes nela, ingenuamente vividas na infância como linguagem espontânea.

A dimensão sagrada do terror, tornada preponderante e excessiva nesta experiência do narrador à beira de um abismo (*Não abro a outra porta da loja, gravado de terror... ... ...Terror sagrado de profanação de um sepulcro*[51]), fecha-lhe um mundo que não suporta habitar e com o qual a ligação perde sentido e consonância. O que o anjo do presépio de infância consubstancia – esse mensageiro mutilado é a própria mensagem falhada (*Anjo das ruínas e então pergunto-me desde quando se quebrou a nossa cumplicidade.*[52]).

---

[47] Vergílio Ferreira distingue em *Invocação ao meu Corpo* ("A verdade absoluta") 'memória' de 'recordação' conforme distingue 'sagrado' de 'religioso', 'interrogação' de 'pergunta': o primeiro dos termos é marcado pela profundidade de dimensão ontológica ou pela abertura a uma experiência transcendente, o segundo pela superficialidade e mecanicismo.

[48] P. 32.

[49] P. 33.

[50] P. 163.

[51] P. 164.

[52] P. 165.

A saída da loja – que o terror não só impede de abrir totalmente como leva a fechar de novo a porta de entrada – assume laivos do mito platónico da caverna. Aqui as sombras da gruta são a presença fantasmática das gerações passadas e da linguagem dos séculos.

Nem é na ligação ou religação a um tempo arcaico, primordial e intacto, de que o homem sente saudade, que a palavra que tudo compreende,a palavra procurada, reside (*Hora de infância, saudade estúpida pelo que nunca existiu*[53]). Aí a procurarão outros, convictos de um mundo intacto a que a palavra poética pertence e que ela recupera, mas não o narrador.

Não podemos deixar, a este propósito, de perceber uma estranha proximidade por contraste entre a visita à loja e o seu abandono aterrado com o elo que não estabelece qualquer religação, elo quebrado, e o texto do poema em prosa, de Sophia de Mello Breyner, Arte Poética I, publicado em *Geografia*, também com laivos platónicos, da ânfora trazida quase em êxtase da penumbra da loja de barros, como a palavra poética, religação a um tempo original e intacto. Texto que nos parece presente, em desconstrução, no primeiro.[54]

Percorridos os trilhos da memória na procura de uma ordem para além dos factos como suporte metatemporal do seu real e chave da grande interrogação solitária *saber quem morro*, o dia esgota-se, nessa típica sobreposição do ciclo diurno ao ciclo sasonal, notada por Hélder Godinho e que é também, aqui, sobreposição às idades da vida. O dia que se esgota, no cair da tarde, é indubitavelmente o dia horaciano da brevidade da vida, que importa viver e aceitar:[55]

> O dia acaba devagar. Assume-o e aceita-o.

Mas palavra suprema, a derradeira, fica suspensa, entre o canto e a montanha, na memória da música do violino, nos lábios da mãe louca que finda. Tal como à mãe, também a Paulo não chegou a carta esperada da janela.

Não é como loucura, a que também pertence, já que a sua casa é também a casa da aldeia[56], mas como resignação consciente de uma existência que se completa e encerra em si, definitivamente, em experiência próxima à da morte (*Estou bem assim, numa cova*

---

[53] P. 164.

[54] É comum a penumbra dos dois espaços povoados por objectos que recuperam um passado imemorial: na loja da casa os objectos amontoam-se, desordenados, na loja de barros perfilam-se numa ordem que é a da própria harmonia da religação possível. A religação com um tempo primordial, que é o da própria poesia mitificada na *arche* grega, é viável ao eu poético que transporta, intacta, a ânfora, sinal dessa aliança, para o sole para o espaço que este ilumina – *espaço onde a aliança foi quebrada*.

Também o narrador de *Para Sempre* abandona o mundo da penumbra até ao sol, mas esse mundo que deixa é de *terrores e séculos de ruína e de medo*. O anjo daí trazido vem mutilado, como mutilada está a disposição que o *ligava* a ele e se desvaneceu – espécie de cumplicidade quebrada.

Aliás, uma referência irónica à Grécia como a vivem alguns poetas, entre eles Sophia de Mello Breyner, está patente através de um comentário sarcástico na carta escrita da Grécia e sobre a Grécia pela personagem Flora no romance *Até ao Fim*, p. 141.

[55] P. 306.

[56] P. 162. Cf. o desabafo do narrador em 239-240: *descolei da vida. Nunca pude colar-me bem.*

solipsista, todo eu cerrado na privaticidade de mim[57]), que o findar da tarde vem para o narrador e a casa:[58]

> Tenho de ir chamar a Deolinda, tenho de fechar as janelas, instaurar o meu recolhimento à nulidade de mim, à aceitação impossível de que o futuro se encerrou.

O fechar da caixa de violino, anteriormente comparada a uma urna infantil[59], afigura-se no contexto como o fechar de um caixão, adivinha-se como antecipação do encerrar da casa[60].

É tempo de fechar também, finalmente, as janelas da habitação, simultaneamente janelas da interrogação lírico-narrativa, num dia onde a luz física e existencial se esgota (*Fecho a janela, recolho-me a mim*[61]). Tempo de o narrador, agora radicalmente ensimesmado[62], fazer cair sobre si o silêncio num recolhimento definitivo da casa – fusão de mundo e *Dasein* votada ao ocultamento definitivo – como o túmulo ritualmente selado de novo: a tal cova solipsista, para lá do tempo, no absoluto da morte.

O itinerário da Palavra está completo, perfeito e circular como o mundo que criou e percorreu – esse mundo-habitação heideggerianamente dado em linguagem, *arche* e *telos* onde o narrador se cumpre na sua existência ficcional de interrogação. Para Sempre. Em aliança indissolúvel de finitude consumada e eternidade, a que a arte de Vergílio Ferreira deu voz.

Universidade de Coimbra

---

[57] P. 86.

[58] P. 267.

[59] P. 53: *a caixa preta do violino. Tem a forma de um caixão infantil.*

[60] O que já foi notado por A. Gordo no seu trabalho.

[61] P. 304.

[62] Conforme o título *O narrador ensimesmado (o foco narrativo em Vergílio Ferreira)*, dado por Maria Lúcia dal Farra ao seu estudo sobre o discurso vergiliano nos romances de primeira pessoa, S. Paulo, Ed. Ática, 1978.

PERSPECTIVAS DE LEITURA DO ROMANCE DE LIMA BARRETO

MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO

Na ficção de Lima Barreto, interessou-me pesquisar a inserção do romance do autor na tradição literária brasileira, a partir da relação dessa obra com o seu tempo e com os anos posteriores, ou seja, a partir da relação autor/texto/leitor. A eleição do enfoque se justifica por se tratar de um romance de aceitação problemática pelo meio acadêmico, seja pela via do esquecimento e da rejeição, seja pela recuperação positiva de sua ligação com o contexto social. Lima Barreto parece representar, no panorama literário brasileiro, aquele escritor muito ligado ao meio, aquele que explicitamente se posiciona contra a opressão e as injustiças sociais, mas cuja obra em nada enriquece a tradição literária do país, pelo descaso com que trata a linguagem.

Ao estudar o romance barretiano pela via de sua recepção, procurei interferir, exatamente, nesses rótulos que persistem como definidores de sua obra e que restringem o entendimento dela a esferas muito compartimentalizadas do quadro literário brasileiro. Busquei ainda, pelo estudo, conservar e valorizar o legado de um autor bastante esquecido da crítica literária e das editoras que só mais recentemente se voltam para o escritor. Com efeito, a retomada da obra barretiana pela crítica, pela ficção e pela novela televisiva dos dias atuais acena para um processo incipiente de reconhecimento de sua importância no contexto literário nacional do qual pretendo participar. Para tanto, mediante o apoio de teorias ligadas à recepção literária, analisei a fortuna crítica do escritor, assim como o aproveitamento intertextual de personagens e de procedimentos narrativos seus na obra de escritores contemporâneos, no romance, no conto, no teatro, na telenovela.

Recorro, a seguir, a informações referentes às edições da obra de Lima Barreto e a uma síntese do teor da crítica que vem se dedicando ao autor, a fim de subsidiar e esclarecer o roteiro que guiou o trabalho. Agrupando estes dados, viso ainda a alargar a compreensão da obra desse escritor fluminense.

Sabe-se que Lima Barreto privilegia o aproveitamento da via popular pelo literário, no desejo de abrir uma ponte de comunicação, entre o leitor e a obra.

Essa comunicação, porém, necessita de vários elementos, alheios ao desejo de quem escreve e ligados ao modo de produção, circulação, divulgação e recepção do literário. No caso de Lima Barreto, a comunicação, pretendida pelo autor, entre a obra e um grande número de leitores medianos vai-se frustrar, a despeito de seu empenho em construí-la.

Pouco numerosas, por motivos vários, as edições de seus livros não receberam a revisão necessária, muitas das vezes truncando os originais do autor. O biógrafo do escritor (BARBOSA, 1967) relata que, após sua morte, Lima Barreto caiu em "inexplicável esquecimento", esquecimento que ele vê como injusto e desrazoado.

De fato, considerando-se a primeira edição, datada de 1909, a edição considerada definitiva das obras completas só vai sair em 1956 pela Brasiliense que, sob a direção de

Caio Prado Júnior, dela encarrega Francisco de Assis Barbosa, Antônio Houaiss e Cavalcânti Proença. São dezessete volumes, abarcando romances, contos, sátiras, artigos, crônicas, crítica literária, memórias e correspondência ativa e passiva. Precedidos de prefácios assinados por estudiosos que souberam reconhecer a obra de Lima Barreto, esses volumes restabelecem o texto na sua fidedignidade original. Dá-se, então, a largada para o julgamento da obra do autor, permitindo que se fuja a louvações e acusações.

A partir de 1982, a obra de Lima Barreto cai em domínio público e novas edições aparecem, não da obra completa, mas de romances, antologias, contos.

Quanto à crítica, acredito que o repúdio que Lima Barreto sempre demonstrou a modelos literários e culturais de sua época trouxe ao escritor a rejeição do meio intelectual. E provavelmente se transformou numa das maiores barreiras para a divulgação de sua obra. Com efeito, preferencialmente o escritor opta pelos procedimentos expressivos que valorizam a linguagem coloquial - mais próximos à fala popular; a busca de uma comunicação transparente - a fim de minimizar a distância entre o intelectual e o povo; a literatura militante - rebelando-se contra a situação social e cultural do país.

Por isso minha leitura pretende estar atenta a um ângulo que questione o lugar ocupado por escritores que são relegados, não porque destituídos de valor literário, mas por se desviarem da norma acadêmica aceita pelo sistema estabelecido. Nesse sentido, pode-se afirmar que a obra de Lima Barreto detona outras coordenadas ficcionais na interpretação da *práxis* literária brasileira, ao propor uma literatura que contraria e desvia o enfoque modelar dessa *práxis*, a partir de novos parâmetros, conectados a diferentes modos de percepção e expressão - a literatura dos subúrbios, a manifestação de um bloco de camadas médias urbanas da população da Primeira República.

A *novidade* dessa expressão causa estranheza e perplexidade no meio intelectual de então, fazendo com que os pronunciamentos críticos sobre a obra de Lima Barreto sejam encaminhados para o estabelecimento - hoje considerado ingênuo - de uma ligação estreita entre a vida e a obra do autor. Acredito que disso decorrem as justificativas de alcoolismo e de loucura para se explicarem os altos e baixos de sua produção. Também a tal ligação se pode filiar a recorrência ao enfoque do desajuste social do mulato pobre com pretensões intelectuais e literárias e da sua dificuldade em impor-se ao meio acadêmico, como interpretação do sarcasmo e ironia, presentes na sua ficção, apontados como *defeitos* provenientes de um temperamento instável, magoado e ressentido.

A comparação com escritores já estabelecidos e acatados lhe vai, do mesmo modo, ser desfavorável, conduzindo à incompreensão dos procedimentos ficcionais barretianos e endereçando a avaliação da sua obra literária principalmente para o campo das questões históricas e sociais, quando se procura destacar nela algum valor. Cumpre ressaltar-se ainda que, posteriormente, alguns estudos sobre o autor, de abordagem marxista, o valorizam justamente por esse motivo, realçando nele o apego ao real e a crítica à sociedade, que empreende em sua produção.

Atualmente, outros estudos sobre Lima Barreto vêm sendo desenvolvidos, não tão atrelados à crítica histórica ou sociológica, e dão conta de assinalar um destaque até então impensado na sua obra. Por pretender participar do rol desses estudiosos e por considerar que a tais estudos se devem interpretações que proporcionam uma compreensão mais

esclarecedora da ficção limiana, sem desprezar as demais abordagens, gostaria de detalhar mais tal enfoque.

Por ele, percebe-se que Lima Barreto vai estabelecer-se, literariamente, em oposição aos modelos de Machado de Assis e de Coelho Neto. A tentativa de expressar-se de forma contundente, contrariando o projeto literário de sua época, vai atingir diretamente o que ele considera como linguagem "distante e aristocrática": a solução estética machadiana para desmistificar a ideologia subjacente à sociedade brasileira de então. Considerar tal aspecto ajuda a desfazer a suposta *incapacidade expressiva* do autor e a avaliar sua obra numa perspectiva *diferente* mas igualmente válida, se comparada à dos referidos autores.

Parece que seu desejo de situar-se em oposição a Machado de Assis não foi levado em conta pela crítica da época. Esta julga a obra de Lima Barreto pelos mesmos parâmetros usados para a de Machado, o que induz a uma compreensível rejeição daquela como literatura de pior qualidade.

A intenção do autor, bastante definida, de assumir uma nova linguagem, que incorpore a sua concepção do fazer literário como atividade militante e de denúncia, também vai-se opor à retórica de um Coelho Neto e de um Rui Barbosa, que ele classifica de repassadas por um "formalismo vazio".

A contextualização do ambiente cultural com o qual dialoga o escritor permite esclarecer o motivo de tal rebeldia, ampliando a abrangência da questão. Na época, público e crítica, de cunho mundano e, na sua maioria, diletantes, encaram a literatura como o "sorriso da sociedade". Muito brilho, muito floreio verbal subjazem à concepção de literatura como ofício recreativo, ameno, que visava a distrair autores e público. Seus representantes mais conhecidos - Coelho Neto, Júlia Lopes de Almeida, Artur Azevedo, Afrânio Peixoto e Xavier Marques - reuniam-se na Livraria Garnier, que se tornou o reduto dos "consagrados". A fraca estrutura de produção, circulação e consumo literário sabotava os projetos dos autores que não seguiam essa tendência. Os intelectuais de então foram levados para o jornalismo, o funcionalismo e a política e quase toda a sua produção literária se restringia ao Rio de Janeiro, voltando-se para a cidade e fazendo-se com vistas a ela. Colaborando em jornais menores e de pequena circulação, o também funcionário público Lima Barreto fazia de seu reduto a confeitaria Colombo, onde se reuniam os escritores "marginalizados" e de oposição às regras dominantes.

Percebe-se a postura de repúdio aos modelos que o escritor assume, atentando-se para a sua concepção da sociedade brasileira como fruto da combinação de diferentes etnias - como, por exemplo, em *Gonzaga de Sá* -, assim como para a sua não-aceitação do cosmopolitismo vigente, por enxergar nele um tipo de mistificação que gera graves conseqüências, ao eliminar a atitude crítica e obscurecer a atenção do povo brasileiro para o País real - tal como se pode perceber em *Policarpo Quaresma*. Opondo-se à corrente que desejava transmitir uma imagem de nação branca e civilizada à Europa, Lima Barreto ancora a sua obra numa multiplicidade de temas e numa vasta galeria de personagens que acabam por compor um quadro documental de sua época violentamente oposto aos modismos.

Adiantando-se a seu tempo, Lima Barreto procura situar a cultura popular como função típica e eficaz no interior dos grupos sociais de que procedia, numa perspectiva

muito próxima da moderna antropologia cultural. Optando, como se comentou, por um procedimento diferente do machadiano e das grandes identidades literárias da época, o escritor tenta substituir tais modelos pela paixão e pela sinceridade da linguagem coloquial, mais próxima da fala do povo, condição que considera superior às regras retóricas e estilísticas do bem escrever. Para ele, o homem de letras deveria ser o contrário do *beletrista* e do *me-ufanista*, que deixam transparecer o olhar da Europa na visão que empreendem da realidade brasileira.

Lembre-se, ainda, a aguda percepção que o autor manifesta diante de um público gerado pela ampliação da nova tecnologia de impressão e de novas possibilidades de instrução. Tal público, formado basicamente pelo novo jornalismo, parecia-lhe desprovido das chaves culturais que lhe permitissem compreender a complexidade da literatura então em voga.

Sobre o assunto, assim se expressa Lima Barreto:

> Escrever com fluidez, claro, simples, atraente, de modo a dirigir-me à massa comum dos leitores, quando tentasse a grande obra sem nenhum aparelho rebarbativo e pedante de fraseologia especial ou falar abstrato que faria afastar de mim o grosso dos legentes.[...] seria muito melhor que me dirigisse ao maior número possível, com o auxílio de livros singelos, ao alcance das inteligências médias com instrução geral, do que gastar tempo com obras só capazes de serem entendidas por sabichões enfatuados, abarrotados de títulos e tiranizados na sua inteligência pelas tradições de escolas e academias e pelos preconceitos livrescos de autoridade. Deveria tratar de questões particulares com espírito geral e expô-las com esse espírito. (BARRETO, *Cemitério dos vivos*: 138-9).

Esse pronunciamento vem explicitar a tensão do escritor diante da escolha entre comunicação com o leitor e o artesanato ficcional. E também elucida como ele procurava construir sua obra e definir o seu público e ainda, como, rebelado contra a situação cultural do País, queria fazer da literatura um instrumento de ação e de mudança.

Devem-se relacionar tais dados ao fato de que Lima Barreto, combativo e diferente, com uma visão crítica e explicitamente voltada para o povo inculto e oprimido do Brasil republicano, leitor e conhecedor dos clássicos como os seus pares letrados, adota outra resposta ficcional à mesma realidade. Referindo-se aos modelos nacionais de forma agressiva, pauta a sua produção no contraste com a deles. Em sua obra, empreende uma crítica da sociedade, optando pela defesa dos marginalizados, tornando-se um analista ferino do meio em que vive, e assume uma solução esteticamente diferenciada na sua apreciação. Tal esforço permite-lhe apresentar uma expressão documentária de sua época e antecipa uma nova forma de comunicação literária, que se identifica com os valores da modernidade. Relacionados esses fatores, pode-se perceber por que a opinião de seus contemporâneos e da crítica subseqüente não lhe será benéfica e por que, atualmente, vai-se afirmando, pois, uma nova perspectiva de recepção para a obra de Lima Barreto.

Autores contemporâneos buscam suas personagens e suas estratégias ficcionais como modelo literário e dialogam intertextualmente com o escritor, como Osman Lins no romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, 1976; Rubem Fonseca no conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", em *Romance negro e outras histórias*, 1992; e o teatro de Luiz Alberto de Abreu sobre o escritor e sua obra, *Lima Barreto ao terceiro dia*, 1995. Observa-se também a retomada de sua ficção pela TV dos dias atuais, como Guel Arraes,

no caso especial *O homem que sabia javanês* e Aguinaldo Silva, na telenovela *Fera ferida*, apresentados pela Rede Globo em 1994.

Por outro lado, nota-se uma mudança de ótica da crítica em relação à obra do escritor. Tal mudança diz respeito, principalmente, às seguintes instâncias: o destaque da importância de Lima Barreto no quadro da produção literária brasileira (BOSI, 1969, 1970) e o estabelecimento da relação expressão ficcional/temática em sua obra (BRAYNER, 1973, 1979), o que contribui para sua melhor compreensão e aceitação pelo meio acadêmico. Mesmo que, preferencialmente, se aliem à crítica social e histórica, tais estudos denotam preocupação com a atualidade do autor fluminense como expressão de um bloco popular com reduzidos canais de manifestação literária (COUTINHO, 1974, 1976); comparam a palavra ficcional barretiana com a retórica dominante na sua época (PRADO, 1976); assim como se apóiam na contextualização histórica como elemento que articula as relações da obra de ficção com o conjunto social (CURY, 1981).

Dentro dessa linha sociológica e histórica, outro veio de abordagem crítica concentra-se na análise da obra barretiana como fator de elucidação das tensões históricas e dilemas culturais específicos da época (SEVCENKO, 1983) e na questão do nacionalismo ufanista (ALMEIDA SILVA, 1994).

Contribuem, ainda, para a análise da obra de Lima Barreto, os estudos que privilegiam o enfoque de seus procedimentos literários: a problemática do espaço (LINS, 1976); a conceituação de literatura que permeia sua obra (FANTINATI, 1978); a construção narrativa e a relação entre discurso literário e político (COELHO, 1981); a legitimação da estética popular (SANTIAGO, 1982); a possibilidade de se avaliar uma outra tradição literária brasileira, graças ao modelo representado pelo escritor (SCHWARZ, 1983); a via do popular legitimada por sua obra (VELLOSO, 1988); a sua importância no estabelecimento de um percurso de leitura diferente do modernismo brasileiro (SANTIAGO, 1989).

Assinalar, acompanhar e avaliar tais mudanças foi o propósito da pesquisa. Nesse sentido, pretende incluir-se no rol daqueles que buscam compreender melhor a obra de Lima Barreto e, em conseqüência, contrapôr-se ao espaço que lhe vem sendo conferido na História da Literatura Brasileira.

Torna-se lícito considerar aqui o papel de uma crítica muito atada aos conceitos da história e da sociologia, assim como daquela presa à idéia de uma literariedade vinculada aos moldes da elaboração ficcional sofisticada, que não dão conta de captar o que há de valor em obras que fogem a essa classificação apriorística. Nesse caso, Lima Barreto sofreu, em larga escala, as peculiaridades dos métodos.'

Os estudos literários que se debruçam sobre a obra do autor, na tentativa de apreender a especificidade de sua construção e a relação que esta estabelece com os contextos literário e social, podem cumprir, com melhor resultado, o objetivo de compreendê-la, retirando dela os rótulos anteriores que não mais se justificam.

A metodologia para o estudo da obra de um autor de facetas múltiplas como Lima Barreto, em que a coexistência de contrários se manifesta na diversidade de sua produção e caracteriza seu próprio estilo e sua fala explícita, tem de estar atenta a essa peculiaridade. O conhecimento da obra romanesca desse escritor, tendo em vista a sua recepção, dirige o

estudioso ao confronto de pontos de vista parciais sobre ela, tornando-se desnecessária a tentativa de captar todas as suas dimensões numa pseudo-síntese em que o autor apareça, por exemplo, como o mais brasileiro dos escritores nacionais e, simultaneamente, como o mais descuidado na expressão literária. O acompanhamento de avaliações críticas diversas, independente de uma preocupação classificatória, permite um julgamento minucioso e coerente, sem que se percam as peculiaridades do autor. Ao mesmo tempo, esse estudo permite incluí-lo num contexto literário mais amplo, no âmbito brasileiro e ocidental a que se filia. Principalmente tendo-se em vista que o desconforto da crítica com relação ao autor ainda em parte permanece.

Por esse motivo, para realizar o trabalho, escolhi aproximar-me de teorias literárias ligadas à estética da recepção, sobretudo quando abordam o problema histórico da aceitação pública da obra no tempo (JAUSS, 1974, 1978, 1994) e a ação recíproca que move a relação entre as instâncias da comunicação literária (ISER, 1974, ECO, 1986, 1994). Acreditando que um texto literário compõe-se, também, de tudo aquilo que sobre ele se escreveu, a leitura que empreendo da crítica sobre Lima Barreto relaciona-se à leitura do autor em pauta. Sob esse prisma, busco articular uma dialética entre identidade e alteridade específica da ação dialógica entre autor, obra e leitor e entre modernos e antigos, tradição e renovação que veicula a vitalidade da literatura enquanto rejuvenescimento e participação.

Ainda sob esse prisma, projeta-se um caminho alternativo às posições da história literária, que tem por base a discussão do julgamento de valor que vai reger, nela, o espaço destinado a autores e obras (BARTHES, 1977, PERRONE-MOISÉS, 1987). A história literária geralmente se preocupa com a dimensão da semelhança que dá corpo aos movimentos literários, em que a diferença e a particularidade são minimizadas. A história, entretanto, acontece do mesmo modo na diferença, seu fluxo abarca grandes rupturas e cortes e o subterrâneo de aspectos que, igualmente, a constroem (BENJAMIN, 1986). Enfatizar o que a história literária minimiza - um autor e um romance parcamente valorizados -, com base em estudos que dele se ocuparam, subentende a tentativa de resgate da posição do escritor na tradição literária brasileira e o encaminhamento de um tipo de abordagem que defende a discussão, ainda que indiretamente, do problema da história literária nacional e que reflete o desejo de modificar, ou de trair, as imposições da historiografia oficial.

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Francisco de Assis, *A vida de Lima Barreto*, Rio: Tecnoprint Gráfica, 1967.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima, *Recordações do escrivão Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma, Numa e a ninfa, Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá, Clara dos Anjos, Diário íntimo, O cemitério dos vivos, Os Bruzundangas, Histórias e sonhos, Impressões de leitura, Feiras e mafuás, Bagatelas, Marginália vida urbana, Correspondência I e II*, 2.ed., São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____, *Recordações do escrivão Isaías Caminha, Triste fim de Policarpo Quaresma, Numa e a ninfa, Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá, Clara dos Anjos* Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

BARTHES, Roland *O prazer do texto*, trad. J. Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1977.

BENJAMIN, Walter, "Sobre o conceito da História", in: *Magia e técnica, arte e política*, 2.ed., trad. Ségio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1986.

BOSI, Alfredo, "O romance social: Lima Barreto", in: *História concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1970.

_____, "Ficção (3): Lima Barreto e Graça Aranha", in: *O Pré-Modernismo*, 3.ed., São Paulo: Cultrix, 1969.

BRAYNER, Sonia, "A mitologia urbana de Lima Barreto", *Tempo Brasileiro*, Rio, n.33/34, abr.-jun. 1973.

_____, "Lima Barreto: mostrar ou significar?", in: *Labirinto do espaço romanesco*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1979.

COELHO, Haydée Ribeiro, *Retórica da ficção e do nacionalismo em* Triste fim de Policarpo Quaresma, *A construção narrativa de Lima Barreto*, Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1981, (Dissertação de Mestrado).

COUTINHO, Carlos Nélson, "O intimismo deslocado à sombra do poder", *Cadernos de Debate*, São Paulo: Brasiliense, nº 1, 1976.

_____, "O significado de Lima Barreto na literatura brasileira", in: Carlos Nélson Coutinho e outros, *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

CURY, Maria Zilda Ferreira, *Um mulato no reino de Jambom, (As classes sociais na obra de Lima Barreto)*, São Paulo: Cortez, 1981.

ECO, Umberto, *Lector in fabula, A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, trad. Attílio Cancian, São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____, *Seis passos pelos bosques da ficção*, trad. Hildegart Feist, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FANTINATI, Carlos Erivany, *O profeta e o escrivão; estudo sobre Lima Barreto*, São Paulo: Ilpha-Hucitec, 1978.

FONSECA, Rubem, "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", in: *Romance negro e outras histórias*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ISER, W., *The implied reader*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1974.

JAUSS, H, R., *História literária como desafio à ciência literária*, Porto: Zero, 1974.

_____, *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard, 1978.

_____, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo: Ática, 1994.

LINS, Osman, *Lima Barreto e o espaço romanesco*, São Paulo: Ática, 1976.

_____, *A rainha dos cárceres da Grécia*, São Paulo: Melhoramentos, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, "História literária e julgamento de valor II", *Colóquio - Letras* 100, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

RESENDE, Beatriz, "Lima Barreto: a opção pela marginália", in: SCHWARZ, Roberto (org.), *Os pobres na literatura brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTIAGO, Silviano, "Uma ferroada no peito do pé", in: *Vale quanto pesa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____, "Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo)", in: *Nas malhas da letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Maria Augusta de Almeida. *O ufanismo e Triste fim de Policarpo Quaresma*, Belo Horizonte: PUC Minas, 1994, (Dissertação de Mestrado).

VELLOSO, Mônica Pimenta, *As tradições populares na Belle Époque carioca*, Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

ZILBERMAN,Regina, *Estética da recepção e história da literatura*, São Paulo: Ática, 1989.

O TEXTO-LABIRINTO E A PRESENÇA DO LEITOR EM VERGÍLIO FERREIRA E JOSÉ SARAMAGO

SUELY FADUL VILLIBOR FLORY

A alteridade, o desenvolvimento da problemática do outro em seus mais diversos níveis - alteridade de gênero, alteridade do discurso, alteridade do narrador, entre outros - é uma característica que advém da textualização do romance, que se volta agora sobre si mesmo, questionando-se, explicando-se, através da pluridiscursividade e da auto-referencialidade. Configura-se o texto-labirinto, que se constrói à vista e com a colaboração do leitor, inserido num contexto de interações e sublinhando o caráter especular do romance-texto, praticado por Vergílio Ferreira e José Saramago.

O ato da leitura coloca lado a lado dois protagonistas que se defrontam: o texto e o leitor. De um lado temos o texto trazendo o mundo de valores e o horizonte de expectativas do autor, implícito nas estratégias textuais, inserido no contexto sócio-cultural, com um repertório enriquecido por intertextos, referências, ideologias que se organizam numa estrutura de comunicação. Do outro lado o leitor, indiscreto, questionador, procurando por respostas. No primeiro momento tendo para auxiliá-lo a sua intuição, mas logo a seguir, utilizando-se da investigação e da reflexão que lhe permitem o adentramento da investigação, a compreensão das tensões interiores, que interagem na complexa organização textual. De início, uma sensação de estranhamento, uma assimetria entre o texto e o leitor, que embora não seja determinada de antemão, vai lhe permitir múltiplas possibilidades de compreensão.

É verdade que o leitor nunca poderá retirar do texto a certeza explícita de que a sua interpretação, ou a sua compreensão, seja a mais correta ou verdadeira. A impossibilidade da experiência alheia faz do texto uma experiência plural que, embora possua complexos de controle em seu sistema de combinações, precisa reservar um lugar, dentro desse mesmo sistema, para o leitor, a quem cabe atualizar a mensagem ficcional. Este lugar é dado pelos *vazios* (*Leerstellen*)[1] que se oferecem para a ocupação pelo receptor. Configura-se, assim, a assimetria fundamental entre o texto e o leitor, possibilitando a comunicação no processo da leitura. É verdade que essa comunicação só terá êxito mediante a mobilização das representações projetivas do leitor, como esclarece Iser:

> A medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção (*Vorstellungsakte*) do leitor. Assim, quando tal relação se realiza, os vazios desaparecem.[2]

---

[1] Wolfgang ISER, "A interação do texto com o leitor", in: *A Literatura e o Leitor, op. cit.*
[2] *Idem, ibidem.* (p. 106)

O texto é, portanto, pura virtualidade, uma vez que tanto a sua constituição, como a sua presentificação só podem ocorrer em uma consciência, estabelecendo-se os pólos do emissor e do receptor, sempre presentes em qualquer ato de comunicação. O texto de ficção deve ser considerado uma comunicação e o ato da leitura uma relação dialógica, onde se configura uma dialética baseada na tensão e na argumentação. O fracasso na comunicação e no diálogo é uma possibilidade que não pode ser descartada, e, sendo assim, é preciso que texto e leitor atinjam a convergência, a fusão de horizontes, possibilitando a configuração de uma situação comum que facilite a constituição de sentido do texto.

A contingência do texto ficcional confirma a diversos leitores uma informação diferente e, a um mesmo leitor a possibilidade de diferentes enfoques no curso de uma leitura ou releitura. Decorre daí o caráter do texto como organismo vivo, que se configura como inventário de estímulos (significantes), aos quais responde o leitor com as suas disposições representativas, estabelecendo-se o circuito do processo de leitura.

A leitura define-se como um processo dinâmico relacional, que possibilita diversos acessos ao texto, colocado sempre em uma nova perspectiva e presentificando uma configuração, um modelo organizado que é a situação global do texto. Este se constitui, ao mesmo tempo, como uma unidade e como uma multiplicidade: a unidade do "todo organizado" e a multiplicidade das variáveis que são os diferentes reflexos das relações do leitor, ocupando os "brancos", os vazios do texto. Em suma, a leitura é o desdobramento do texto sobre o modelo de um processo de realização, determinando o real como "aquilo que ele se torna" no decurso da leitura. A relação texto/leitor - *Circuito Da Leitura* - desdobra-se enquanto processo de constantes realizações de significados, a cada vez produzidos e modificados pelo próprio leitor.

A atividade básica do leitor reside pois na constituição de sentido, estimulada pelo texto, que advém da conexão dos seus elementos constitutivos, das articulações e da necessidade de uma combinação, responsável pela coesão do texto, através do preenchimento de seus vazios e de seus brancos ("não-dito" para Umberto Eco).[3]

As obras literárias são feitas de outras obras literárias. São signos calcados sobre signos, uma vez que se caracterizam pela utilização funcional e estética de um tecido de citações, textos feitos e refeitos em re-leituras. O contexto sócio-ideológico e cultural é também mimetizado pelo romance, através das estratégias estruturais e da auto-reflexibilidade de um discurso voltado sobre si mesmo. A literatura se faz diálogo entre textos, entre texto e contexto, entre texto e leitor. Os textos literários dizem sempre mais do que literatura, dizem também da sociedade, das ideologias, da história, da psicologia mas com toda a intensidade, que só é possível na modelização de um mundo ficcional.

A leitura de uma obra literária envolve, a partir de certo nível de interpretação, uma re-leitura. Quem lê, lê na obra aquilo que os outros já leram. Na verdade, mesmo sem ter lido um clássico, Homero por exemplo, nós já o lemos em outras obras que revelam leituras de Homero. O dialogismo e a intertextualidade possibilitam essa circulação de significados e significações, estabelecendo inter-relações entre o que está previsto no texto e o que advém da recepção, configurada pelas projeções e representações do leitor.

---

[3] *Leitura do texto literário (Lector in Fabula),* Lisboa: Editorial Presença, 1979.

Na verdade, a intertextualidade realiza-se no interior do texto ficcional, pelo aproveitamento, transformação e incorporação de alusões, montagens, citações, referências, imitações, paródias, reproduções de outros textos, inseridos no próprio discurso, que revelam o "velho" de um novo ângulo, ou sob uma nova perspectiva, conservando-se um sentido de "penhora" que perdura no texto. A intertextualidade não somente condiciona a uti-lização do código, como se destaca, explicitamente, no próprio nível de conteúdo da obra.

A compreensão da intertextualidade, como essencialmente ligada à poeticidade e à evolução literária, é relativamente nova. Não se trata de pesquisar influências e fontes, que pretendam explicar a obra pela pesquisa, ainda que erudita, da biografia do autor; nem mesmo leituras embasadas em visões críticas da história, psicanálise ou sociologia. É fundamental verificar a funcionalidade e a incorporação dos intertextos na produção de uma obra única, definindo-se a narrativa literária de signos, fundados nas inter-relações de textos artísticos, transpostos uns para os outros.[4]

A pluridiscursividade que Bakhtin[5] nomeia como *plurilinguismo* (*plurilinguisme*) decorre da necessidade de se materializarem discursos ideológicos originais, de diferentes personagens, abrangendo graus diversos de independência literária e semântica, podendo refratar as intenções do autor e servindo-lhe, até certo ponto, de segunda linguagem. Assim as falas das personagens, abrangendo diversos graus de independência literária, semântica e com uma perspectiva própria, constituem falas de outros na linguagem do narrador, estratificando-se em gêneros, profissões, sociedade e, num sentido mais restrito, visões de mundo, individualidades e orientações. A pluridiscursividade revela-se nos dialetos caracterizadores dos diversos locutores da diegese ficcional, penetrando no romance, ordenando-se aí de um modo especial e constituindo um sistema literário original, que rege o tema intencional do autor.

A multiformidade social e plurilinguística, que o prosador utiliza no seu discurso, é o ponto de convergência de vozes diversas, inclusive a sua, para a qual as outras vozes criam um fundo, sem o qual a prosa não teria "efeito" literário. A pluridiscursividade, incorporando componentes histórico-sociais do contexto no discurso ficcional, configura a interpretação de uma pluralidade de ideologias assumidas pelos personagens do romance. Instaura-se, assim, um dinamismo e interação constantes entre as vozes do romance, que se confrontam na discussão de problemas, revelando a importância do discurso plural na organização da polifonia do romance.

Configura-se, desta forma, o texto-labirinto onde se enovela o leitor, obrigado a participar ativamente da concretização do texto ficcional, através do ato de leitura,

---

[4] Um desenvolvimento mais pormenorizado da intertextualidade, implícita e explícita, pode ser encontrado em: Laurent Jenny - "A estratégia da forma", *Poétique nº 27*, trad. Clara Crablé Rocha, Coimbra: Almedina, 1979, pp. 5-49.

[5] *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance), op.cit.* p.119, 136-52. Na verdade, no *Dicionário de Narratologia*, (Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, Coimbra: Almedina, 1987, pp.321-3) o termo *pluridiscursividade* aparece como a correspondente tradução do "*plurilinguisme*" da edição francesa aqui citada. A tradução brasileira, diretamento do russo, editada pela UNESP/Hucitec em 1988, com o título, *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, opta pelo termo *plurilinguismo*.

descobrindo seus caminhos na complexa rede de inter-relações que caracteriza o romance contemporâneo, fragmentado, multiforme e aberto a múltiplas interpretações.

Vergílio Ferreira, recentemente falecido, destaca-se entre os melhores escritores da literatura portuguesa contemporânea, não só pela sua vasta e constante produção - já escreveu mais de vinte romances, além de ensaios literários e filosóficos, artigos e diários (*Conta Corrente* I a V, p.ex.) - mas, principalmente, pelo seu texto artístico e renovador e pelo grande fascínio que emana da leitura de suas obras, onde a criação ficcional se origina de uma tensão íntima, de uma emotividade fundada no mais profundo do *Ser*, procurando entender o homem em sua angústia existencial.

Seus romances apresentam uma evolução da narrativa cronologicamente organizada, de temática neo-realista, para a des-realização e fragmentação temporais, em romances densos e complexos, de temática existencialista, configurando-se um tempo psicológico, durativo, marcado pela simultaneidade de cenas simbólicas, imaginárias e reais.

A fragmentação e desmontagem das séries temporais corresponde uma participação cada vez maior do leitor, estruturando-se num crescendo que prevê desde o leitor-espectador dos romances neo-realistas até o leitor-colaborador, parceiro da construção textual, narratário envolvido na problemática do *Ser* à procura do absoluto e da unidade perdida, preocupação nuclear da produção ficcional vergiliana.

Nítido Nulo inicia-se com a sua localização espácio-temporal. Temos um agora, o tempo presente do narrador; logo a seguir uma referência ao passado, "memória do que morreu"; e também uma antecipação do futuro: "condenado a morte, quando me executarão?" (*N.N.* p.11).

O espaço define-se de imediato - "estou aqui à espera nesta prisão" (*N.N.* p.11). Temos um espaço limitado, fechado, marcado pelo imobilismo. O presente refere-se ao eu-narrador que, de sua cela/sala, contempla o mar, a praia deserta, enquanto rememora seu passado. Um guarda indiferente, impessoal permanece à porta da sala. Um cão se movimenta na praia. A duração cronológica deste presente reduz-se a algumas horas da tarde que se caracterizam por momentos atemporais. A tarde cai tão lentamente, que seus indícios espalham-se por toda a narrativa, onde predominam as digressões, indagações, monólogos interiores e diálogos simulados com interlocutores imaginários. O discurso narrativo recria o processo mental do narrador, através da produtividade da fragmentação temporal e diegética.

Ainda na primeira página tempos a descrição do forte - "No estremo da baía um fortim, [...]. As próprias grades são pintadas de branco..." (*N.N.* p.11). Esta sumária descrição possibilita a visualização do forte, presentificando-o na narrativa - elemento do real - e introduzindo a indagação com o sentido conotativo das grades brancas. Por que brancas se grades? Como explicá-las? O monólogo interior, logo a seguir, levanta as alternativas possíveis, sempre configurando um jogo binário:

> Decerto entendeu-se que sofria mais assim. Ou quiseram homenagear-me? Porque lá fora glorifi-cam-me ou aquela parte de mim que lhes convém e incluíram no seu álbum de família (*N.N.* p.11).

É a tentativa de compreender os homens, cujas atitudes podem ser sempre intrpretadas de ângulos diversos, que vai pontear toda a narrativa, mostrando a dificuldade da compreensão e da comunicação entre os seres humanos.

Aparecem os temas da solidão, da incomunicabilidade, da morte, do nada:

> Sou em breve em mim o nada deles amanhã, cobrem-se de gulodice é assim. Todas as vontades, todos os caprichos - quando me executarão? (*N.N.* pp.11-12).

O primeiro capítulo aparece-nos como a "overture" de uma rapsódia. A abertura de uma narrativa onde os temas, que serão desenvolvidos posteriormente, são bordados de passagem, configurando-se os "*leit-motiven*", que serão retomados em contratemas, variações de planos temporais e níveis diversos, nos capítulos seguintes.

Estamos "com" o narrador/personagem, que se debruça sobre sua vida passada, para compreender a verdade através de sua trajetória humana. Imersos num tempo subjetivo, sem conotação cronológica, vemos e divagamos com a personagem, num sumário simbólico de sua vida. A idéia da criação de "um deus" segundo as necessidades do homem aparece reiteradamente:

> É uma hora absoluta, creio que devia nascer um deus (*N.N.* p.12).

e mais adiante:

> há de haver um deus a nascer" (*N.N.* p.14).

O texto ficcional configura-se, portanto, como uma estratégia "que constitui o universo das suas interpretações se não 'legítimas', pelo menos legitimáveis".[6]

Os signos que marcam a narrativa distribuem-se ao longo da narração, aproximando-se nas distorções, expansões imprevisíveis, elementos contrários de planos temporais diversos que, colocados em proximidade, estabelecem uma relação de causa e efeito, por contigüidade metonímica e porque o próprio narrador estabelece uma causalidade relacionável entre os vários segmentos diegéticos,

> Porque uma causa só é causa quando a gente quer que o seja. Se não quer que o seja, não é causa de nada.

A diegese aparece-nos em segmentos esparsos, fundidos numa longa fala, o discurso narrativo, que recupera o passado evocando-o como presente mítico, simbólico, que coexiste com o real.

A personagem principal Jorge - plano do enunciado - insere-se num tempo de *Ser Existencial* (*Dasein, Mitdasein, Nichtigkeit*) e, tendo vivido intensamente, aguarda a morte, a completude do ciclo existencial. Sua vida desenrola-se num espaço aberto, na iluminação do *Ser* destinado a conduzir os homens, punido por isso mesmo, sem contudo se deixar abater e perder a força íntima que o impulsiona.

A condição humana surge como suprema construtora do real e o homem é o criador da realidade pela palavra e pela consciência, através de seu poder demiúrgico. É o próprio Jorge, muitos anos depois, após a vitória da "revolução" que idealizou ("eu sou um homem

---

[6] Umberto Eco, *Leitura do texto literário (Lector in Fabula)*, Lisboa: Editorial Presença, 1979, p.63.

de idéias"), e de sua condenação à morte, que vai, confinado à prisão, rememorar sua vida num "tecido" de reflexões, perguntas e percepções, onde afloram segmentos do passado, projeções subjetivas de acontecimentos e indagações existenciais.

Detém o discurso ficcional, portanto, um narrador autodiegético, inserido num tempo de *Fazer*, indagando a permanência do ser, a "redenção do homem no plano da essencialidade", questionada, como observa Nelly Novaes Coelho, sob vários enfoques:

> [...] A pergunta radical que vinha sendo posta pelos últimos romances de Vergílio: qual o factor que no plano da 'existência concreta' permitirá a 'redenção' do homem no 'plano da essencialidade?' o gesto do criador da Arte? a descoberta do próprio 'eu' pelo despojamento com o 'outro'? o prolongamento em um filho? [...].[7]

O tempo de *Fazer* em *Nítido Nulo*, sugere-nos a permanência do *Ser* pelo *Fazer* sob três prismas: sócio-político (ideal revolucionário); humano (filho real ou imaginário); artístico (a obra literária).

O leitor participa da construção textual projetando-se no discurso e acompanhando o narrador na recuperação de seu passado, concretizando a busca existencial, que é comum a ambos: narrador e narratário, que passa a preencher o papel de leitor colaborador do texto ficcional.

Essa interação texto-leitor é decorrência direta da montagem temporal do discurso-narrativa que caracteriza o texto ficcional de *Nítido Nulo*. As unidades de uma seqüência sintagmática aparecem separadas pela superposição de unidades de outros planos temporais e mesmo de níveis diferentes - real/imaginário/simbólico - ocasionando a intersecção de sentidos, que nos remete a um eixo paradigmático de significação:

> Mas eu não sou político, sou um tipo de idéias gerais. Não sou eu que as procuro, elas é que vêm ter comigo. Abro-lhes a porta, elas entram - o guarda abriu a porta, eu saí. Não este: um outro - não falei ainda disso? foi de outra vez. A prisão é uma carreira, não se atinge logo de uma vez a perfeição, agora és um homem perfeito ..." (*N.N.* p.41).

A palavra porta, usada no plano do presente em sentido metafórico (abrir a porta às idéias), introduz o sentimento concreto de abrir a porta mas no plano do passado. O sintagma de destruição relaciona-se com deitar abaixo, semanticamente, mas o primeiro pertence à cena imaginária e o segundo ao nível real, embora passado.

O presente é a fonte da temporalidade, uma vez que o narrador, colocado num ponto atemporal de um presente fictício recupera o passado pela evocação dos momentos significativos, apresentados como um espetáculo que se desenrola diante de nós, quase simultaneamente; é dinâmico e contém as ações, as personagens, a diegese em quase sua totalidade, enquanto o presente é o tempo do narrador, das acronias, digressões e monólogos interiores, marcados, como o espaço da prisão, pela imobilidade.

O romance em primeira pessoa possibilita, como vimos, a par da visão irrefletida "com" o narrador, ainda as visões "fora" e "por detrás", dependendo dos diferentes graus de proximidade e distância entre o narrador e aquilo que narra.

---

[7] Nelly Novaes COELHO, "Vergílio Ferreira ficcionista da condição humana", in *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982, p.258.

Estão presentes a função emotiva e a função conativa da linguagem. A primeira é decorrente da recordação - centrada no emissor - e a segunda - centrada no destinatário - instaura a preocupação de ser compreendido, através do diálogo imaginário com um narratário. O leitor é colaborador, co-autor do texto ficcional, que só se presentifica através de sua leitura.

O círculo do discurso, a instância da palavra dita encontra no narrador um elemento que se volta sobre a realidade, revelando-a através de seus valores pessoais, o que produz uma distorção do real e instaura uma ordem imaginária, contemporânea e diversa do real, que passa, deste momento em diante, a fazer parte do universo textual.

O narrador funde-se com a personagem na recuperação do passado, que perde suas características temporais, coexistindo com segmentos diegéticos presentes, imaginários ou simbólicos. Para melhor compreendermos a produtividade do tempo nesta obra, procederemos a uma separação dos planos de *Nítido Nulo*, produto acabado, único, onde o discurso, altamente poético, participa da problemática essencial do homem e de seu destino.[8]

A narrativa desenvolve-se sob o "ponto de vista do narrador" e sob a "ótica do Autor implícito", que exerce o papel de "retificador do suporte simbólico, apagado da cena real"9, através das interpretações, reflexões, visões das personagens, criando uma múltipla expectativa em torno do desenvolvimento da trama, sublinhada pelas reiterações e repetições, altamente conotativas.

A temporalidade segmentada de *Nítido Nulo* constrói portanto um presente liberto das amarras do tempo cronológico. A "vida é processo" e o homem é um "ser perfeito de tempo."

O romance do narrador substitui o romance da fábula, e o discurso, absorvendo a narrativa, constrói um meta-texto, onde a própria poética ficcional é pesquisada num diálogo constante entre o narrador e o narratário. Esta onipresença do leitor decorre da configuração do texto, como uma longa fala a um leitor virtual; as imagens dramatizam-se no espaço textual e o ato da leitura potencializa a afirmação do concreto imediato para as grandes abstrações, possibilitando um leque de plurissignificações e preservando o caráter essencialmente aberto de *Nítido Nulo*, "romance-súmula" de Vergílio Ferreira, onde o *Fazer* surge como afirmação suprema do *Ser*, à procura de sua verdade essencial e de sua unidade perdida.

> Assim, uma das mais importantes linhas de força de *Nítido Nulo* é a reiterada afirmação do *Fazer* como suprema afirmação vital.[10]

---

[8] Concordando com a afirmação de Nelly Novaes Coelho que vê *Nítido Nulo*, como já observamos, como "romance-súmula" da ficção de Vergílio Ferreira, faremos uma análise mais pormenorizada do tratamento dado ao tempo nessa obra, relacionando sua produtividade, a presença do leitor e a superação da narrativa pelo discurso.

[9] Sobre foco narrativo em Vergílio Ferreira verificar a obra já citada: Maria Lúcia Dal FARRA, *O narrador ensimesmado*, São Paulo: Ed. Ática, 1978.

[10] Nelly Novaes COELHO, "Vergílio Ferreira ficcionista da condição humana", in: *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982, p.279.

História do Cerco de Lisboa presentifica, de modo exemplar, a atitude ousada, proposta por Saramago, de entretecer dados históricos numa trama, predominantemente ficcional, onde se problematizam a natureza da relação presente/passado, a revisão consciente e até irônica de fatos e mitos históricos, buscando as falas minoritárias, os silêncios, os personagens esquecidos da *História*, acordados e resgatados pela ficção.

A exploração da intertextualidade e da multiplicidade de discursos, que compõem tanto a ficção como a história, propiciam o jogo entre o fictício e o real (histórico) que se contrastam e se sobrepõem, re-escrevendo a verdade no diálogo entre discursos e textos coexistentes no texto.

Ligando-se, por um lado, à tradição do romance histórico português, através da reconstrução realista de ambientes e acontecimentos históricos, descritos ou evocados com grande poder imagético e riqueza de detalhes, o texto de Saramago subverte e ultrapassa os limites do gênero pelas características inovadoras que o constituem. A estrutura da narrativa - estatuto do narrador, focalização, construção e função das personagens, papel do leitor - é sublinhada pelas reflexões sobre o processo criativo/narrativo, conduzindo de um lado à metatextualidade e de outro a uma reinterpretação da *História*.

A onisciência do narrador não se limita ao conhecimento objetivo dos fatos e dos pensamentos das personagens, mas o conduz a um transcender cultural e temporal, que lhe permite uma visão abrangente da realidade passada, presente e até futura. Declarando-se, nos comentários metatextuais, explicitamente contemporâneo do leitor, o narrador faz aflorar essa perspectiva entre os pormenores e detalhes históricos, através das intervenções e anacronias que se atualizam nas suas focalizações, como atalhos que aproximam o passado aos leitores modernos. A re-visitação do passado torna-se possível através do contexto que o presente lhe inscreve.

A criação e construção das personagens é enfatizada pelos comentários metatextuais (no plano da enunciação, do ato de narrar), como resultante de uma fusão do verossímil (realista) e do fictício (subjetivo) não sendo nem pura invenção nem representação mimética da realidade, antes um amálgama possível de pensamentos, frases e ações. Os personagens *Raimundo* - protagonista da narrativa primeira - e *Mogueime* - protagonista da narrativa segunda, escrita ou pensada pelo próprio Raimundo - configuram-se como figuras ex-cêntricas, invulgares, diferentes dos outros representantes do meio. Raimundo é *revisor*, colocado à sombra do autor, num estatuto de passividade que é destruído pelo *Não*, com que altera o texto e a verdade histórica do Sr. Doutor, ensimesmado, solitário e fechado entre seus livros; Mogueime, uma figura semi-histórica, aparecendo em referências de vários relatos históricos, com o nome grafado de modos diversos, como o constata o próprio Raimundo em suas pesquisas, pertence ao grupo de figurantes marginalizados e esquecidos pela História. Trata-se, pois, de uma história revisitada, reinventada e revista, daí o personagem ser justamente um revisor.

O processo discursivo, marcado pela auto-referencialidade, pela intertextualidade, pela pluralidade de registros - coloquial, histórico, jornalístico, ficcional -, presentifica-se através de uma linguagem especular onde avultam as implicações ideológicas e contextuais das expressões linguísticas, bem como a ambiguidade e multiplicidade de sentidos das

palavras, impregnadas pelo duplo sentido da ironia, providenciando, desde a comunicação inter-pessoal até o conhecimento intelectual e a percepção do mundo.

Cria-se, assim, através das estruturas de apelo do texto, uma situação comum, um ponto de confluência dos horizontes de expectativas do emissor e do receptor da mensagem ficcional, através da construção conjunta de um repertório centrado na autoreflexibilidade do próprio texto. O leitor encontra-se com o narrador em pontos comuns ou situa-se, em pontos conflitantes, como um contraponto indispensável, repensando o presente, avaliando registros históricos do passado, revelando-se tanto um como o outro, implícitos na própria construção do texto ficcional.

A invenção e re-invenção da História leva a uma reflexão sobre a linguagem, na sua relação dinâmica com esse referente, no seu poder de dizer o real sempre de modo diferente, sob a forma discursiva, emendando fatos históricos, revendo-os, colocando entre o texto e a vida um outro espaço, o que se tece sobre o simbólico e o imaginário.

História do Cerco de Lisboa apoia-se num sistema de combinação entre três narrativas, configurando-se uma intertextualidade interna e outra externa. A interna realiza-se entre os três enunciados que se entrelaçam no plano da enunciação e a externa com textos de autores diversos, crônicas históricas, referências e alusões, tanto à sociedade medieval - época do cerco de Lisboa e do romance entre Mogueime e Ouroana - quanto à sociedade atual, onde se concretiza o caso de amor entre Raimundo Silva e Maria Sara, ambos da "seita especial dos revisores", presentificando-se, no plano dos enunciados, a ambiguidade e o entrelaçamento dos segmentos temporais de diferentes níveis narrativos. O lugar do leitor - encarregado de atualizar as possíveis combinações dos elementos constitutivos da obra - é dado justamente pelo não dito, pelos "brancos" e "vazios", que assim se oferecem para sua ocupação dentro do texto.

Verifica-se, portanto, que a produção do discurso é plural, constituindo-se em uma interação com outro sujeito ou sujeitos, implicados num relatividade inter-discursiva. A coexistência de contradições ideológico-sociais entre vários segmentos do passado, entre passado e presente, entre textos de autores de diversas épocas, entre correntes, grupos e círculos do presente no discurso ficcional, configura a pluridiscursividade, decorrente tanto da pluralidade de discursos histórica e socialmente contextualizados, como da discussão de um problema ou fato por várias vozes diferentes.

As intervenções do narrador, os anacronismos e os comentários meta-textuais sobre a construção do romance no próprio romance, estabelecem um jogo interno que resulta na auto-reflexibilidade do próprio texto. Alternam-se reflexões sobre a representação ficcional e sobre a relativização da verdade, expressando certas formas de existência histórica do próprio sujeito que reconstrói a história. O texto volta-se sobre si mesmo, contemplando-se na auto-consciência de sua identidade literário-ficcional.

A própria epígrafe do romance, norteando a decodificação da mensagem, coloca o leitor sob a égide do questionamento: por que corrigir a ´verdade´, se, por definição, toda correção seria não-verdade, inverdade? Que verdade é essa que precisa ser corrigida para ser alcançada? A esfinge propõe seu enigma e aconselha o leitor a não se resignar, uma vez que a busca da verdade é tarefa perene. Associando essa epígrafe à figura de Raimundo Silva, o revisor que, acrescentando um *Não* a um fato histórico real, corrigiu a verdade e

criou sua própria verdade - passando do estatuto passivo de revisor de textos alheios, à de autor de seu próprio texto, demiurgo criador de uma narrativa própria - temos uma prolepse do achado central do livro, o questionamento e a relativização da verdade interior, fruto da busca incessante de cada um de nós, sob a metáfora da rasura e a necessidade de mudança.

O narrador pressupõe, através do dialogismo intrínseco de seu discurso, um interlocutor que o acompanha passo a passo, participando de uma comum construção, que o leva a usufruir o prazer estético da *Poiesis* como co-autor do texto. A narrativa que se auto-contempla sublinha a auto-consciência de sua identidade literária ficcional, onde autor e leitor implícitos partilham da produção e da recepção da mensagem ficcional, através da criação e re-criação do texto.

O romance organiza um repertório, "humus sócio-cultural" de onde provém o texto, conjunto de normas histórico-sociais, tradições, convenções, ideologias, e estéticas, que formam um quadro ou cercadura do texto reaparecendo no texto não com o seu sentido primeiro mas como polo de interações. Assim o cerco de Lisboa em 1147, a formação da nação portuguesa, as ideologias da época são conotadas e atualizadas na leitura da sociedade portuguesa atual.

A construção dos personagens-amantes Mogueime e Ouroana - no distante Condado Portucalense, passado histórico onde rei, nobres, cruzados e povo lutam com ou sem a ajuda dos Cruzados, diante dos muros de Lisboa dominada pelos mouros, iniciam um caso de amor nos entreveros da guerra - corresponde à construção de outro par - Raimundo Silva e Maria Sara, igualmente amantes, sitiados pelas contingências de um presente medíocre, que se confundem e se explicam, em projeções recíprocas atualizadas pelo texto ficcional.

> Como te chamas, mas é só um truque para começar a conversa, se há algo nesta mulher que para Mogueime não tenha segredos, é o seu nome, tantas são as vezes que ele o tem dito, os dias não só se repetem, como se parecem, Como te chamas, perguntou Raimundo Silva a Ouroana, e ela respondeu, Maria Sara. (*H.C.L.* p.290).

A sobreposição das figuras femininas Ouroana e Maria Sara, de tempos cronológicos distintos providencia a sobreposição de passado e presente, que se fundem no espaço textual, onde coexistem as duas personagens no mesmo tempo/discurso ficcional.

Deste modo, o dialogismo, a intertextualidade e a pluridiscursividade constituem-se como formas específicas de especularidade, de voltas do texto sobre si mesmo, fundadas na dinâmica narrativa, envolvendo ação, tempo, espaço, personagens, narrador e narratário, nos diferentes discursos que se articulam, inter-relacionam e interagem, através da auto-reflexibilidade dessa obra complexa, deste cerco, onde nos embrenhamos através de inúmeras leituras e de uma renovada fruição do prazer do texto, de que nos fala Barthes[11] e com que nos presenteia Saramago.

UNESP

---

[11] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris: Seuil, 1973.

OLAVO BILAC E A UNIDADE DO BRASIL REPUBLICANO

PAULO FRANCHETTI

A ANTÔNIO DIMAS

Até há meio século, ele era ainda o príncipe dos poetas brasileiros. Adorado em vida, venerado no período subseqüente à sua morte, sempre lido ao longo da primeira metade deste século, apenas nos últimos trinta anos o poeta de *Tarde* foi sendo aos poucos deixado de parte. Mais recentemente, nos livros canônicos da historiografia literária brasileira, embora sempre lhe fosse reconhecida a mestria da forma, Bilac esteve francamente em baixa como poeta, sendo parte de seu êxito e permanência identificados a uma forma de reação contra o novo gosto modernista.[1] Porém a mais funda incompreensão a propósito do alcance e da importância da obra de Olavo Bilac se deu, na minha opinião, no que diz respeito à sua atuação como publicista e pedagogo.[2]

Apenas nestes últimos anos tem sido sensível, no meio acadêmico, um certo renascer do interesse pela obra e pela figura pública de Olavo Bilac, que ainda é cedo para dizer se produzirá ou não frutos a longo prazo. Da mesma forma que a literatura do início do século vem sendo finalmente estudada sem os preconceitos da historiografia dos anos 50 e 60 – em muitos pontos excessivamente marcada pela visada modernista – também o chamado Parnasianismo brasileiro parece estar destinado a receber da crítica uma atenção mais aprofundada e compreensiva. Se já foi o tempo em que o início do século interessava apenas enquanto "pré-modernismo", no sentido de premonição ou anúncio do que estava por estalar em 22, também já parece ter passado a época em que mesmo a melhor crítica parecia sentir necessidade de assumir as palavras de ordem antiparnasianas dos homens de 22.

É nesse contexto, então, que me propus a apresentar aqui algumas reflexões sobre o poeta e publicista Olavo Bilac, tentando chamar a atenção para um escritor pouco difundido hoje em dia, mesmo no Brasil, e buscando apreender aspectos de sua obra e atividade que possam depois ser aplicados a outros tópicos dos estudos de cultura brasileira.

I. O POETA E O SEU PÚBLICO

Contam os biógrafos que Olavo Bilac certa vez entrou numa perfumaria do Rio de Janeiro para reabastecer-se de uma colônia que, num gesto teatral, tornara famosa ao der-

---

[1] "Bilac permaneceu como o poeta do gosto médio, e mesmo medíocre", CASTELLO, J.A. & CANDIDO, A., *Presença da literatura brasileira* (5ª ed.), São Paulo: Difel, 1974, p.200. "Os temas que versou com mais assiduidade [...] ajustavam-se bem a esse traço exterior e retórico do seu modo de ser artístico; e deram-lhe leitores fiéis que representavam o gosto das gerações resistentes ao impacto modernista". BOSI, A., *História concisa da literatura brasileira*, 2ª ed., São Paulo: Cultrix, 1975, p.256.

[2] É o caso de Alfredo Bosi, que o vê apenas como representante de um "ufanismo estático e vazio, amante da tradição pela tradição considerada em si mesma como beleza". *Op. cit.*, p.256.

ramá-la sobre o corpo de um companheiro de geração, na hora do enterro. O atendente de balcão, que era um rapazinho recém-chegado de Minas Gerais, mal ouviu o nome da colônia, associando-a ao poeta e sem saber que estava em presença do próprio, passou a derreter-se em elogios ao seu ídolo, que ainda não pudera ver pessoalmente ...

Também faz parte da biografia de Bilac um outro episódio curioso: ia o poeta pela Praça Martim Afonso com outros literatos, pouco tempo depois de ter publicado n' *A Semana* um dos seus sonetos mais famosos, quando foi abalroado por um homem mulato que lhe pisou brutalmente um pé. Depois da troca de alguns insultos, percebendo que se tratava de Bilac, o atropelador logo mudou o tratamento: pediu-lhe perdão, aludiu com piada ao soneto d'*A Semana* e terminou por despedir-se chamando ao poeta "ave augusta da nossa poesia".

Os dois episódios nos transmitem uma impressão muito forte do que era a penetração popular de um escritor como Bilac. Especialmente o segundo, que se teria passado ainda em 1886, quando o nosso homem andava pelos 20 anos e era inédito em livro.[3] Para o estudioso da literatura brasileira, esses depoimentos revelam uma relação autor/público profundamente diferente da que será inaugurada, algumas décadas depois, pela primeira geração modernista. De fato, se há um momento em que se instala um divórcio completo entre o escritor e o seu público, no Brasil, esse momento é o Modernismo de 1922. Naquele final de século, às vésperas e depois da proclamação da República, a literatura era ainda um objeto de desejo das nascentes classes médias e um lugar privilegiado de projeção e debate das ideologias.

Aliás, não creio que se tenha discutido ainda, com a profundidade necessária, a questão do público de literatura no Brasil, por volta da virada do século. Quando lemos algumas obras menores do início do XX, percebemos a importância que tinha a arte da palavra para a vida quotidiana da pequena classe média, composta basicamente por funcionários de escritórios, funcionários públicos, profissionais liberais e autônomos: assim como ter uma opinião política, arranhar a sua literatura e ter decorado alguns versos dos grandes poetas do tempo era requisito de distinção.[4]

De um modo geral, podemos dizer que, desde os anos em que a propaganda republicana ganhou corpo, até a época do Modernismo, o que vemos no Brasil é a construção de um público médio e uma feliz identificação entre as expectativas desse público e a realização estética que lhe era oferecida pelos escritores mais notáveis.

Poucas vezes, de fato, pôde-se observar, na história da leitura no Brasil, uma consonância tão intensa entre os ideários dos principais escritores do momento e o público

---

[3] É apenas dois anos depois, em 1888, que Bilac publica seu primeiro volume de versos, *Poesias*, sucessivamente reeditado e ampliado até 1902, a que se seguirá um livro de *Poesias Infantis*. Seu terceiro título poético, *Tarde* é de publicação póstuma.

[4] A propósito e para ter uma idéia de um ambiente notável em que se exercia a retórica literária e política, vale a pena observar a função dos serões nas pensões de funcionários, retratados de forma interessante na novela *Gente Moça*, elogiada por Monteiro Lobato e escrita no ano de 1922. (ANTUNES, David, "Gente Moça", in: *Bagunça*, São Paulo: Saraiva, 1968, pp.111-66.) Vale a pena ver também, a esse respeito, ler a novela *O professor Jeremias*, de Leo Vaz (São Paulo, Revista do Brasil, 1920). Aí se verá um outro espaço interessante de exercício retórico literário, desta vez nas cidades pequenas do interior do país: a farmácia.

de que dispunham. As conseqüências desse fato são muitas. Uma das mais importantes, creio, é que começa então a ganhar corpo a idéia da literatura como profissão. É verdade que ainda será preciso esperar por Monteiro Lobato para que a literatura em livro comece a ser fonte de renda para o escritor. No tempo de Bilac, a vida literária ainda está vinculada ao jornalismo e é das crônicas que provém a maior parte do sustento do autor. Mas já então percebemos que se afirma, de uma forma sem precedente no Brasil, o valor econômico do trabalho intelectual e do papel social do escritor.

Da singularidade e novidade dessa situação estava o poeta da *Via Lactea* bem consciente. E deu-lhe o devido destaque, quando procedeu a um apanhado da sua atividade cultural na conferência intitulada *Sobre a minha geração literária*.

Nesse texto, fazendo um balanço dos serviços prestados à Pátria pela sua geração, aponta como um deles a superação da oposição romântica entre o autor e a sociedade:

> Aluímos, desmoronamos, pulverizamos a pretensiosa torre de orgulho e de sonho em que o artista queria conservar-se fechado e superior aos outros homens; viemos trabalhar cá em baixo, no seio do formigueiro humano [...], não nos limitamos a adorar e a cultivar a Arte pura, não houve problema social que não nos preocupasse, e, sendo 'homens de letras', não deixamos de ser 'homens'.[5]

Da sua perspectiva, o maior triunfo, porém, tinha sido outro: acabar com o caráter amador e marginal da atividade literária:

> Que fizemos nós? Fizemos isto: transformamos o que era até então um passatempo, um divertimento, naquilo que é hoje uma profissão, um culto, um sacerdócio; estabelecemos um preço para o nosso trabalho, porque fizemos desse trabalho uma necessidade primordial da vida moral e da civilização da nossa terra; forçamos as portas dos jornais e vencemos a inépcia e o medo dos editores; e, como, abandonando a tolice das gerações anteriores, havíamos conseguido senhorear-nos da praça que queríamos conquistas, tomamos o lugar que nos era devido no seio da sociedade, e incorporamo-nos a ela, honrando-nos com a sua companhia e honrando-a com a nossa; e nela nos integramos de tal modo que, hoje, todo o verdadeiro artista é um homem de boa sociedade, pela sua educação civilizada, assim como todo o homem de boa sociedade é um artista, se não pela prática da Arte, ao menos pela cultura artística. Foi isso o que fizemos.[6]

E para que não houvesse dúvida sobre o valor dessa obra, enquanto atividade constitutiva da nacionalidade, Bilac introduz, logo a seguir, uma comparação inequívoca:

> De certo ponto de vista, podemos dizer que representamos, para o progresso intelectual do Brasil, na última metade do século XIX, o mesmo papel que para o seu progresso material representaram no século XVII os heróis das 'bandeiras': nós também varamos léguas e léguas de desertos morais, nós também desbravamos sertões, nós também fundamos cidades.[7]

Compreende-se o orgulho do poeta na apresentação dos resultados do empenho da sua geração e no sentimento de obra concluída. Tendo atuado em várias campanhas cívicas, Bilac era também autor de textos didáticos e de formação de públicos. Junto com M. Bomfim, publicara, em 1913, uma narrativa para uso nas escolas primárias intitulada

---

[5] Bilac, Olavo, "Sobre a minha geração literária", in: *Últimas conferências e discursos*, São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1924, p.79.

[6] *Op. Cit.*, pp.78-9.

[7] *Op. Cit.*, p.79.

Através do Brasil; já em 1910 tinha dado à luz outra obra escrita em colaboração, o famoso *Tratado de versificação*; e desde 1904 faziam sucesso as suas *Poesias infantis*.[8] No campo específico da produção literária, Bilac e seus companheiros tinham criado um gosto homogêneo e bastante difundido, um padrão que persistiria ainda por muitos anos. E, por fim, criara-se uma consciência profissional no meio das letras, recebendo o poeta remuneração seja por seus livros, seja por artigos em periódicos, seja ainda pela elaboração de versos para uso publicitário.[9]

Contra esse pano de fundo, o Modernismo de 1922, alimentado na estufa dos salões aristocráticos da capital paulista, vai surgir como uma negação não apenas dos valores estéticos do Parnasianismo, mas também da aliança que este estabelecera com o seu público, daquela forma de inserção do poeta na vida social. Embora a seu modo também animado de fôlego pedagógico e proselitista, o movimento modernista não caminha no sentido de identificação com os públicos médios. Constitui-se, antes, numa proposta de violenta elitização da arte, apostando no internacionalismo e na especialização e refinamento dos públicos restritos. Nos apupos e ruídos escandalosos do público que encheu as platéias da Semana devem-se também ouvir, além da resistência aos novos padrões estéticos, os protestos dos que, acostumados a pensar na cultura literária como um bem social e um instrumento de integração, viram de repente contestado o equilíbrio tão longamente construído desde os primeiros tempos republicanos. A literatura brasileira, que orgulhosamente proclamara a sua institucionalidade em 1897, com a fundação da Academia Brasileira de Letras, e que daí por diante se empenhara na construção de uma norma e na formação de um público leitor de expressão razoável, apresentava-se, em 1922, como anti-acadêmica e futurista, isto é, para os padrões do tempo, socialmente segregacionista e esteticamente anárquica.

Mas, nesse momento, já Olavo Bilac não participava das rodas literárias: estava morto desde há quatro anos.

II. A CAMPANHA CIVILIZATÓRIA DE OLAVO BILAC

Se é verdade que, como vimos, do ponto de vista da produção literária, o conceito chave para Bilac é a *integração*, não é menos verdade que toda a sua ação política também se apóia sobre o mesmo ideal. Defrontado desde os últimos anos do século passado com a necessidade de contribuir para a continuidade do regime republicano, Bilac empenhou-se em várias campanhas de expressão nacional.

A que ficou mais conhecida foi a que moveu a favor do alistamento militar obrigatório. Igualmente importantes, porém, são as suas ações no sentido de demonstrar a

---

[8] Em colaboração com outros autores, Bilac assina também um volume de *Contos Pátrios*, um *Livro de Leitura*, um *Livro de Composição*, além de *A Pátria Brasileira* e do *Teatro Infantil*.

[9] No caso de Bilac, a profissionalização do escritor passava também, e com implicações que já foram muito bem estudadas, pela produção de textos para a escola. A propósito, v. LAJOLO, M., *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*, São Paulo: Editora Ática, 1993, especialmente o capítulo "Livro didático e língua portuguesa: parceria antiga e mal resolvida". Ver também, da autora: *Usos e abusos da literatura na escola - Bilac e a literatura escolar na República Velha*, Rio de Janeiro: Globo, 1982.

necessidade de instituir a obrigatoriedade do ensino da língua portuguesa em todas as escolas do país e a sua campanha pela expansão do ensino básico e profissionalizante.

No fundo, quando lemos os seus textos, percebemos que sempre trabalhou numa só direção, qual seja a de buscar a criação de uma norma civilizacional comum, um substrato cultural básico que permitisse a construção de uma nação republicana e a manutenção da unidade do país.

E qual era o inimigo contra que se batia o publicista? Qual o perigo que procurava conjurar, e quais os sintomas que lhe mostravam que se tratava de uma ameaça real?

Para responder a essa questão, devemos lembrar-nos de que, na passagem do Império para a República, não foram poucos os que pensaram e sentiram como Eça de Queiroz, ídolo confesso de Bilac. Numa crônica publicada logo que os telegramas anunciaram a proclamação da República, Eça refletia sobre o que sucederia ao nosso país com o fim da ação unificadora da Coroa:

> Com o Império, segundo todas as probabilidades, acaba também o Brasil. Este nome de *Brasil* que começava a ter grandeza, e para nós Portugueses representava um tão glorioso esforço, passa a ser um antigo nome da velha geografia política. Daqui a pouco, o que foi o império estará fraccionado em repúblicas independentes, de maior ou menor importância.

Depois de alinhavar as razões para esse julgamento, que eram basicamente as diversidades regionais e as ambições localistas, concluía:

> A América do Sul ficará toda coberta com os cacos dum grande império![10]

O temor de que se cumprisse um dia a profecia do romancista parece ter acompanhado Bilac ao longo dos anos em que se empenhou pela construção da República. Nos últimos tempos, numa conferência pronunciada no Clube Militar, já em plena Guerra, verbaliza-o claramente:

> O que me aterra é a possiblidade do desmembramento. Amedronta-me esse espetáculo: este imenso território, povoado por mais de vinte e cinco milhões de homens, que não são continuamente ligados por intensas correntes de apoio e de acordo, pelo mesmo ideal, pela educação cívica, pela coesão militar [...].[11]

Nesse texto, em que congrega as elites instruídas para o trabalho de manutenção da unidade nacional, aparece uma outra componente do perigo que, de seu ponto de vista, ameaçava o país: a volta da monarquia, entrevista por alguns como forma de recuperar um laço de união entre os vários segmentos da nação que parecia tender a desmembrar-se.[12] Não creio que essas idéias e sentimentos se devam exclusivamente à situação atual, que era a Guerra na Europa. Em outros textos de Bilac, percebemos claramente que o perigo da pulverização do país esteve sempre presente em suas preocupações.

---

[10] Publicada orginalmente na *Revista de Portugal*. Repr. in: *Obras*, Porto: Lello & Irmão, (s. d.), vol. III, pp.937-41.

[11] "Ao exército nacional", in: *Últimas conferências e discursos*, cit., pp.133. A conferência é de 1915.

[12] *Ib.* p.135.

Assim é que o vemos assustar-se, em 1906, com o fato de se estarem criando, pelo interior do Brasil, quistos lingüísticos e culturais que ameaçavam a unidade nacional.[13] Assim também é que o vemos verberar o analfabetismo do interior do país: não apenas porque o analfabeto é, em princípio, incapaz de exercer plenamente a sua cidadania, mas também porque sem a ação aglutinadora de uma cultura comum, de uma língua minimamente padronizada, não poderia o país manter todo o seu vasto território indiviso.

É nesse mesmo quadro argumentativo que Bilac leva adiante a sua campanha pelo alistamento militar obrigatório. Na falta de uma verdadeira organização da sociedade civil, cumpre ao exército o papel civilizador e coesivo: pela incorporação generalizada, obriga-se o cidadão ao uso da língua portuguesa, a adquirir hábitos regulares de higiene e a passar pela educação fundamental.[14]

Para Bilac, foram sempre os mesmos os remédios e os caminhos para a preservação da unidade e para o progresso do país: "a educação cívica, firmando-se na instrução primária, profissional e militar."

Entretanto, é preciso frisar que Bilac nunca foi militarista. Mas como tinha uma ojeriza e um desprezo imensos pelos políticos profissionais – a "política" mereceu sempre as farpas mais agudas de sua pena – sonhava com um exército nacional, integrado pelas mais diferentes classes sociais, que seria, na falta de outra estrutura organizada no interior da nação, um instrumento de homogeneização e de integração cultural.[15]

---

[13] "Sobre a viagem de um Presidente", in: *Ironia e piedade* (3ª ed.), São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1926. Nesse artigo, Bilac escandaliza-se com dados escolares colhidos em Blumenau, que mostravam que, em 112 escolas daquele município, a situação lingüística era a seguinte: 81 ensinavam exclusivamente o alemão; 17, exclusivamente o italiano; apenas 4 tinham apenas o português como língua de estudo. As outras dez eram bilíngües, sendo que duas delas não incluíam o português entre as línguas ensinadas (p.47).

[14] Na conferência "*Nec nos labor iste gravabit!*", lida em São Paulo, em 2 de abril de 1917, celebrando a implantação do serviço militar obrigatório por sorteio, Bilac escrevia: "dos sorteados, que vieram dos mais distantes pontos do Brasil, muitos são analfabetos, ignorantes da nossa geografia e da nossa história, leigos na vida administrativa, econômica e política do país, inconscientes do seu valor moral como cidadãos." Cita, então, para comprovar o real estado de coisa no interior do país os dados referentes aos alistados na cidade de São Gabriel, no Rio Grande do Sul: "60% não tinham a mais ligeira noção sobre a nossa grandeza territorial; 46,66% desconheciam a nossa forma de governo; 73,33% eram analfabetos; 73,33% ignoravam a residência oficial do Presidente da República; 86,66% nunca tinham ouvido o nome do Barão de Rio Branco. E dos brasileiros natos, de origem alemã, 61,53% não falavam nem entendiam uma só palavra do nosso idioma". In: *Últimas conferências e discursos*, cit., pp.55-6.

[15] No texto "Em marcha", lido em 1915, temos uma definição muito clara do que entendia como benefícios do serviço militar obrigatório: "Que é o serviço militar generalizado? É o triunfo completo da democracia; o nivelamento das classes; a escola da ordem, da disciplina, da coesão; o laboratório da dignidade própria e do patriotismo. É a instrução primária obrigatória; é a educação cívica obrigatória; é o asseio obrigatório, a higiene obrigatória, a regeneração muscular e física obrigatória. As cidades estão cheias de ociosos descalços, maltrapilhos, inimigos da carta de 'abc' e do banho, - animais brutos, que de homens têm apenas a aparência e a maldade. Para esses rebotalhos da sociedade a caserna seria a salvação. A caserna é um filtro admirável, em que os homens se depuram e apuram: dela sairiam conscientes, dignos, Brasileiros, esses infelizes sem consciência, sem dignidade, sem pátria, que constituem a massa amorfa e triste da nossa multidão". In: *Últimas conferências e discursos*. cit., p.120.

Tem, portanto, suas campanhas cívicas o mesmo objetivo que sua ação enquanto escritor: fabricar as normas do convívio social, criar a civilização brasileira e mantê-la unida tal como veio do Império.

É nesse quadro também que devemos avaliar e compreender a sua concepção de língua. Cultor da métrica impecável, da forma elaborada em poesia, Bilac na verdade nunca é obscuro e raras vezes realmente precioso. Pelo contrário, se há um defeito recorrente em sua poesia é o intuito didático, a vontade de comunicação e de clareza que impele tantos dos seus versos para a explicitação excessiva. Desse didatismo e dessa vontade de comunicação, creio, advém um traço estilístico que é todo seu e o distingue entre os contemporâneos parnasianos: a apostrofação excessiva que encontramos em seus poemas. Uma rápida olhada nos seus versos completos nos permite verificar que, de fato, metade dos seus poemas trazem uma interpelação direta de um "tu", um diálogo ou invocação cujo efeito é sempre descritivo, explicativo.

Se a esse procedimento juntarmos os que são os traços estilísticos do período - o descritivismo puro, a narração objetiva e sensual de episódios históricos - teremos já o quadro da poesia de Bilac: instrutiva, clara, preocupada com a comunicabilidade, com a clareza expressiva, com a correção sintática e com a riqueza do vocabulário.

É assim mesmo que vemos descrito o estilo da época nos livros de história literária. Porém, essas opções e procedimentos só ganham sentido quando colocados em função de contexto mais amplo, qual seja, o das configurações das idéias do tempo. Aí podemos ver, então, a real dimensão e o desenho geral do projeto bilaquiano. Porque para esse poeta, a poesia era somente uma faceta – talvez a mais nobre – de sua forma de atuação pública. Não pode ser absolutizada e julgada por si só, mas sim em conjunto e contraste com a linguagem flexível e brilhante de suas crônicas, e com a elaborada simplicidade oratória de suas conferências e discursos solenes.

Já vimos que, no tocante à poesia, Bilac é um aficcionado da norma e um adepto da técnica. Sabemos que escreveu mesmo um *Tratado de versificação* e uma olhada à sua bibliografia nos mostra que produziu também um *Dicionário de Rimas*. Mas qual seria a sua concepção de língua, pensada de modo mais amplo, como fator de civilização?

Em primeiro lugar, talvez devamos já enfatizar que, para Bilac, a norma é o princípio básico de civilização. Formado num momento de grande alteração do regime jurídico e político, Bilac é, como Rui Barbosa, um liberal para quem o respeito ao direito, isto é, à expressão formal das normas do convívio social, é a base e o objetivo da democracia. Assim, embora reconheça que a língua evolui, enriquece-se, transforma-se, afirma sempre que as suas "regras vitais" - isto é, a sintaxe, basicamente - permanecem as mesmas e imutáveis.[16] A idéia comparece em vários de seus textos em prosa. De fato, lemos, por exemplo, numa conferência pronunciada em 1916, em Lisboa:

> Também não sou purista extremado, de um purismo que se abeire da caturrice. Será ridículo que os nossos netos falem e escrevam exatamente como falaram e escreveram os nossos avós;

[16] "Certo, uma língua não pode [conservar-se] mumificada e inânime, dentro de faixas seculares e imutáveis. Os organismos vivos arfam e vibram numa perpétua renovação. [...] Mas as regras vitais permanecem as mesmas, na sua eterna e misteriosa essência." In: "Gonçalves Dias", repr. in: *Conferências literárias* (2ª ed.), São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1930, p.14.

também seria ridículo que o nosso estilo de hoje fosse a reprodução fiel do estilo dos quinhentistas. Mas se o tesouro do vocabulário, o movimento das locuções, o ritmo das frases podem e devem ser variados e aperfeiçoados, - a sintaxe, que é a estrutura essencial do idioma, é perpétua e imutável.[17]

Por isso pôde Bilac dirigir, nos termos em que o fez, o elogio a Afonso Arinos, por ocasião de seu ingresso na Academia Brasileira de Letras: louvou-lhe a correção e a elegância gramatical, a sua *norma* castiça, e, de quebra, a "linguagem pitoresca e ingênua, cheia de barbarismos sempre coloridos e expressivos" que o escritor punha na boca das suas personagens. Como bem registra Bilac, as "expressões que fulminariam, de puro espanto, o velho Rodrigues Lobo" não ferem a pureza da linguagem do escritor. Antes, funcionando como contraste expressivo, permitem que o leitor as receba envoltas no "leve sorriso indulgente do escritor castiço, [...] anotando e saboreando a novidade daquele dizer errado e gracioso."[18] Para um quadro mais completo do pensamento de Bilac sobre a questão da norma literária, talvez valesse a pena chamar um outro exemplo, a completar o discurso de louvor a Afonso Arinos.

Trata-se de uma conferência em que apresenta aspectos relevantes da obra de Gonçalves Dias, lida também na Academia. Em certo momento, defendia o poeta da crítica que se fizera às obras indianistas daquele autor. Aos que não julgavam adequado que os índios se expressassem, nos poemas de Dias, em português castiço, perguntava Bilac, cheio de ironia:

> Como haveriam eles de falar? em tupi? - e como os compreenderiam então aqueles que, nesta época de desmazelo de linguagem, nem ao menos se sabem servir, com um pouco de correção e de decência, da língua que é a sua? E que importa a falsidade daquilo? Só não é falso na vida o que a afeia e desonra.[19]

Mas que não nos engane a especificidade do caso dos poemas indianistas ou das narrativas regionalistas de Arinos. Para Bilac, a correção e o casticismo da língua são uma virtude em si, uma das maiores virtudes, na verdade. E o seu elogio de Gonçalves Dias - que nas rodas boêmias afirmava valer dez vezes mais do que Castro Alves - vai incidir exatamente neste ponto: Gonçalves Dias amava os clássicos e o seu nacionalismo não o levou a renegar a herança lusitana:

> O poeta, que, como um contemplativo extremado, não queria ver o lado prático da conquista, a utilidade dessas sangueiras, que haviam de fecundar o solo da América para o desabrochar de pátrias novas, - soube logo ver e prezar o valor do patrimônio que os invasores lhe haviam deixado: a língua, a mais bela e dúctil de todas as línguas da terra. Com que apaixonado carinho, com que solicitude de filho meigo, entrou ele a estudar esse inigualável idioma! Não o estudou pela rama, colhendo apenas as flores novas e os lindos frutos que a sazão amadurecera: foi às mais profundas raízes da árvore amada, estudou-lhes as fontes da seiva e da vida.[20]

---

[17] "Aos homens de letras de Portugal", in: *Últimas conferências e discursos*, cit., p.164.

[18] "Na Academia Brasileira", in: *Crítica e fantasia*, Lisboa, Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1904, pp. 421 e 422.

[19] "Gonçalves Dias", in: *Conferências literárias*, cit., p.19.

[20] *Ib.*, p.17.

O que espero que já esteja apontado, ao longo destes comentários, é que esse cuidado com o respeito à norma lingüística e às fontes clássicas da língua portuguesa não é de forma alguma uma reivindicação puramente estética, nem exclusivamente um vezo de escola. Pelo contrário, creio que é bastante sensível que procede de uma atitude crítica e meditada: para Bilac, a questão da língua é a questão política por excelência, o centro de suas preocupações. A língua, dirá ele, é "a base da nacionalidade".[21] Daí que a produção da literatura seja, de seu ponto de vista, um trabalho semelhante ao de manutenção das fronteiras do país:

> O povo, depositário, conservador e reformador da língua nacional, é o verdadeiro exército da sua defesa: mas a organização das forças protetoras depende de nós: artífices da palavra, devemos ser os primeiros defensores, a guarnição das fronteiras da nossa literatura, que é toda a nossa civilização.[22]

É verdade que Bilac enfrentava, nos últimos anos de vida, um inimigo bem palpável: os quistos lingüísticos estrangeiros, que se formavam devido à emigração intensa e ameaçavam a integridade lingüística do país. Mas também é verdade que a sua concepção de que a literatura é "toda a nossa civilização" ultrapassa em muito o condicionalismo do momento.

O ideal bilaquiano da civilização brasileira aparece consubstanciado, embora de uma forma um tanto diminuída por exigência do gênero, no seu livro para uso nas escolas, o *Através do Brasil*. Concebido para ser o único livro das primeiras classes do ensino primário, *Através do Brasil* é o relato de uma viagem por todo o país, empreendida por dois meninos de classe média e um moço que encontram em certo ponto do caminho.[23] Recobrindo a grande diversidade da paisagem, dos costumes e da formação étnica, o que unifica o texto e dá a medida da nacionalidade é a língua: falam a mesma linguagem tanto o narrador, quando os protagonistas e as demais personagens. O livro relata, por meio da viagem, uma experiência da diferença, mas a expressão lingüística em que é vazado é perfeitamente homogênea: expressam-se na mesma norma, com o mesmo grau de elaboração sintática, tanto as crianças quanto os adultos, tanto o sertanejo baiano, quanto o gaúcho ou o caipira paulista. É claro que isso se deve muito ao fato de ser um livro escolar. Mas creio que se pode ver aqui claramente expresso um ideal que transcende o fim prático do volume. A diversidade lingüística, a sintaxe e a prosódia dialetal não têm lugar

---

[21] "A língua portuguesa", Conferência de 1916, repr. in: *Últimas conferências e discursos*, cit. A expressão citada está na p.210.

[22] *Ib.*, p.208.

[23] A propósito dessa obra, cf. os comentários de LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R., *Literatura infantil brasileira - História & histórias*, São Paulo: Editora Ática, 1984, especialmente o cap. 3.4.1 "As imagens do Brasil", onde as autoras também comentam o modelo de Bilac, a novela *Le tour de la France par deux garçons* (1877), de G. Bruno. Um estudo muito aprofundado do livro de Bilac se encontra em: António DIMAS, "A encruzilhada do fim do século", in: Ana Pizarro (org.), *América Latina - palavra, literatura e cultura*, vol. 2., Campinas: Edunicamp/São Paulo: Memorial da América Latina, 1994, pp.535-74. O texto de António Dimas também enfoca outros aspectos da obra de Bilac que também aqui abordamos.

nesse livro de leitura, como também não têm no resto da obra do poeta. Não é só por se tratar de um volume didático que Bilac nunca leva o realismo no sentido de alterar a expressão correta e elegante. Aqui, como no resto de sua prosa e da sua poesia, não se mimetiza aquilo que se pretende combater.

A questão da língua é, assim, o foco de todo o pensamento e de toda a ação cívica de Bilac: instrução primária, integração nacional, papel civilizador do exército, culto da forma em poesia – tudo converge para a afirmação do papel fundamental da língua na sobrevivência do país republicano.

Nos termos claros do próprio Bilac:

> A instrução primária é a *cellula-mater* da organização social. Só por meio da sua difusão é que poderemos evitar a morte da nossa nacionalidade; porque só a instrução primária pode conservar e expandir no país o uso da língua que os nossos avós nos legaram, - e o que constitui a nacionalidade é propriamente a língua nacional. A pátria não é a raça, não é o meio, não é o conjunto dos aparelhos econômicos e políticos: é o idioma criado ou herdado pelo povo. Um povo só começa a perder a sua independência, a sua dignidade, a sua existência autônoma, quando começa a perder o amor do idioma natal.[24]

Como vemos, o problema que Bilac sempre se apresentou foi este: afinal, o que constitui esta nação? Desde que todos deixamos de ser súditos de um mesmo Imperador, o que é que, afinal, nos une e faz de nós um conjunto orgânico? Sem fundo étnico comum, sem um mesmo ritmo de progressão econômica, sem homogênea distribuição das cidades e das riquezas, o que restava, além da inércia e do costume? A língua, respondia o poeta. E foi nela que, de várias formas, concentrou a sua atenção e baseou o seu projeto, sob muitos aspectos vitorioso, de intervenção política.

UNICAMP

---

[24] "Instrução e patriotismo", in: *Conferências literárias*, cit., p.301.

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO

LUISA MELLID FRANCO

1. Um dos aspectos fundamentais na construção da escrita autobiográfica, é certamente o seu efeito multiplicador de elementos ficcionados e ficcionáveis, aspectos esses susceptíveis de se produzirem a nível dos enunciados.

Para se avançar no sentido de um estudo prévio à análise de uma tipologia de estruturas, nesta área, difícil será não equacionar o papel do sujeito - como vem, efectivamente, sendo feito - cada vez que uma reflexão sobre a autobiografia tem lugar. Mas a realidade textual a investigar abre, inevitavelmente, portas de acesso colaterais a campos explicita ou implicitamente afins, cujo estudo tem sido menos sistemático.

A minha proposta será, pois, no sentido de que os múltiplos pontos de vista passem por determinadas particularidades do acto enunciativo. Neste âmbito, a primeira consideração a ter em linha de conta será a circunstância de esse acto ser ou não dramatizado, isto é, situado ou não temporal e espacialmente, ou, ainda por outras palavras, transformado ou não em história. A segunda consideração terá a ver com a qualidade e/ou com a categoria do destinatário da referida enunciação (que poderá estar subentendido, figurar como pressuposto, estar patente ou apenas nomeado), sendo que a sua atenção estará naturalmente voltada para a eventual identificação da voz narrativa com que a autobiografia é fixada no papel (ou a clara impossibilidade do seu reconhecimento a partir dos dados formais fornecidos como actualização particular do referido enunciado). No caso da autobiografia, basicamente através da utilização (ou não) de um único nome próprio para ambas instâncias, podendo esta prática ser substituída pela utilização (ou não) do pronome pessoal "eu".

Imprescindível e, por isso mesmo, prévio a qualquer análise de estruturas enunciativas, como foi referido, é o confronto de perspectivas que relacionam a voz narrativa com o protocolo de leitura aplicado, dado se poder enunciar a partir de quem narra ou de quem recorda, ou de quem foi essa personagem no passado, com resultados muito diferentes para cada caso.

2. Autor, narrador e personagem, eis as vozes da ficção, nem sempre entoadas melodicamente na mesma clave nem no mesmo pentagrama, mas certamente moduladas a partir de uma premissa que cada vez mais é levada em linha de conta: a enorme exigência com que implica o destinatário, ao mesmo tempo que mais seriamente o considera no momento da escrita. Se era um dado adquirido que o leitor faz avançar a ficção, é hoje assumido, na generalidade, que, se este se detém, detém-se o romance.

A narrativa, enquanto modo enunciativo deve a sua existência basicamente à estruturação de um conteúdo cuja imagética, em doses variáveis, assume a categoria de paradigma quando se trata de textos autobiográficos fundamentados na memória.

Segundo o escritor espanhol Julio Llamazares, que cultiva, persistentemente, uma escrita pautada por uma autobiografia ficcionada, a vida determina tudo quanto é escrito e

o escritor não é livre de escolher os seus temas, antes são os temas os que escolhem o que lhe é dado escrever. Num artigo que intitula "*La memoria como novela*", Llamazares defende que a memória não só se desenvolve e se transforma como a imaginação, mas que de igual maneira se esfuma; quando se fala de memória, esta é considerada como uma instância fixa, cristalizada, quando é, segundo ele, pelo contrário, um campo de areias movediças.

Na minha opinião o escritor introduz, ao aglutinar as noções até então balizadas de memória e romance, um elemento importantíssimo: a sobreposição da imaginção sobre a memória, movida pelo simples, mas impulsivo, desejo de ficcionar e:

> [...] *Por la necesidad que tenía de completar mi memória cuando esta se me mostraba impotente o cuando, simplemente, los recuerdos que buscaba jamás habían existido.*[1]

É muito interessante este conceito de procura de uma memória que nunca existiu, uma espécie de ritual iniciático em busca das fontes, do que nunca houve nem teve lugar senão em alguma remota floresta de encantamentos à que não será por acaso que a vereda seguida acaba invariavelmente por convergir na infância/adolescência daquele que percorre os trilhos deixados pelas recordações (considere-se o radical "cord-" e o prefixo "re-"desta palavra).

Llamazares e os que fazemos dos seus livros as nossas leituras, temos em comum pedaços de vida que intuímos particularmente importantes, perdidos em zonas de penumbra. É irrelevante se, de facto, tiveram ou não lugar nas nossas existências ou nos nossos sonhos. O que reconforta é saber que para o escritor, também, os mecanismos que dinamizam a memória e os sentidos (ou ambos, no caso das diferentes memórias passíveis de classificação detalhada, como a afectiva, a visual, a olfativa, etc.) coincidem num ponto: se a questão é recuperá-los - e continuo a referir-me a esses mecanismos dinamizadores -, o segredo do sucesso está em conseguir inventá-los a partir da imaginação criativa e não de uma pseudo-actualização de eventos supostamente acontecidos.

3. Esta estrutura temática decorrente da sobreposição, funciona um pouco como as máscaras extensamente exploradas por Nora Catelli no seu livro "O espaço autobiográfico", máscaras essas que, apesar de muito ajustadas ao rosto que cobrem ou pretendem cobrir, não conseguem aderir completamente ao actor que as ajusta a si, à sua pele - expressão que o remete para o âmbito sensorial. A autora identifica, na obra citada, a câmara de ar formada pelo vazio entre o rosto e a máscara com uma zona de impostura, passível de comparação relativamente ao espaço autobiográfico e referindo-se-lhe nestes termos:

> [...] *El lugar donde un yo, prisionero de si mismo, obsesivo,* [...] *o mentiroso, proclama, para poder narrar su história, que él, o ella fue aquello que hoy escribe.* [...] *Postula, en síntesis, una relación de semejanza.*[2]

---

[1] In *Rev. República de las Letras*, nº 46, Diciembre 1995 (*Literatura y Autobiografía*), p.99.
[2] Cattelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona: De Lumen, 1991, p.11.

Portanto, para Nora Catelli, o espaço autobiográfico é basicamente um lugar, um sítio onde um "Eu" sujeito afirma, assumidamente, que aquilo que conta corresponde àquilo que ele foi, e por isso conclui que a relação entre esse "eu" - que postula uma escrita autobiográfica - e a autobiografia propriamente dita consiste numa relação de mera semelhança, conclusão a que acrescentaria que a referida semelhança poderia ser entendida como uma estrutura enunciativa paralela, ou uma estrutura de sobreposição anacrónica, mas tematicamente coincidente no espaço de uma autobiografia.

Douwe Fokkema tem também um posicionamento interessante em relação ao que é hoje líquido chamar "ficções do eu", e que explica, talvez, o fascínio exercido pela alteridade considerada como uma espécie de espelhismo que vai, em todo o caso, mais além da simples projecção, e que remete o leitor para os efeitos de representação de actos atribuidamente fruto da acção conjunta da memória e do desejo:

> *Peut-être faut-il songer à diviser le sujet en une composante sociale qui cherche à partager ses perceptions avec d'autres sujets connaissants et une autre composante personnelle qui seule assimile les expériences et les impréssions qui conviennent à la psyche.*[3]

Por outras palavras, o sujeito, na sua vertente social, é dominado por uma necessidade quase obsessiva de partilhar as suas percepções com os seus pares, enquanto que na sua vertente pessoal os recupera - de um modo exclusivo - sob a forma de experiências e impressões que, ao tê-las partilhado, se terão de novo transformado em percepções cujo enunciado passa por novas estruturas que se adicionam às originais, ou se lhes sobrepõem, sem as substituir.

Estas duas perspectivas corroboram a hipótese de trabalho segundo a qual as estruturas temáticas de sobreposição, no caso da autobiografia ficcionada ou da ficção autobiográfica - fronteira da qual este estudo persiste em não querer sair - são reflexo e condição do fascínio exercido pela alteridade que se pretende construir de dentro para fora (por outras palavras: eu, para uso de outros, ou aquilo que os franceses traduziriam por "*mode d'emploi*", e cuja transposição portuguesa não é exactamente o que diz). Esse mecanismo, nascido do desejo ou da necessidade de ficcionar e do "amour-propre" que Jean Rousset invoca, no seu livro *Narcisse Romancier*, qualificando-o de "*Agent de simulation ou illusion, écran ou piège, miroir trouble ou glace déformante*", e acusando-o de figurar em primeiro plano em toda a " *comédie intime que l'homme se joue à lui-même*", acaba por se transformar num leque de variáveis, resultado da percepção intelectual de um processo complexo em que as intersecções e as contaminações entre o discurso ficcional e o espaço autobiográfico são sistemáticas mas amplas, guardando, todavia, um vértice comum: o da sua fronteira.

4. A fronteira entre a ficção e a autobiografia pode ser muito ténue e parece, por isso, legítimo tentar uma primeira abordagem comparativa ao nível das estruturas temáticas de sobreposição cuja entrada no universo imaginário é marcada por um "efeito

---

[3] Fokkema, Douwe, "Questions d'épistémologie", in: *Théorie Littéraire*, 4ème partie, "Voies et Moyens de la Critique", Paris: PUF, 1989.

deformante", a que Paul de Man recorrerá para intitular um dos capítulos da sua obra *The Rhetoric of Romanticism*. O referido título é "*Autobiography as De-facement*" e é o capítulo em que o autor defende a interpenetração do que se poderia considerar, marginalmente, uma fronteira e retoricamente um efeito literário em processo, em trânsito, em potência.

> [...] *The autobiographical moment happens as an alignment between two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.*[4]

A "substituição" (sobreposição que implica o desaparecimento do elemento anterior) e o "alinhamento"(ou ordenamento em sucessão) são, portanto, os conceitos escolhidos por Paul de Man para dinamizar o efeito literário e propôr uma fronteira determinada pela reflexão. Por um lado o "alinhamento" constitui a sistematização no espaço atribuída àquilo que chama momento autobiográfico, e que exerce de ponto de ligação entre dois sujeitos envolvidos no mesmo acto de leitura. Por outro lado, e já numa coordenada temporal, a "substituição" acontece no momento da mútua atribuição de uma fronteira, que coincide com a que perseguimos neste estudo: a ficção, ou o espaço narrativo, substitui o alinhamento cronológico ou o elemento original, isto é, a autobiografia, sendo que a ordem dos termos é, também neste caso, arbitrária e que pode ser a autobiografia originalmente proposta a que substitua o que pretendia ser uma obra de pura ficção.

Esta abordagem aproximativa, suscita imediatamente a questão, inúmeras vezes debatida, da verdade do outro, "*soi-même en tant que ... autre*", questão que Paul Ricoeur resolve a partir de um certo jogo na transitividade entre dois binómios: o da identidade em relação à similitude, e o da igualdade em relação à simultaneidade, conceitos estes conseguidos através do efeito das variantes a nível de flexão do sujeito no percurso que transporta o mesmo ao outro, sendo que o mesmo, enquanto identidade absoluta, designa qualidade e enquanto igualdade absoluta designa quantidade; e sendo que, do mesmo modo, o outro enquanto simultaneidade absoluta designa tempo e enquanto similitude absoluta designa espaço.

> *Par le titre Soi-même comme un autre, j'ai voulu désigner le point de convergeance entre les trois intentions philosophiques majeures qui ont présidé à l'élaboration des études qui composent cet ouvrage. La première intention est de marquer le primat de la médiation réflexive sur la position immédiate du sujet* [...]. *La seconde* [...] *est de dissocier deux significations majeures de lidéntité* [...] *selon on entend par identique l'équivalent de l'idem ou de l'ipse latin.*[...] *La troisième* [...] *met en jeu la dialectique du soi et de l'autre que soi.* [...].[5]

Ricoeur deixa, pois, bem clara, em primeiro lugar, a importância em destacar (arvorando a bandeira da filosofia) a mediação reflexiva em relação ao posicionamento do sujeito; em segundo lugar, a necessidade em dissociar as duas caras da identidade, o eu-sujeito e o eu próprio como sujeito, ou ainda por outras palavras o eu-para-mim e o eu-para outrém, este para efeitos de enunciação; E em terceiro e último lugar, aquilo a que

---

[4] De Man, Paul, "Autobiography as De-facement" in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1989.

[5] Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris: Seuil, 1990.

queremos também chegar em termos do presente estudo, a saber, a evidência com que dialecticamente se encadeiam duas entidades que se designam mutuamente por eu-próprio e por outro-que-não-sou-eu, mas que nem por isso deixam de participar de uma mesma noção e ser extensões do mesmo sujeito.

5. "*Ipséité*" versus "*altérité*", constituem, pois, os conceitos básicos a cujos objectivos se somariam (respectivamente para as três intenções filosóficas) ao facto de, para satisfazer a primeira intenção de Ricoeur, se tornar necessário evidenciar até que ponto esta encontra um ponto de apoio fortíssimo na gramática das línguas ditas naturais. Este apoio existe a partir do momento em que estas permitem a oposição - e uma oposição marcada e mesmo reiterada gramaticalmente - entre "*si*" (si, si mesmo ou si próprio, em português) e "eu", cuja correlação global existe por exemplo em francês ("*soi*", "*soi-même*"/"*je*"), em inglês ("*self*", "myself"/"*I*"), e, do mesmo modo, em alemão ("*selbst*"), italiano ("*se*"), espanhol ("*si mismo*").

Designar-se a si próprio ou a si mesmo, faz divergir o sujeito fixando-o no seu objecto, como uma imagem suscitada pelo discurso ficcional e projectada no espaço autobiográfico não pode senão entender-se em circular, encadeada, como é circular a designação latina *idem* em contraponto con *ipse*, e podendo ser entendida e aplicada, no caso presente como identidade-ipse, ou ipseidade, ou - neologismo por neologismo - mesmidade.

6. Concluo propondo uma chamada de atenção para o carácter metonímico - na escrita autobiográfica - da transposição do eu-sujeito, por contiguidade de intenção e de sentido.

Efectivamente, o relacionamento entre os diferentes aspectos constantes deste trabalho demonstra que o objecto a partir do qual este eu-sujeito é nomeado subsiste independentemente daquele cuja intenção e sentido revela, e não forma - de modo algum - um conjunto coerente com ele.

E isto, porque idêntico não significa igual, e porque a autobiografia, transferida ou transportada do foro do *Eu* para o do *Eu-Próprio*, tende sempre a ser escrita como uma autobiografia alheia.

AGOUROS E OPORTUNIDADES: *A JANGADA DE PEDRA* DE JOSÉ SARAMAGO E O PAÍS DESCONHECIDO

DAVID G. FRIER

A Jangada de Pedra de José Saramago acaba com o enterro de Pedro Orce na sua terra natal, onde Joana Carda deixa plantada também a vara de negrilho que leva consigo durante o livro inteiro. No remate da narrativa o narrador despede-se de nós com uma frase que deixa em aberto a possibilidade de vida nova surgir deste lugar: "A vara de negrilho está verde, talvez floresça no ano que vem" (p.330)[1]. Devemos estar conscientes do tom de incerteza desta frase, e talvez nos perguntemos se esta vara de facto floresceu no ano seguinte. E isto deve levar-nos a fazer outras perguntas ainda: o que acontece aos outros viajantes depois do enterro de Pedro? Ficamos mesmo sem receber uma explicação satisfatória dos movimentos da Península Ibérica, que dão lugar a todos os outros acontecimentos do livro.

O leitor pode ficar frustrado pelo facto de não haver nenhuma solução oferecida pelo autor a estas perguntas. Também podemos ficar perplexos com as indicações no texto de catástrofes prováveis que na realidade nunca chegam a concretizar-se. O caso mais óbvio aqui é o perigo de a Península entrar em colisão com os Açores, caso continue a mover-se para o oeste. Mas por alguma força ignota a Península consegue evitar as ilhas e o autor acaba por nos mostrar um mundo que simplesmente fica acostumado a ter uma ilha sem ponto fixo no mapa do globo.

Assim, José Saramago rejeita a possibilidade de criar um enredo de grande dramatismo a favor doutro que na realidade não oferece grandes surpresas. Como noutras obras do autor (por exemplo, *Memorial do Convento*), o autor prefere concentrar-se nos personagens que participam de certo modo nos acontecimentos históricos em vez de privilegiar estes acontecimentos em si. Mas isto não explica todos os problemas levantados por *A Jangada de Pedra*, já que o romance contém grande número de acontecimentos que são capazes de ser entendidos de maneiras distintas, tanto num sentido positivo como num sentido negativo. Assim, qualquer sentido de decepção pelo facto de nossa curiosidade ficar insatisfeita fica recompensado pela criação dum mistério doutro tipo, que diz respeito não ao que talvez aconteça e talvez não aconteça, mas à maneira como se deve entender os acontecimentos que de facto testemunhamos.

Assim é, por exemplo, que, ao princípio, Joaquim Sassa somente pode pensar nos estorninhos de José Anaiço em termos negativos, já que lhe lembram o filme de Hitchcock *The Birds* (em Português *Os Pássaros*, p. 66). Mas na realidade estes pássaros não

[1] Todas as referências ao texto de *A Jangada de Pedra* serão feitas à primeira edição (Lisboa: Editorial Caminho, 1986). A paginação será indicada em parêntesis.

somente nunca lhes causam inconveniente nenhum, como são também estes mesmos estorninhos que lhes permitem a entrada em Espanha sem serem controlados pelos guardas fronteiriços (pp. 69-70). Também muitas das referências culturais do romance deixam-nos sem saber como interpretá-los, por exemplo, no caso da alusão a Ariadne ao final do primeiro capítulo, onde se descreve o fio de lã que vai conduzir Joaquim a Maria Guavaira:

> Aos pés da desenredadeira o fio é a montanha que vai crescendo. Maria Guavaira não se chama Ariadne, com este fio não sairemos do labirinto, acaso com ele conseguiremos enfim perder--nos. A ponta, onde está (p. 18).

Somente pelo acto de rejeitar a possibilidade de semelhanças entre Maria e Ariadne, este mesmo facto leva o leitor a procurar possíveis paralelos com esta lenda. E de facto há muitas referências a labirintos ao longo do texto, e a própria viagem da Península poderia ser vista como uma tentativa de encontrar a saída de um enorme labirinto aquático.

Noutro sentido, porém, o facto de Maria Guavaira desenredar uma meia velha, para criar o fio de lã que trará Joaquim Sassa para junto dela, oferece uma semelhança a outra figura da mitologia clássica, a Penélope da *Odisseia* de Homero, que todas as noites desfaz os trabalhos que fez durante o dia na tapeçaria que vai ficar incompleta até à volta de Ulisses. E aqui também poderíamos citar a coincidência de ser o cão de Ulisses o primeiro a reconhecê-lo na sua volta a Ítaca, tal como em *A Jangada de Pedra* é o cão misterioso que conduz Joaquim à casa de sua futura amante. Mas também aqui o paralelo acaba por ser insatisfatório, já que ao final da odisseia destes viajantes não sabemos se os amantes vão ficar juntos ou não. Uma vez mais parece que uma possível chave para o entendimento do romance nos deixa somente mais perplexos do que antes.[2]

Quero aqui propor que é este mesmo sentido de frustração que devemos examinar mais de perto, já que esta mesma incerteza em saber interpretar os acontecimentos do livro é uma experiência pela qual também passam os próprios personagens do texto, que têm de fazer face à situação nova das suas pátrias e à necessidade de virem a conhecer-se à pressa debaixo de condições insólitas. Para citar somente um exemplo: embora o cão sirva ao final para conduzir Joaquim à sua futura amante, Maria Guavaira, a princípio, o homem mostra somente hostilidade para com o animal e até lhe atira uma pedra (p. 150), da mesma maneira como antes quisera fuzilar os estorninhos (p. 67). E nós também não sabemos como entender este animal. A aparência do cão, que parece estar a arder - o que faz lembrar seu nome francês "Ardent" em vez do ibérico "Constante" - poderia, por um lado, ser vista como indicação de que se trata de um cão do Inferno, como o próprio narrador diz duas vezes (p. 177, p. 217). Mas também poderia ter conotações positivas, talvez como paralelo ao pilar de fogo na Bíblia, com o qual Deus permitiu aos israelitas escapar dos egípcios.[3] Ou, afinal, devemos simplesmente entender o texto num sentido

---

[2] A história da volta de Ulisses a Ítaca domina os últimos doze cantos da *Odisseia*. O segredo de Penélope é revelado no Canto XXIV, enquanto o reencontro de Ulisses com o cão Argos se encontra no Canto XVII. Utilizei a tradução inglesa de E. V. Rieu: HOMERO, *The Odyssey* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1946).

[3] Veja Êxodo, Capítulo 13, versículos 21 e 22.

puramente literal e entender esta aparência como simples efeito da luz: "de repente numa faixa de sol pareceu incendiar-se em fogo vivo" (p. 150)? Mesmo depois de o cão trazer Joaquim para junto de Maria, porém, as dúvidas não acabam: vai romper-se a corda que une os dois futuros amantes como uma "tensíssima corda de guitarra", ou será que a união dos dois vai produzir uma música agradável (p. 188)?

Há muitas ambiguidades mais como esta ao longo do romance e, assim, quero propor que a ambiguidade deve ser vista como uma parte essencial e deliberada da concepção da obra por parte de José Saramago. Creio que a função desta ambiguidade pode ser esclarecida por um exame das reflexões da história no romance, sobretudo na maneira como a obra reflecte o período de maior importância mundial na história dos dois países ibéricos, que foi a época dos descobrimentos e conquistas ultramarinos, em que Portugal teve um papel especialmente destacado. Vou fazer isto através de um contraste entre um entendimento teleológico dos processos históricos e um outro modelo da história que vê os processos em questão como imprevisíveis. É este segundo modelo que é proposto pelo próprio José Saramago numa entrevista dada ao *Jornal de Letras* em 1990:

> Desde logo, segundo este modo de entender, o historiador teria, como sua primeira tarefa, seleccionar factos, trabalhando sobre aquilo que denominarei *tempo informe*, quer dizer, esse passado a que apeteceria chamar puro e simples, se não fosse isso uma contradição em termos. De posse dos dados recolhidos, a segunda tarefa do historiador seria organizá-los de uma maneira coerente e de acordo com uma intenção prévia, transmitindo-nos, assim, uma ideia de necessidade inelutável, como a expressão de um destino. Por outro lado, essa escolha de factos exerce-se, quase sempre, sobre um consenso ideológico e cultural que leva a História, se me é autorizada a expressão, a mostrar-se como o menos surpreendente, ou o menos *surpreendedor*, dos ramos do conhecimento.[4]

Quer dizer que, ao escolher os factos para comprovar uma tese formulada de antemão, o historiador faz parecer inevitável o desenvolvimento dos processos históricos que descreve. Assim, o ar de inelutabilidade que se pode atribuir à história deve-se não tanto à fatalidade, mas sim à circularidade e à auto-referencialidade do acto de *escrever* a história.

Quero ilustrar a relevância destas teorias no caso de *A Jangada de Pedra* através de uma mostra da importância das imagens relativas à exploração marítima no livro (uma metáfora que, aliás, se encontra no próprio título do romance). O que talvez pareça curioso aqui é o facto de José Saramago passar totalmente por alto os nomes dos grandes exploradores como Vasco da Gama e Bartolomeu Dias. O que se recria em vez do passado, portanto, é o *espírito* da época dos descobrimentos. Assim, quando a Península se separa definitivamente da Europa, o momento é descrito como uma caravela que deixa o

---

[4] José SARAMAGO, "História e ficção", em *Jornal de Letras* (6 de Março de 1990, pp.17-20), nas pp 17-19. Para uma discussão mais extensa da questão da impossibilidade de estabelecer-se uma versão indiscutível da verdade histórica no romance saramaguiano, veja Adriana Alves de Paula MARTINS, *História e Ficção: Um Diálogo*, Lisboa: Fim de Século Editores, 1994. Embora esta obra se concentre principalmente na *História do Cerco de Lisboa*, muitos dos comentários feitos pela autora também poderiam ser entendidos como relevantes a outros textos de José Saramago.

porto, com a última cláusula do parágrafo a evocar a ideia dos "mares nunca dantes navegados" referidos por Camões:[5]

> Então, a Península Ibérica moveu-se um pouco mais, um metro, dois metros, a experimentar as forças. As cordas que serviam de testemunhos, lançadas de bordo a bordo, tal qual os bombeiros fazem nas paredes que apresentam rachas e ameaçam desabar, rebentaram como simples cordéis, algumas mais sólidas arrancaram pela raiz as árvores e os postes a que estavam atadas. Houve depois uma pausa, sentiu-se passar nos ares um grande sopro, como a primeira respiração profunda de quem acorda, e a massa de pedra e terra, coberta de cidades, aldeias, rios, bosques, fábricas, matos bravios, campos cultivados, com a sua gente e os seus animais, começou a mover-se, barca que se afasta do porto e aponta ao mar outra vez desconhecido (p. 45).

No primeiro encontro de José com Joana no Hotel Bragança, aquele sente a terra a mover-se debaixo dos pés, como numa nau antiga:

> Este gesto, este gesto de que antes não se pôde dizer tudo, fez mover-se o chão de tábuas como um convés, o arfar de um barco na vaga, lento e amplo, esta impressão não é confundível com o conhecido tremor de que fala Pedro Orce, não vibram de José Anaiço os ossos, mas todo o seu corpo sentiu, física e materialmente sentiu, que a península, por costume e comodidade de expressão ainda assim chamada, de facto e de natureza vai navegando, só o sabia por observação exterior, agora é por sua sensação própria que o sabe... Avança para ela, e este movimento, lançado na mesma direcção, vai juntar-se à força que empurra, sem recurso nem resistência, a figura de jangada de que o Hotel Bragança, neste preciso instante, é carranca e castelo da proa, com perdão da patente impropriedade das palavras (p. 120).

Esta imagem do hotel como proa dum barco é utilizada mais uma vez no momento em que o futuro casal deixa o prédio e o narrador se concentra numa escultura que há à vista no fundo da escada:

> Aqui está uma figura que bem podia ser colocada, com o seu globo eléctrico iluminado, em qualquer dos grandes cabos portugueses ou galegos, o de São Vicente, o Espichel, o da Roca, o Finisterre, e outros de menor porte, mas que por isso não têm menos trabalho em romper as águas ..." (p. 122).

São de notar aqui as referências ao Cabo S. Vincente, o lugar da Escola de Navegadores de D. Henrique, e ao Cabo Finisterre, perto da casa de Maria Guavaira, mas também é de interesse que, contrariamente ao que normalmente se costuma fazer, não são as águas que rompem na terra. Em vez disso, são os cabos que rompem as águas, uma formulação que poderia referir-se tanto ao desejo de José de penetrar Joana, como às consequências positivas deste contacto sexual, as crianças que ficam por nascer no final do romance.[6]

---

[5] Estas palavras são de facto aproveitadas por José Saramago em outro contexto do romance: "em mares, estes sim, nunca dantes navegados" (p.93). A alusão feita é a *Os Lusíadas*, Canto I, Estrofe 1.

[6] Esta identifição do acto sexual com o nascimento é repetida mais tarde, quando a Península é considerada simultaneamente pai de todas as crianças que vão nascer e criança ela mesma: "tendo tudo isto acontecido, dizendo o tal português poeta que a península é uma criança que viajando se formou e agora se revolve no mar para nascer, como se estivesse no interior de um útero aquático, que motivos haveria para espantar-nos de que os humanos úteros das mulheres, acaso as fecundou a grande pedra que desce para o sul, sabemos nós lá se são realmente filhas dos homens estas novas crianças, ou se é seu pai o gigantesco talha-mar que vai empurrando as ondas à sua frente, penetrando-as, águas murmurantes, o sopro e o suspiro

Quando os viajantes vão ver a linha feita no chão por Joana perto de Ereira, ela diz muito pouco para lhes indicar o caminho, de modo que o narrador diz que "tinham sido como antigos e inocentes navegantes, no mar estamos, o mar nos leva, para onde nos levará o mar" (p. 144). Mesmo depois de chegarem, Joana não oferece instruções para encontrar o lugar certo, e Joaquim é comparado a um "capitão de barco que ao abrir a carta-de-prego suspeita que lhe vai sair em branco" (p. 145). Quando finalmente se aproximam do lugar onde fez o risco no chão, explica que o fez como gesto simbólico para se separar do seu casamento infeliz em Coimbra, assim cortando o mundo em duas partes (p. 148), como o fez o histórico Tratado de Tordesilhas para dividir o Mundo Novo entre as duas grandes potências de Espanha e Portugal.

Esta visita a Ereira permite a José e Joana uma conversa breve sobre as relações amorosas que estão a intensificar-se entre os dois: "José Anaiço segura a mão de Joana Carda, e diz, estamos do lado de cá do risco, juntos, por quanto tempo, e Joana Carda respondeu, Já não falta muito para o sabermos" (pp. 150-151). Mas esta linha agora já não é o risco físico no chão: trata-se agora de cruzar a linha que separa simplesmente conhecer-se duma relação séria entre os dois personagens - e esta é uma linha que Joana se arriscará a cruzar num futuro próximo, primeiro beijando José (p. 156) e depois declarando sua intenção de deitar-se com ele (p. 172), mesmo se assim se arriscar a suscitar a desaprovação de sua própria família (p. 157), um acto que assim vem a ser tão "arriscado" como sua tentativa de apagar o "risco" que fez no chão (p. 148).

O último incidente que gostava de examinar aqui é quando Pedro faz uma excursão nocturna à praia perto da casa de Maria Guavaira, enquanto os outros quatro personagens ficam em casa para gozar do amor. As suas meditações colocam o livro no contexto tanto da história ibérica como da história geral da humanidade: no primeiro caso, quando vê que as pedras da praia formam um conjunto como a proa de um barco, como os barcos de pedra de que reza a história da Galiza.[7] As suas especulações aqui levam-no a reflectir também sobre assuntos que transcendem o contexto ibérico, já que pensa na natureza primordial do mar (p. 192), no facto de o ser humano ser descendente da vida marítima, o que leva Pedro a duvidar se é homem, se é peixe (p. 193), e no avanço constante do tempo que finalmente nos leva a todos à morte. Em flagrante contraste com a experiência de Ricardo Reis, que recebe alguma indicação de Fernando Pessoa do que o espera além-

---

dos ventos" (p.319). A referência feita ao final desta passagem ao sopro do vento sobre as águas poderia ser vista como alusão ao processo da Criação no começo do Velho Testamento (Génesis, capítulo 1, versículo 2), enquanto a frase "filhas dos homens" lembra outros contextos bíblicos, as origens divinas de Cristo e o papel especial que tinham os profetas do Velho Testamento, sobretudo Ezequiel.

[7] Há muitas referências aos barcos de pedra na mitologia céltica. Veja, por exemplo, a lenda da ajuda oferecida por S. Patrício ao leproso, em Whitley STOKES (ed.), *The Tripartite Life of Patrick*, 2 vols., Londres: Her Majesty's Stationery Office, 1887, Vol. II, pp. 447-9. Creio que existe uma versão da própria lenda de Santiago que se refere a um barco de pedra, embora até à data não tenha conseguido localizar nenhuma referência concreta para confirmar isto. Agradeço a Xesus Ferro do Centro de Investigacións Linguísticas e Literarias Ramón Piñeiro em Santiago de Compostela a informação que me ofereceu sobre um livro relevante de F. Alonso Romano, *Santos e Barcos de Pedra*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991; embora esta obra contenha muita informação interessante e pertinente para o tema actual, prefiro citar apenas a referência neste contexto, já que o material de interesse não cabe num artigo de extensão limitada.

túmulo em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Pedro tem, portanto, de contemplar estes mistérios só, tal como o Hamlet de Shakespeare, que descreve a morte como "*that unidiscover'd country from whose bourn / no traveller returns*" ("aquele país desconhecido de que nenhum viajante volta"), uma metáfora que parece muito apropriada ao contexto actual.[8]

A seguir a este episódio, Pedro volta para a casa de Maria para descansar de suas "aventuras e descobertas" (p. 198), tal como os dois casais repousam depois de fazer amor. O que vejo em comum entre todos estes episódios é que os protagonistas nunca sabem para onde os levará a viagem em que se encontram, o que aliás também foi o caso dos grandes marinheiros do passado.[9] Mas ao compararmos *A Jangada de Pedra* com *Os Lusíadas* ou com qualquer poema épico, pressupomos o cumprimento com êxito de uma tarefa destinada pelo Fado ou pelos deuses a uma pessoa ou um grupo específico. O problema aqui é que a experiência de viajar por regiões incógnitas é bem diferente disto, como se vê naquele outro texto importante dos Descobrimentos portugueses, que é a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. Assim, diria que *A Jangada de Pedra* se parece com a épica de Camões, mas sem aquele aspecto da predestinação.

Creio que é por isso que temos tantos casos neste romance de possíveis desenvolvimentos do enredo que ficam sem ser cumpridos: questões que ficam em aberto, agouros que nunca vêm a concretizar-se, e casos de medo individual que acabam por não ter mais fundamento do que a associação entre o topónimo 'Finisterre' e a possibilidade do mundo se acabar num sentido temporal (p. 182). Assim podemos dizer que é fácil detectar a fatalidade numa história que já se acabou, mas que isto não é possível enquanto ainda estamos a meio dos acontecimentos ("diz-me que fim tiveste e eu te direi que sentido pudeste ter", diz Pedro Orce na p. 155). Este aspecto da concepção da história por parte de José Saramago pode ser indicado também com uma referência ao final da sua *Viagem a Portugal,* onde o narrador anónimo da obra faz um resumo rápido e irreverente da história do país:

> O caso é que Sertório aceitou o convite e com dois mil soldados romanos e setecentos líbios desembarcou na Península, vindo da Mauritânia, onde se refugiara após umas questões com piratas. São complicadas histórias de uma história geral que alguns teimam em fazer passar por simples: primeiro havia os Lusitanos, vieram os Romanos, depois os Visigodos e os Árabes, mas, *como era preciso haver um país chamado Portugal*, apareceu o conde D. Henrique, a seguir seu filho Afonso, e após ele, entre Afonsos outros, alguns Sanchos e Joões, Pedros e Manuéis, com um intervalo para reinarem três Filipes castelhanos, morto em Alcácer Quibir um pobre Sebastião. E pouco mais.[10]

---

[8] Veja W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Acto III, Cena I, linhas 79-80, em Peter ALEXANDER (ed.), *William Shakespeare: The Complete Works*, Londres e Glasgow: Collins, 1983, p. 1047.

[9] Refiro-me aqui, claro, aos marinheiros históricos e não às figuras ficcionalizadas por Camões n'*Os Lusíadas*.

[10] José SARAMAGO, *Viagem a Portugal* (*ed. cit.*), p. 383; os itálicos são meus. Martins reproduz uma passagem da *História do Cerco de Lisboa* que é capaz de ser interpretada da mesma maneira: "Porém, longe de nós a intenção de ofender *estes homens ainda pouco portugueses* que andam a combater para criar uma pátria que lhes sirva, em campo aberto quando for necessário, pela traição quando convenha, que as pátrias foi assim que nasceram e frutificaram, sem excepção pois isso é que, tendo caído em todas, pode a nódoa passar por adorno e sinal de mútua absolvição" (José SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa, ed. cit.*, pp.202-3, citada por Martins, *op. cit.*, p.100); os itálicos aqui também são meus.

O tom desrespeituoso que se utiliza aqui para se referir a várias figuras icónicas da história portuguesa deixa o caso bem claro: Portugal não recebeu sua grandeza como decreto do Fado, tal como poderíamos pensar a partir duma leitura superficial de *Os Lusíadas*. Na realidade, o êxito do país naquela época deve-se a uma combinação das circunstâncias e aos esforços de todas as gerações do povo português.

Noutra entrevista no *Jornal de Letras*, José Saramago aceita que são as heroínas que costumam levar para diante o enredo de seus romances e não os homens.[11] No contexto de *A Jangada de Pedra*, pelo próprio acto de perder a família tradicional (isto é, a família biológica e os parentes que se adquirem através do matrimónio), Joana ganha outra família, a que escolheu, seus companheiros de viagem, que acabam por constituír um "conselho de família" (pp. 209, 285, 312 and 314).

É o facto de haver esta comunidade que se reuniu por vontade própria que leva Maria a fazer a sua ameaça sarcástica de se fazer ao mar sozinha numa paródia da viagem da Península perante a possibilidade de Joaquim a abandonar ao final do livro (pp. 312-313). Assim ela quer indicar que esta nova família não pode ser estruturada segundo os mesmos padrões patriarcais que dominaram Portugal antes do 25 de Abril e que permitiam à família de Joana chamá-la "fugitiva" pelo acto de deixar o marido (p. 225). Quando as duas mulheres decidem fazer amor com Pedro por pena pela solidão que sente (invocando assim o *double entendre* "coito" na frase que pronunciam "Coitado do Pedro Orce"; p. 286), o efeito deste acto é o de se recusarem a ser vistas como património dos homens. Na discussão que se segue a este acto, Joana reconhece que, tal como a vara de negrilho, perdeu a sua "virtude" no sentido tradicional da palavra (p. 290), mas agora pode desafiar os homens, já que estes têm de escolher entre ter as suas mulheres como propriedade sexual ou como parceiros iguais.

Assim, estes ibéricos têm a possibilidade de escrever um capítulo novo na história de seus países. Afinal a comparação de Maria Guavaira a Penélope resulta com sentido, já que esta Penélope não terá de escolher entre completar a sua tapeçaria e ter o seu marido, como acontece na *Odisseia*. Maria Guavaira poderá fazer a própria tapeçaria junto com o seu esposo, se este tiver a coragem de fazer-lhe companhia. E agora também é possível entender as alusões a Camões num sentido novo também: a Ilha dos Amores que serve como prémio aos homens valentes de Vasco da Gama no Canto IX de *Os Lusíadas* encontra seu equivalente no final de *A Jangada de Pedra*, onde vemos uma "(Pen)ínsula de amor" fértil e produtiva na gravidez de todas as mulheres de Portugal e da Espanha. Aqui o amor não é um prémio pelo acto de ter acabado uma tarefa imposta pelo Destino, mas representa uma comunidade nova e hermafrodita que se renova constantemente pelo acto de inserção do "pénis" na própria "ínsula" fértil para criar assim um futuro novo para as gerações vindouras.

Assim, podemos dizer que a história pode ser valiosa como instrumento para entender o presente e o passado, mas que não deve restringir o futuro: "a diferença é só a que existe entre o sólido e o líquido" (p. 85). Visto assim, a ideia de haver uma predestinação nacional fixa no passado somente pode impedir os esforços de adaptação a

[11] Veja a entrevista com José Saramago, em *Jornal de Letras* (18 de Abril de 1989), p. 10.

um presente e um futuro que se mudam constantemente. Os viajantes terão por fim de voltar-se mais uma vez para o oeste, esquecendo-se do passado e virando-se para o futuro, que acaba por fazer de todos nós o pó da morte, mas que também pode permitir-nos cumprir grandes proezas na vida antes de que o cão que juntou Joaquim e Maria reassuma a sua outra identidade como Cérbero, o cão que nos impossibilita de cruzar o rio que separa a vida da morte.[12]

Que irá acontecer à Ibéria com os conhecimentos novos que os personagens do livro têm dela? Será que Espanha e Portugal virão a tornar-se brinquedos doutros países mais poderosos, como Saramago parece temer, principalmente em várias referências aos Estados Unidos?[13] Ou será que a situação nova dos dois países permite recomeçar tudo de novo? *A Jangada de Pedra* em si não pode oferecer-nos as respostas a estas perguntas, já que somente José Anaiço, Joana Carda, Maria Guavaira, Joaquim Sassa e os outros ibéricos podem decidi-las. No começo do romance, Saramago cita o escritor cubano Alejo Carpentier, que escreve que "*Todo futuro es fabuloso*" (p. 7). No contexto de *A Jangada de Pedra* parece apropriado dizer isto não somente a respeito do acontecimento improvável que é a separação da Ibéria do resto da Europa, mas também no sentido de que o futuro é criado pelos homens e pelas mulheres e que não se deve simplesmente esperá-lo, pois não há nada que seja impossível até não acontecer.

Universidade de Edimburgo

---

[12] A associação que faço entre a palavra "poente" e as ideias do pó e da morte talvez pareça algo artificial. Mas creio poder apoiar esta associação através de referências a dois textos de José Saramago escritos antes de *A Jangada de Pedra*, primeiro no poema "Poente", onde faz uma ligação entre o sol que se põe e o avanço inexorável do tempo: "Já há tantos poentes na lembrança, / Tantos dedos de fogo sobre as águas, / Que todos se confundem quando, noite, / Posto o sol, se fecham os teus olhos" (em *Os Poemas Possíveis*, 2.ª edição, Lisboa: Editorial Caminho, 1981), e também num artigo publicado pela primeira vez em *A Capital* em finais dos anos 60, "O inevitável poente", onde o autor vê o pôr do sol como um momento que convida a fazer contemplações do tipo das de Hamlet, depois de descobrir a caveira de Yorick (em *Deste Mundo e do Outro*, 3.ª edição, Lisboa: Editorial Caminho, 1985, pp. 65-7).

[13] Para indicar os fundamentos deste tipo de temor por parte de José Saramago, veja-se um artigo do romancista "A Península Ibérica: entre a Europa e a América Latina", em *Vértice*, 2.ª série (Março-Abril 1992), No. 47, pp. 5-11. Neste artigo Saramago critica a prática da União Europeia para com as regiões periféricas como a Ibéria duma maneira consistente com a visão de *A Jangada de Pedra*: no fundo, receia que o entusiasmo mostrado tanto por Espanha como por Portugal, para serem aceitos como parte da Europa, os faça vulneráveis ao exercício de forças do mercado que não reconheçam a diversidade cultural como um valor fundamental da Comunidade.

INDIVIDUALIDADE E COLETIVIDADE EM *DOIS NÓS NA NOITE* DE CUTI

JOHN REX AMUZU GADZEKPO

I. INTRODUÇÃO

Uma característica gritante - e algo preocupante - das letras afro-brasileiras é a escassez de peças teatrais, a categoria mostrando preponderante predileção pelos gêneros poesia e conto (raramente romance), o que não deve ser interpretado como sinal de desprezo pelo teatro, ou falta de uso por parte dos escritores negros em cujas culturas tradicionais, mantidas vivas através dos cultos religiosos e das festas populares por todo Brasil, a força motriz de cada ato humano é o drama.

Nem mesmo a nível formal e institucional se verifica uma falta de empenho: o enorme impacto dos empreendimentos de Abdias do Nascimento e Guerra Ramos no Teatro Experimental do Negro (TEN), a partir do final da década dos 40, e a força revolucionária das experiências de Augusto Boal com sua teoria do Teatro de Oprimido, no Teatro da Arena de São Paulo nos anos 60, se avultam na paisagem literário-teatral, não só do Brasil como do mundo afora, não menos pelo seu valor de meios alternativos de expressão criativa em sociedades em vias de desenvolvimento afundadas em graves crises raciais e de relacionamentos homem-recursos económicos, isto é, lutas (conscientes ou não) de classes e raças onde esta, pelo menos para os negros, se confunde com aquela.

Outra observação curiosa é a da comprovada constatação da referida preferência para os citados géneros literários na África lusófona e no próprio Portugal, fator comum que nos leva a perguntar se o próprio idioma português encerra certas qualidades que recomendem prontamente estes dois géneros que se destacam pela linguagem condensada e altamente figurativa e subjetiva. A literatura nacional de qualquer povo é "mais rica e mais altamente qualificada em certos géneros do que em outros ...", diz Álvaro Salema, afirmando que "Tais géneros serão, na literatura portuguesa - parece que mais reconhecidamente, em amplo consenso - a poesia e o conto".[1]

Para quem trabalha com tradução envolvendo as línguas inglesa e portuguesa, a prolixidade desta logo salta à vista, numa proporção, às vezes de 1 a 5. Por que, então, os géneros mais expansivos -o romance, a novela, etc., - parecem não combinar com a língua portuguesa? Isso dever-se-ia a uma forma de lei de compensação, que permitisse o uso duma variedade enxuta da língua na esfera literária, ao contrário da "brincadeira"comum?

O fenômeno pode ser difícil de explicar (embora seja evidentemente mais fácil publicar um poema ou coleção de poemas do que um romance), mas também é difícil negá-lo. E é neste quadro (além, é claro, de outras considerações de ordem logística, de situação social, educacional, etc.) que acredito que devemos colocar o fato da penúria de

[1] SALEMA, 1984, p.11.

peças teatrais na produção literária afro-brasileira. O nosso "dramaturgo" em estudo, Cuti, é um poeta nato e consagrado e já assinou excelentes contos. Esta investida no campo teatral também deve à poesia a rispidez de linguagem e ao conto a condensação episódica, e a ambos a ideologia de literatura engajada. Pretendemos, nesta comunicação, avaliar o quanto Cuti deve (consciente ou inconscientemente) às anteriores tendências teatrais de Nascimento e Boal, e qual a componente da revolucionária contribuição original do autor. De interesse central seria a habilidade com que este casa e separa o elemento individual e o coletivo, tanto a nível de personagens, como de conceito racial.

II. O ENREDO

A peça, à primeira vista, é simples: num monólogo de um ato subdividido em seis quadros, Judith, única personagem "ativa" - é a única que tem nome próprio, e a única que fala na peça -, mulher negra aparentando idade entre 30 e 40 anos, cabelos crespos, instala-se num cenário de idêntica simplicidade: residência de classe média, contando com um sofá, poltronas, etc., e com um televisor "a princípio longe do sofá", e de lá dispara contra "meu amor" com quem estaria passando uma fase turbulenta dum relacionamento amoroso ou conjugal (?) - nunca se fala em marido ou esposa (seria, talvez, um caso de "tico-tico no fubá?") -, e depois contra manequins simbolizando as suas concorrentes pelo amor do seu homem.

De fato, estamos na sala interior das emoções duma mulher solitária que expõe, sem entraves, sua dor íntima, seu atormentado drama pessoal, a princípio insegura, "como diante duma idéia ousada que não tem muita segurança em expressar": "Por que, meu amor? Por que? Que revolta eu te causo, assim tão violenta? De repente me pego pensando ser a razão de tudo, de tudo o que te magoa. Até o fato mesmo de não ser ...", e logo já começa a diagnosticar o mal do seu homem:

> E ... Bem ... Sabe, eu sempre senti isso em você, mas ... Como e que eu ia dizer, sem sentir diminuída, sem que você me chamasse de complexada, de atrasada,de ... De tudo!? Mas ... você lembra das fotos. Você guarda fotografias de todas elas! Todas? ... Bem, não sei, talvez ... E eu devo conviver com isto ...

A partir do momento desta "descoberta", a mágoa passa a Judith. Por mais que lute em diminuir a importância daquelas fotos na vida emocional do seu homem, "Ora fotos, o que são fotos?", o ciúme não a deixa:

> Vivem na gaveta com teus papéis, na gaveta de teus documentos ... São documentos também. Talvez decretos, projetos de lei, leis, medidas provisórias ou talvez mesmo ... E, quem sabe, a tua própria constituição. Você as mantém desde quando namorávamos ...

Daqui começa todo um processo de *flashback* que só serve para aprofundar a crise, já que contrasta os felizes momentos passados com a miserável conjuntura:

> Você, tão trabalhador, tão honesto e, ao mesmo tempo sedutoramente despojado, colorido, à vontade, cabelo *black is beautiful*, uma conversa louca, um mundo verbal, fantásticos universos saindo-te da boca como pássaros brilhantes espargindo luz por todos os lados, deixando-me multicor

nos meus afetos, na minha redenção, tirando-me do cativeiro que a educação tinha me colocado junto a solidão. Você, você, você maravilhoso, príncipe dos meus sonhos ... Meu *hippie*, meu *iuppie*, homem fervoroso de tantos fogos inusitados, tesão sempre nova, a primeira cama onde se abriu a minha rosa-choque, minha romã-desfolhada-em-flor ... Lembra do apelido? ... Sempre eu me sentia frutofolhaflor nos teus braços. Nossa nudez única, sem abismo, sem sobressalto, denso rio de prazer noturno ...

Ela mesma ficou impressionada com essa euforia lírica:

> Viu como eu sou poeta? Viu como sei pintar minhas emoções, com liberdade entre os lábios, com esse vento interior que move a capacidade de falar, de refletir, de analisar, de ver o mundo? Eu posso me expressar livremente.

De repente, ela se torna agressiva quando lembra que só pode expressar-se livremente quando o homem está dormindo, depois de chegar "com sua bebedeira encharcada, sua lama alcóolica de tanto desespero sem razão aparente, e cai balbuciando palavras de tons polidos, entremeadas de "meu amor, eu te amo" e me designa por uma lista imensa de flores brasileiras como se procurasse uma que me definisse ...".

Neste tempo todo, numa cena reminiscente duma típica situação de tédio conjugal, o homem ora fica dormindo no sofá (para Judith, "este sono é apenas a incapacidade progressiva de me ver"), ora aparece como peixe fisgado pela Judith, enquanto esta passa por frequentes mudanças bruscas de ânimo, agindo com muita ação, o homem/peixe-fisgado reage com lentidão, assim marcando o grau do desencontro no seu relacionamento. Antes, lembra Judith, eram unidos não só na ternura, como também pela solidariedade racial, nas "reuniões do Movimento Negro, onde nos conhecemos." Mas agora, o prazer dele está em outras paragens: mergulha no álcool e na gaveta das fotos. E cada vez que ela quer explicar a situação crítica da peça ela se dirige ao público, como faz agora, quando se cerca de sete manequins brancos e femininos, efígies das donas das fotos desconcertadoras. É o momento da luta "mulher-para-mulher" entre Judith e cada uma das mulheres brancas que constituem o harém predileto do homem. Está na hora de entrar no ringue de boxe feminino.

A extrema agitação da personagem nesta altura se percebe na multiplicidade, no mesmo discurso, de "interlocutores": fala para o público e, sem aviso, volta ao homem e logo em seguida a um dos manequins, num frenético monólogo dialogado com seus adversários que ela passa a destruir, simbolicamente, um após outro:

> Judith: - (Ainda para o público) É só olhar para o rosto de cada uma delas, e so fixar o rosto o olhar 3 x 4 de cada uma delas para perceber onde se encontra o final da viagem que você inicia no vício e passa por essa reiterada tentativa de suicídio. Aqui, eu sei, é o descanso da tua enorme mentira que eu sou, querido. (Dirige-se a um dos manequins) Não é mesmo, Kátia? Qual o descanso que você proporcionava a ele, hein? (Retira a cabeça do manequim e passa a dialogar com ela) Ah, certamente é este céu que ele procura em mim e não encontra. O azul. Onde se escondem os anjos, a pureza, o dia que a todos regozija ... É isso, Kátia? Só pode ser. Você tem os dentes podres, um nariz de tucano ... Ah, ah, ah, ... Ele me contou ... Você abria a boca e ele ... (Ao público) Não é, meu amor? (Voltando-se para a cabeça do manequim) E ele quase desmaiava. Teve uma vez que ele sentiu ânsia de vômito e saiu com uma desculpa de que havia comido sardinha deteriorada. A sardinha era você, minha santa, era você! ...
>
> Judith atira a cabeça do manequim.

E também luta entre as cores, o azul contra o preto da negritude:

> ... Só podia ser este azul. Ou, quem sabe ... (e, colocando sobre a própria cabeça a peruca do manequim Kátia): "Talvez ... Pode ser que eu fique bem assim, mesmo sem o azul. .. (Dirige-se a outro manequim) Você não acha, Christiane? Afinal, no meio dos olhos sempre haverá um negro sem fim, o milagre preto da visão. O que está em volta é só enfeite, seja castanho,verde, claro, escuro e até azul. É através do preto que o mundo se forma no espírito, e através do preto ... Através do preto que se bebe a imagem do mundo.

E em aparente referência à famosa figura da mucama, "É o preto que nos amamenta de formas novas ... É o preto que nos amamenta".

Enquanto isso, Judith vai desmantelando os manequins, da cabeça para baixo, chegando agora ao torso, onde, às "tetas leitosas, sem contraste com o leite" da Christiane, ela responde com seu farto bumbum. A briga está mais feia:

> ... Não tenho seios volumosos como os teus ...
>
> (Desafiadora) Mas, por outro lado, queridinha, ah ah ah ... Eu tenho bumbum, sabia? Sabe o que ele me falou de ti? Ah, não sabe? Ele me disse que quando passava as mãos pelo teu traseiro, ele se confundia. Só faltava os pelos para parecer com teu dianteiro. Em você não se aproveitava nada além dos seios. Feia! Feia! Horrorosa, achatada, vaca leiteira!

Na sua fúria, ela quer furar os olhos de todos os manequins, e é só a sucessão contrastiva de vozes - voz sedutora, voz agressiva, voz serena - dos comerciais em *off*, anunciando produtos para cabelo - shampoo e alisante - (não é verdade que a nossa personagem está preocupada com a sua aparência?) que consegue desviar essa raiva para a continuidade do processo de comparativismo fisiológico que, com outro manequim - Marina - chega a "da cintura para baixo":

> Marina, você é minha maior inimiga. Era aqui ele mais feliz se morria.
>
> O que você possuía no meio dessas pernas que o seduzia tanto? Me contaram que você era prostituta de luxo ... Não importa o luxo. Era prostituta! Ele, assim mesmo, vinha fundear a vida entre seus loiros pelos, esse "trigal macio", como dizia um poeta ...

Já analisando as reentrâncias da Marina e, em meio, a repetidas mudanças bruscas de ânimo, agora enfeitada com a terceira peruca - a loira - ela tenta, em voz sedutora, chamar de volta seu homem e acaba negando o óbvio:

> ... Você gosta? Então, meu bem ... Sai daí, ... Essa gaveta te sufoca.
>
> Essas fotos te mantêm aprisionado. Eu te quero livre no meio de meu abraço. Não é ciúmes, não. Acredita. Sai, meu amor, sai ...

O quinto quadro apresenta uma cerimónia inusitada, o padre sendo Judith: um casamento polígamo entre o homem e os manequins, que assim juram:

> Aceito como meu legítimo esposo este homem negro, meu príncipe encantado, até que a sorte nos separe ou nos apare as arestas, ou nos ampare na ternura e no sexo e nos livre destes fantasmas. Sim, padre! Sim, padre!

Ao sabor das violentas mudanças na peça, segue a este casamento uma luta em ringue de boxe entre Judith, com faca na mão, e os manequins, que agora apresentam uma estranha transformação: os três últimos, cobertos, revelam-se femininos e pretos! Apanhada desprevenida, Judith recua, não só no espaco cénico como no histórico, para as amargas memórias da casa grande e senzala.

> ... De todos aqueles estupros na senzala, o que posso sentir é nojo, imenso nojo da miséria violando nosso útero, a humilhação castrando nosso desejo de viver. Nojo, imenso nojo. E esta sensação amarga nas entranhas da alma: ver meu homem querendo o amor na desforra provar sua virilidade, essa maneira estúpida de conquistar o prazer de viver ... (Pausa tensa) Mostra a tua cara, beleza do chicote, do tronco e dos inúmeros suplícios e vícios ...

No peito do último manequim, ela crava a faca e sai do ringue. Vitoriosa? Seria vitória de quem sobre quem? Da mulher negra sobre a mulher branca? A cor dos últimos três manequins não deixa chegar a tal conclusão. Trata-se, pois, dum drama humano, de crises dum relacionamento qualquer. O homem, apesar de ser militante negro, age como qualquer homem devasso: é um bêbedo e um mulherengo. A infidelidade marital não é necessariamente questão de raça, mas certamente de sexo. Em algum outro lar, haverá uma mulher branca passando pela mesma situação que a da Judith. Depois da luta, de volta ao mundo real - de telefonemas, de homem bêbedo e contundido, provavelmente morto, virando no fim da peça, um pássaro preto numa gaiola branca, recebendo uma bizarra homenagem:

> Luz sobre o sofá, onde se encontra apenas uma gaiola branca com pássaro preto dentro. De pé um manequim preto, nu, de grinalda, (é um manequim feminino), com uma faca espetada nas costas, sustenta um buquê de flores, direcionando-o para a gaiola. Ouvem-se vários cantos de pássaros num crescendo.

Seriam o pássaro preto e o manequim preto o homem e Judith - "dois nós na noite"?

III. *DOIS NÓS NA NOITE* COMO ESTRUTURA

Um monólogo, um ato, uma personagem - o singular, o individual, a brevidade. Uma peça erigida sobre um pilar - uma mulher negra - que deve revelar seu drama em um ato só, falando sozinha (?). Trata-se da mulher negra no palco e como palco da sua própria vida e da vexante questão racial. Assim, a personagem individual, singular, se representa a si e, ao mesmo tempo, a uma coletividade racial, sem aquela massificação da experiência de outrora que levaria ao palco um variegado elenco de tantos quantos julgavam-se atingidos pelo tema. E fala, não a si, nem apostroficamente, como é praxe nos monólogos, mas vocativamente a seus interlocutores (?) (melhor, vítimas). Efetivamente, pois, ela cria o plural dentro do singular.

Os seis quadros - termo que o autor prefere a "cenas" - que compõem o único ato representam sucessivas fases do drama individual da Judith perante a coletividade da sua perturbada vida conjugal, verdadeiras sequências do filme dessa (des)união que acaba em "uma gaiola branca com um pássaro preto dentro". E, a cada passo no monólogo, na

grafia, o nome da Judith marca e antecede cada parágrafo enunciado, criando o paradoxal efeito dum monólogo dialogado, síntese estilística da representação duma realidade dualista - homem-mulher, negro-branco - mas vivida na mais asfixiante solidão amargada e magoada por uma pluralidade de rivais.

IV. POSSÍVEIS INFLUÊNCIAS: TEN E TEORIA DO TEATRO DE OPRIMIDO

Sem querer afirmar, categoricamente, influências diretas que o autor desta peça teria recebido das antecedentes tendências teatrais, é lícito supor que ele, escritor militante, esteja cônscio dessas, e qué, duma forma ou outra, a sua produção literária se impregne de alguns elementos centrais das mesmas.

Abdias do Nascimento, citando seu colega de armas e pena, Guerreiro Ramos, estabelece o pioneiro papel institucional do Teatro Experimental do Negro ao afirmar que "o TEN foi o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando a gente de cor do pitoresco ou do histórico puramente ...", enquanto para ele, "os germes de um teatro popular brasileiro autêntico estão nos Autos dos Congos, ...". Além disso, uma das determinações do TEN é que o verdadeiro autor de textos para intérpretes de cor deve ser o próprio negro.[2]

Dois nós na Noite cabe à perfeição nesse esquema, mas vai além: em vez de ser apenas um instrumento da negritude, ele representa, a meu ver, o saudável ingresso na categoria de literatura universal feita por um negro brasileiro, desmistificando, não negando, a questão racial. Não se trata dum simples mundo de negros unidos contra demônios brancos opressores, mas sim uma complexidade do drama humano no qual o racial é apenas um elemento.

V. A TÉCNICA TEATRAL DE AUGUSTO BOAL

Na primeira fase da sua experimentação, Boal procurava, através da série "Arena conta Zumbi", "destruir" o teatro no que toca a seus valores, regras, conceitos e fórmulas - para depois reconstruí-lo, através das seguintes técnicas:

1. Separação de ator/personagem, uma volta, diz, à gênese do teatro grego, e uma técnica também vista em muitos outros teatros modernos: um ator representando vários personagens. E foi para desfazer a influência da precedente fase realista na qual cada ator procurava exaustar psicologicamente as *nuances* de cada personagem com exclusiva dedicação.

---

[2] Cf. o poema "Note on Commercial Theater" de Langston Hughes, cuja geração de militantes escritores negros muita inspiração deu aos seus irmãos brasileiros: "*... someday somebody'll // Stand up and talk about me / And write about me - / Black and beautiful - / And sing about me! / I reckon it'll be / Me myself!*" (ADOFF, Arnold, 1973).

2. O segundo objetivo técnico dessa experimentação foi obtido fazendo todos os atores representarem todos os personagens - uma interpretação coletiva: "Nós somos o Teatro Arena, e todos juntos contaremos uma estória, o que pensamos sobre o assunto".
3. A terceira técnica utilizada para criar o caos foi ecleticismo estilístico, variando do estilo tipo novela - todo melodramático - ao do circo e do *vaudeville*. E também de género.
4. A quarta foi Música, utilizada para ambientar a ação e preparar a imaginação da plateia, de forma instantânea, para a recepção de certos textos.

Com a fusão dessas quatro técnicas intentava-se sintetizar todas as precedentes fases do Teatro Arena e procurar detalhes que representassem a vida brasileira nos seus aspectos visuais, externos, o que, apesar da sua utilidade na época, segundo o próprio Boal, corria o risco de esvaziar a obra de arte de seu valor artístico. O que faltava, pois, era, antes duma representação, a interpretação; sintetizar o singular e o universal, que não era fácil de se conseguir, confessa Boal. Com Zumbi, o primeiro passo foi dado: o da "destruição" do teatro. Agora era necessário propor um novo sistema como uma forma (dita) permanente do teatro. Essa nova proposta foi a do "Joker" - um sistema de dramaturgia e encenação que reunia todas as experiências e descobertas anteriormente hauridas no Teatro Arena.

VI. CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS DO SISTEMA "*JOKER*"

A maior preocupação era adequar a obra de teatro à mundividência do público com os recursos técnicos disponíveis - iluminação, etc., com objetivos de ordem estética e económica.

1. Eis o primeiro problema: apresentar concomitantemente a peça e a sua análise, esta última sendo necessária para enfocar uma única perspectiva predeterminada - a do ponto de vista do autor/diretor. Para Boal, um monólogo permitia ao espectador uma maneira definida de ver e compreender a totalidade dos conflitos da peça (cf. o coro no teatro grego, ou o "*raisonneur*" nas peças de Ibsen, ou o narrador em Arthur Miller, exemplos que, para Boal, falham pela camuflagem ou pelo disfarce da intenção real, já que cria uma personagem - um narrador, *raisonneur*, etc.,- mais identificável com os outros personagens da peça do que com os espectadores. Em contraposição, o Joker proposto é coevo e vizinho do espectador, permitindo, dessa maneira, que a peça se desenrole em dois níveis complementares - o da fábula, que pode utilizar todos os recursos tradicionais do teatro, e o do "discurso" (ou da "palestra") exegético do "*Joker*".
2. O segundo objetivo - o de estilo - se define como a coordenação equilibrada do ecletismo estilístico da peça na qual cabem vários estilos - realismo, surrealismo, o pastoral, a tragicomédia, etc, e o ecleticismo de gêneros, ao sabor da criatividade e das intenções de cada autor ou diretor.

3. Finalmente, o objetivo estético de resolver a opção entre personagem-objeto e personagem-sujeito, ou seja, entre a ideia de que o pensamento determina a ação (aqui Hegel e Aristóteles) e seu contrário: a ação determina o pensamento (Brecht).

   Para Hegel, a ação dramática provém da liberdade espiritual do personagem para fazer o que o seu espírito lhe determina - seja matar, possuir, atacar, perdoar, etc. No sistema do "*Joker*", a forma do conflito é infraestutural, apesar da liberdade hegeliana dos personagens. Aqui, a intenção é restaurar a plena liberdade do personagem-sujeito, mas dentro do contexto da análise social, dum jeito a evitar o chamado caos subjetivista característico de estilos líricos, evitar a apresentação do mundo como uma perplexidade, como fado inexorável, evitar as interpretações mecânicas que reduzem a experiência humana a uma mera ilustração de compêndios.
4. Outros objetivos têm a ver com a economia de recursos (personagens, tecnologia, etc.) e a acessibilidade (física e económica) do teatro ao público comum.

Neste quadro, é óbvio onde cabe a obra de Cuti: ao utilizar uma personagem só, o autor consegue o máximo de economia de personagens; quanto ao ecleticismo estilístico, são exemplos concretos as mudanças bruscas de ânimo da Judith, ocasionando a alternação dum lirismo romântico em voz sedutora com as vituperações grosseiras na voz agressiva duma fera investindo contra suas vítimas. E, o que mais pode haver da liberdade hegeliana do que a liberdade que a nossa heroína tem para manter o seu homem mudo e adormecido - quando não como peixe fisgado ou pássaro engaiolado - durante a peça toda, e de mexer à vontade com os igualmente mudos manequins até desmembrá-los e destruí-los, embora simbolicamente? A nível racial, dificilmente poder-se-á insistir que a experiência humana da Judith seja meramente um conflito tipo negro vs. branco. Não se trata, pois, duma "mera ilustração de compêndios".

No sistema do "*Joker*", Boal confere funções, e não personagens, aos atores:

1. A primeira - função protagônica - representa uma realidade concreta, fotográfica - um ator inerpreta uma só protagonista, (neste caso, só Judith como mulher negra) resultando na criação de empatia. Vejamos bem que, para Boal, o protagonista não coincide sempre com o personagem principal. Portanto, a empatia é reservada só para quem o autor/diretor quer apresentar ao público como protagonista, assim separando o ethos da dianoia, o protagonista assumindo o papel ético enquanto o "*Joker*" fica com o dianoético.
2. A segunda função é a do próprio "*Joker*", com sua realidade mágica (capaz de inventar muros, combates, soldados, exércitos mágicos - parece até um recurso quixótico) aceita pelos outros personagens - vemos isto em Judith em relação ao seu homem e aos manequins. É polivalente e, portanto, pode tomar o lugar de qualquer personagem, até o do protagonista, quando este se encontra limitado no desempenho de certas funções - neste caso, o "*Joker*" é uma espécie de *stunt*; e também cabe a ele a tarefa da enunciação do ponto de vista do autor - é o porta

voz, então, do autor/diretor. Num monólogo como *Dois Nós na Noite*, a única personagem é a inquestionavel portavoz do autor, o que faz com que a peça obedeça as sete estruturas estabelecidas para o "*Joker*": dedicação, explicação, episódio, cena, comentário, entrevista e exortação).[3]

VII. OBSERVAÇÕES FINAIS

O maior valor de *Dois Nós na Noite*, a meu ver, consiste na capacidade do autor em fundir, tanto na temática como na técnica, e sem transtornos, o individual e o coletivo. Trata-se da individualização do estereótipo, na qual a personagem individual, uma mulher (com minúscula), representa a Mulher (com maiúscula). Através de Judith, assistimos ao drama não só da mulher negra como da Mulher em geral. O facto de ela ser negra é um detalhe significativo e reconhecível no mosaico da femininidade geral.

Não é só o caso de o autor ter colocado uma só mulher no palco, como também o de ter utilizado a mulher como palco - um monólogo é necessariamente um processo físico-mental-espiritual e de introspeção no qual os espectadores são verdadeiros invasores na privacidade do protagonista. É um género que acarreta a intensificação do drama, tendo como foco único uma só mulher - Judith - e única personagem falante. O seu homem, anónimo, nunca é visto acordado.

Se Boal desejava uma economia de elenco, Cuti fez o máximo nesse sentido: uma só personagem ativa, aproveitando-se duma farta safra de recursos tecnológicos - gravações em *off*, eficiente iluminação seletiva: focos de luz, várias cores de luz, etc.

Se para Abdias do Nascimento, a peça deve ser um instrumento da Negritude, Cuti foi mais longe: partindo da Negritude, leva a peça ao palco universal.[4]

E no retrato do conflito da Judith, apesar de ela ser a única estrela, dotada da liberdade hegeliana de fazer com qualquer outro personagem o que lhe der a vontade, o autor não a deixa enveredar por um feminismo vindicativo sobre o homem. Mulher vulnerável, solitária e aflita, mas forte e sensível, ela não é o tipo de comemorar uma vitória egoísta sobre o machismo do seu homem encharcado e agora provavelmente morto. Ela é protagonista/"*Joker*" cujo comportamento nos leva ao portal das teorias do feminismo, onde lutam para conseguir ingresso várias postulações e perspectivas sobre a descrição, explicação da, e prescrição de remédios para a situação da mulher, entre elas as correntes liberal, marxista, radical, psicanalítica, socialista, existencialista e pós-

---

[3] BOAL, Augusto, 1979, p 184.

[4] Tanto no aspecto da liberdade total conferida na protagonista como na aparente sintetização dos recursos e das técnicas teatrais anteriores, Cuti se mostra fortemente hegeliano, tando em vista o afinco com que o filósofo alemão, na esteira de Aristóteles e de São Tomás Aquino, defendia um sistema filosófico no qual todas as contribuições de seus notáveis predecessores seriam integradas: "*He did not view different philosophies as so many alternatives among which we might shop to find a congenial one. Instead, he considered the historical sequence of philosophic ideas as crucial. He believed that the various systems represent successive phases in the development of the human spirit*" (*The World Book Encyclopedia*, 1966, p.157).

modernista. A colega Fernanda Angius me chama a atenção para um aspecto curioso no comportamento de Judith: ela tenta mudar progressivamente, ao longo da peça, a sua aparência, para parecer com, ou imitar, as outras de que seu homem gosta. Seria isso sinal de que ela não se assume como é? Para o feminismo, isso seria desastroso. Mas, pode até ser interpretado como uma declaração trans-racial de comunhão de bens, permitindo a qualquer mulher servir-se de quaisquer apetrechos de adorno alheios que lhe fizerem falta neste mundo de ferrenha competição. Além disso, e pior ainda, ela mata as outras para se tornar aceitável, agradável e até apetitosa ao homem! Seria isso a negação da camaradagem feminista? Isso vai constituir objeto dum outro estudo. Por enquanto, a nossa heroína parece nascer da mente de Rosemarie Tong, em cujo livro *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, lemos o seguinte:[5]

> *It is a major challenge to contemporary feminism to reconcile the pressures for diversity and difference with those for integration and commonality. We need a home in which everyone has a room of her own, but one in which the walls are thin enough to permit a conversation, a community of friends of virtue and partners in action. Only such a community can make feminist ethics and politics possible.*[6]

A Arte que começa com uma aventura de autodescobrimento termina em maior sabedoria e uma mais profunda consciência humana.

Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigeria

BIBLIOGRAFIA

ADOFF, Arnold (ed.), *The Poetry of Black America. Anthology of the 20th Century*, New York: Harper E. Row Publishers, 1973.

BOAL, Augusto, *Theater of the Oppressed*, New York: Urizen Books, 1979.

CUTI (Luis Silva), *Dois Nós na Noite (e outras peças do teatro negro-brasileiro)*, São Paulo: EBOH editora e livraria, 1991.

NASCIMENTO, Abdias de, *Dramas para Negros e Prólogo para Brancos*, Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, 1961.

SALEMA, Álvaro (Seleção, Prefácio e Notas), *Antologia do Conto Português Contemporâneo*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portugluesa-Ministério da Educação, 1984.

TONG, Rosemarie, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, London: Routledge, 1993.

The World Book Encyclopedia, 50th Anniversary Edition, Vol. 9, Chicago: Field Enterprises Educational Corporation, 1966.

---

[5] Nesse embasamento teórico de Rosemarie Tong, se plasma, ao nosso ver, o universalismo da temática da peça de Cuti: a particularidade do drama duma mulher articula-se com a coletividade da situação da Mulher, sem perder de vista a intimidade da dor, nem a notória questão racial. Sem chegar a pleitear o encancaramento de identidades culturais, Tong, (como alguns outros estudiosos da área) aconselha a desenfatização do elemento diferenciador, se é que o feminismo vai ter valia: "*As attractive as the postmodern approach to feminism may be, some feminist theorists worry that an overemphasis on difference may lead to intellectual and political disintegration ...*" (TONG, Rosemarie, 1993, p.7).

[6] TONG, 1993, *Introduction*, p.7.

O OLHAR ÉPICO NO PORTUGAL DO SÉCULO XVI

MARIA HELENA NERY GARCEZ*

A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto[1] - partirei do seguinte pressuposto - não visa representar a totalidade do povo português no evento culminante da sua história, como é o caso de *Os Lusíadas*[2]. Ela não se pretende uma epopéia e, no século XVI, em que foi concebida e escrita, de modo algum poderia pretender-se, já que foi criada completamente fora dos cânones da poética clássica para o gênero. Modestamente, seu autor assim a define:

PEREGRINACAM

DE FERNAM MENDEZ PINTO.

Em Que Da Conta De Muytas E Muyto Estranhas Coisas Que Vio & Ouvio No Reyno Da China, No Da Tartaria, No Do Sornau, Que Vulgarmente Se Chama Sião, No Do Calaminhan, No De Pegù, No De Martavão, & Em Outros Muytos Reynos & Senhorios Das Partes Orientais, De Que Nestas Nossas Do Occidente Ha Muyto Pouca Ou Nenhuma Noticia.

E Também Da Conta De Muytos Casos Particulares Que Acontecerão Assim A Elle Como A Outras Muytas Pessoas.E No Fim Della Trata Brevemente De Algumas Cousas, & Da Morte Do Santo Padre Mestre Francisco Xavier, Unica Luz & Resplandor Daquellas Partes Do Oriente, & Reytor Nellas Universal Da Companhia De Iesus.

Escrita Pelo Mesmo Fernão Mendes Pinto.

Dirigido à Catholica Real Magestade del Rey dom Felippe o III desse nome nosso Senhor.

Quereria, então, a narrativa de Mendes Pinto ser uma peregrinação na esteira da *Peregrinatio Ad Loca Sancta* da Monja Aeteria e de outras obras do gênero, escritas em latim vulgar? A resposta, a meu ver, deverá ser negativa se nos ativermos ao sentido estrito daquele gênero literário como existiu durante a Idade Média. Se, porém, nós a entendermos no sentido mais abrangente de itinerário que desemboca no sagrado, sou de parecer que esta denominação pode ser-lhe aplicada com propriedade.

Registram, os dicionários, para a palavra peregrinação um sentido clássico de viagem por países estrangeiros, distantes e um mais moderno de viagem a um local sagrado.

---

* Esta comunicação foi apresentada neste Congresso devido ao Auxílio-Viagem que me foi concedido pela FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo).

[1] Todas as citações serão feitas a partir de: PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação*, transcrição de Adolfo Casais Monteiro, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

[2] Todas as citações serão feitas a partir de: CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*, Edição de Emmanuel Paulo Ramos, Porto: Porto Editora, 1985.

Viagem a países estrangeiros e distantes, a aventura do eu narrativo da obra de Mendes Pinto de fato o é e ida a um lugar sagrado também, no sentido mais profundo do termo, já que tais aventuras redundam na conversão do protagonista. Penso, portanto, que não devemos negar-lhe a qualificação escolhida e empregada, em primeiro lugar, pelo seu próprio autor, pois, tanto na primeira quanto na segunda acepção do termo, o título *Peregrinação* é procedente. Saliento que nunca afirmaria tal coisa, por exemplo, a propósito do *Livro De Marco Paulo*. Este nunca se pretendeu e nem é uma peregrinação mas apenas livro de viagens. A obra de Mendes Pinto, porém, é uma e outra coisa, podendo e devendo ser também incluída na literatura de viagens.

O fato de podermos aproximar esta obra das peregrinações, abundantes nos relatos cristãos fixados em baixo latim, não impede de reconhecer, contudo, que as aventuras por ela relatadas apresentam um *caráter épico* que lhes advêm do fato de irem muito além do que "prometia a força humana" e de o seu conjunto acabar por fornecer uma "visão totalizante do mundo". Mais do que enaltecer seu povo - o que a voz narrativa da *Peregrinação* obviamente não faz - ela apresenta uma interpretação global do mundo e dos acontecimentos que constituem o que designamos por História, a partir das venturas e desventuras que se nos contam como a história pessoal do eu narrador. E esta atitude é essencialmente épica. Não sendo, pois, formalmente uma epopéia, a *Peregrinação* de Mendes Pinto *participa do épico*.

A *Peregrinação* também não se nos propõe como historiografia; dela, portanto, não devemos esperar rigor científico[3]. Enquanto literatura de viagens apresenta-se como uma mescla de gêneros, o que lhe dá um sedutor toque de modernidade.

Isto posto, passemos a considerar um certo caráter inflacionário dos séculos XV e XVI ibéricos no que diz respeito ao mundo do conhecimento. A profusão de descobertas, notícias, novas experiências e dados científicos vai-se dando num processo crescente. Se toda a Europa vai sendo avassalada pelos incessantes confrontos de valores civilizacionais, imaginemos como isso não seria no próprio *berço dos Descobrimentos*.[4]

Os séculos XV e XVI, na Ibéria mais do que em qualquer outro lugar da Europa, foram profusos e variegados e esse contacto com outras culturas, outros valores, outras religiões, outros costumes, outras organizações sociais, como é sabido, deu lugar a essa riquíssima literatura de viagens que só mais recentemente tem recebido a atenção e o estudo que merece. Obcecados pelo preconceito cultural de que as outras culturas européias eram superiores às ibéricas e, mesmo dentro da própria Ibéria, pelo mútuo

---

[3] Pouco importa saber se todos esses relatos foram verídicos ou não, se houve exageros de parte do narrador. Não nos ocorre objetar que episódios da *Odisséia*, como o do canto das sereias ou o da metamorfose dos companheiros de Ulisses em porcos, não foram verdadeiros e isto não nos leva a pôr em causa a natureza épica do poema homérico.

[4] Talvez cause estranheza a expressão que acabo de empregar. De fato,estamos acostumados a ouvir chamar a Itália de *berço do Renascimento*, e a ela aplicar com exclusividade essa expressão. Não temos, contudo, o hábito cultural de referirmo-nos à Ibéria e nela, principalmente a Portugal, *como o berço dos Descobrimentos*. Se, de fato o foi, também a ele cabe a expressão *berço do Renascimento*. A Itália, enquanto ressuscitadora do humanismo *clássico*, é *berço* do Renascimento humanístico e Portugal, *berço* do Mundo Moderno, do Renascimento no sentido mais abrangente do termo.

preconceito entre as duas nações vizinhas, passamos séculos monopolizados pelo Renascimento humanístico como se apenas este tivesse constituído a contribuição mais decisiva para a História da Humanidade. Tal visão, porém, vem-se gradativamente alterando e estamos ganhando olhos mais isentos relativamente à História da Cultura.

Dessa fecunda literatura de viagem fazem parte essas duas obras, a que desde o início nos vimos referindo, fundamentais para a compreensão cultural e estética do século XVI português: *Os Lusíadas* e a *Peregrinação*.

Lendo-as atentamente, damo-nos conta de que a inflação de acontecimentos, confrontos e conhecimentos novos e variados a que já nos referimos, constitui um dos fatores decisivos para o surgimento de uma *visão labiríntica* e até quase *caótica* da realidade presente nessas e noutras obras do período.

Na *Peregrinação* é fácil e frequente perdermos o fio da meada e dizer-nos: "onde é mesmo que eu estou?" ou: "onde é mesmo que *ele* está?" "como é que ele foi parar aí"? e n'*Os Lusíadas* fica muito evidente a existência de uma visão "de confusão, de dor e de espanto" que rivaliza com o canto épico de logicidade clássica e o problematiza, constituindo a temática do desconcerto do mundo. Camões que, nas redondilhas conhecidas por "Babel e Sião", põe-nos às voltas com uma estrutura labiríntica, em sua epopéia de clareza formal não labiríntica, sente de modo muito vivo o mundo que está à sua volta como "confusão de Babel". O desconcerto vai progressivamente invadindo os epifonemas, emergindo em epítetos sombrios, bem como em comentários amargos e desabafos descorçoados.

Para tais formas de labirinto tanto uma quanto outra obra encontram a mesma saída, *o cristianismo*, só que por caminhos diversos que é importante discernir.

Em *Os Lusíadas*, desde a estância 2, aparece explicitamente mencionada a Fé como uma das forças motrizes da ação portuguesa nas "terras viciosas de África e de Ásia". A voz épica, talvez mais oficialmente do que por convicção, dá claramente a entender que, movidos pela Fé e, simultaneamente, mas enunciado em segundo lugar, pelo amor de um "Império", os Reis e os heróis nacionais foram conduzindo o povo português a empreender suas "obras valerosas". A Fé, talvez mais oficialmente do que por convicção da voz enunciadora, repito, aparece como um dos esteios deste povo, como uma das premissas de toda a ação e mundividência do poema.

Na *Peregrinação*, se, desde o capítulo I, aparece o nome de Deus é para deixar constância de que a Ele só o narrador deve o ter retornado à pátria são e salvo apesar de ter enfrentado tantos trabalhos e perigos. Esse eu não protesta ter-se deslocado para o Oriente com finalidade religiosa alguma; seus propósitos eram os de fazer fortuna e, muito provavelmente, de viver aventuras.

Deve ser notado, contudo, que à medida que as aventuras/desventuras do "herói" da *Peregrinação* vão-se sucedendo, uma mundividência cristã nele latente vai aflorando e subindo ao nível da consciência. Em seus percursos erráticos pelo interior da China numa das vezes em que cai prisioneiro, alguns encontros, mesmo que escassos, com os sinais sagrados do cristianismo, inesperadamente presentes naquele espaço ainda não evangelizado, são *vistos* pelo eu narrador como *epifanias*. O divino subjacente aos sinais sagrados do cristianismo, amortecido para ele enquanto em terras cristãs, vai-se-lhe

revelando progressivamente à consciência, torna-se-lhe evidente, até que uma visão de fé se instala em plenitude.Curiosamente, esse eu que não partiu com nenhum desígnio de "dilatar a Fé",pois nem se havia colocado essa questão, vai ostentar, ao final de seu percurso labiríntico, aquilo que no cristianismo se designa por *visão sobrenatural*. Curiosamente também, o cristianismo só é *visto cabalmente* por ele em terras pagãs e - o que parece contraditório mas não é - é a partir de uma evidência plena que ele alcança a fé plena.É como se, embotado para os valores cristãos enquanto em meio a eles viveu, só os fosse verdadeiramente *conhecer*, ou *reconhecer*, quando os vê imersos numa moldura outra. Nesta cultura renascentista que ficou célebre pela descoberta da perspectiva centralizada na pintura, é como se também em matéria religiosa sua visão adquirisse profundidade.

> Prouve a nosso Senhor que cheguey a salvamento à cidade de Lisboa aos vinte & dous de Setembro do anno de 1558, governãdo então este reyno a Raynha dona Catarina nossa Senhora [...] E vendo eu quão pouco me fundião assi os trabalhos & serviços passados como o requerimento presente, determiney de me recolher cõ essa miseria que trouxera comigo, adquirida por meyo de muytos trabalhos & infortynios, & que era o resto do que tinha gastado em serviço deste reyno, & deixar o feito à justiça divina, o qual logo pus por obra, pesandome ainda porque o não fizera mais cedo [...] E nisto vierão a parar meus serviços de vinte & hum annos, nos quais fuy treze vezes cativo, & dezasseis vendido, por causa dos desaventurados sucessos que atras no discurso desta minha tão longa peregrinação largamente deixo contados. Mas inda que isto assi seja, não deixo de entender que ficar eu sem a satisfação que pretendia por tantos trabalhos & por tantos serviços procedeo mais da providencia divina que o permitio assi por meus peccados, que de descuydo ou falta alguma que ouvesse em quem por ordem do ceo tinha a seu cargo satisfazerme [...], daquy se entende claramente que se eu & os outros tão desemparados como eu ficamos sem a satisfação dos nossos serviços, foy somente por culpa dos canos & não da fonte, ou antes foy ordem da justiça divina, em que não pode aver erro, a qual dispoem todas as cousas como lhe milhor parecer, & como a nós mais nos cumpre [...].[5]

Esta citação, quis incluí-la para ilustrar a atitude final do eu narrador, que designei com os termos "*visão sobrenatural*". Mas esta só aparece em decorrência de um longo percurso interior, depois de várias *epifanias*.

A primeira de que me dei conta foi narrada no capítulo XCI, quando este eu narrador encontra, na cidade de Sampitay, uma mestiça cristã, que disse chamar-se Inês de Leiria:

> E dandonos com isto dous mazes de esmola como a pobres, nos encomendou muyto que não curassemos de fazer viagens compridas, onde Deos permitia fazer as vidas tão curtas; mas logo apos isto desabotoou a manga de hum jubão de citim roxo que trazia vestido, & arregaçando o braço nos mostrou hua Cruz que nelle tinha escolpida como ferrete de Mouro, muyto bem feita, & nos disse, conhece por ventura algum de vos outros este sinal que a gente da verdade chama Cruz, ou ouvistelo alguma hora nomear? aque nós todos em o vendo, pondo os joelhos em terra co devido acatamento, & alguns com as lagrimas nos olhos respondemos que sy, a que ella dando hum grito, & levantando as mãos para o Ceo disse alto, Padre nosso que estás nos Ceos, santificado seja o teu nome, & isto disseo na lingoagem Portuguesa, [...].[6]

---

[5] *Peregrinação*, p.717.
[6] *Idem*, pp.255-6.

Cinco capítulos depois, no XCVI, há um novo encontro com o sinal sagrado por excelência do cristianismo, que vem narrado como se segue:

> [...] Em quanto estes Chins nos forão contando isto, dobramos nós huma ponta da terra, & vimos hum terreyro pequeno cercado de aruores ao redor, em meyo do qual estava huma cruz de pedra muyto grãde,& muyto bem feita, com cuja vista certifico em verdade que faltão palavras para dizer o que Deos nosso Senhor aly nos deu a sentir: & pedindo nós todos de joelhos ao Chifuu que nos deixasse yr a terra [...] Nós entre tanto nos fomos todos ao lugar onde a Cruz estava, & prostrados por terra com muytas lagrimas, lhe fizemos nosso devido acatamento, de que os moradores da aldea ficarão muyto espantados, & correndo todos ao lugar onde nos estavamos, se puserão tambem de joelhos, & levantando as mãos beijarão tambem a Cruz muytas vezes, dizendo com voz entoada, Christo Iesu, Iesu Christo, Maria micau vidau, late impone moudel, que em nossa lingoagem quer dizer, Christo Iesu, Iesu Christo, Maria sempre Virgem o concebeo, & Virgem o pario, & Virgem ficou, a que nos respondemos chorando, que assi era verdadeyramente[...].[7]

Este pequeno grupo de chineses encontrados, também cristãos, mostram aos prisioneiros portugueses um livro de relato das maravilhas que o Senhor ali tinha operado através do homem santo Mateus Escandel, que se dizia húngaro, da cidade de Buda. Segundo eles, aquele homem santo fora ali morto a pedradas por bonzos e, pouco depois, aquela florescente cidade que se chamava Cohilouzaa, isto é, flor do campo, fora destruída por um forte terremoto. Desde então, passara a ser chamada Fiunganorsee, que significa castigo do Céu. O narrador e seus companheiros portugueses encontraram auxílio fraternal tanto junto a Inês de Leiria e sua pequena comunidade cristã quanto junto a esses outros cristãos chineses remanescentes da comunidade criada pelo húngaro martirizado.

Outras *epifanias* vão-se produzindo ao longo do emaranhado percurso deste eu narrador: é o caso do encontro com o português Vasco Calvo, no interior da China, casado com uma chinesa de quem tivera quatro filhos, todos cristãos, e com um oratório escondido nos recônditos de sua casa (cap.CXVI); o da cristã portuguesa que encontraram vivendo pagãmente no reino do Calaminhan (cap.CLXIII); o de uma cidade do Calaminhan onde encontraram vestígios da fé cristã, lá pregada, provavelmente nos tempos dos apóstolos (caps. CLXIII e CLXV); o de Nuno Rodrigues Taborda, português que vivia há 23 anos entre os gentios e que acabara por adotar seus costumes (CLXXVI) e talvez outros que me tenham escapado.[8]

A *epifania* decisiva para o eu da narração deu-se, porém, quando este encontra o padre mestre Francisco Xavier e com ele mantém um trato assíduo durante uns cinco anos. Foi no início de 1547 que o conhece em Malaca, vive com ele vários episódios importantes,sendo testemunha de sua fé viva,de alguns fatos extraordinários de que aquele foi protagonista e assiste, inclusive, à sua catequese no Japão e à sua morte, às portas da China, no dia 2 de dezembro de 1552. É testemunha ocular de seu enterro na praia de Sanchão, na China,e relata, igualmente, o encontro do cadáver intacto quando o desenterram 3 meses e 5 dias depois, para transladarem seus restos mortais para Goa.

---

[7] *Idem*, pp.271-2.

[8] Não resisto à vontade de registrar aqui a curiosa observação feita pelo eu narrativo no final do cap.CLXV, à p.506, sobre a cidade do Calaminhan onde encontraram vestígios da pregação apostólica: "A terra em sy he muyto sadia & de bõs âres, & agoas. Quando espirrão fazem o sinal da Cruz como nós, & dizem, Quay doo sam rorpy, que quer dizer, o Deos da verdade he tres & hum". *Idem*, p.506.

A impressão causada pelo homem santo no eu da narração foi enorme. Embora a *Peregrinação* não nos relate o fato, sabemos que Fernão Mendes Pinto, profundamente tocado pela santidade do padre mestre, converte-se e ingressa na ordem dos jesuítas na qualidade de irmão. Sabemos, igualmente, que ele não persevera no caminho de religioso, o que não significa que tenha deixado a prática fervorosa da fé. Pelo contrário, a voz narrativa, com a qual desde o primeiro capítulo convivemos, realiza uma avaliação profundamente sobrenatural da trama desse viver que nos conta. Mais: antes mesmo do capítulo primeiro do livro já nos damos conta de sua religiosidade pelo título que consignou a sua obra (um balanço de vida), pelo lugar de destaque nela reservado a Francisco Xavier, bem como pelo respeito reverencial com que o menciona. Recordemos o trecho que agora nos interessa:

> [...] E no fim della trata brevemente de algumas cousas, & da morte do Santo Padre mestre Francisco Xavier, unica luz & resplandor daquellas partes do Oriente, & Reytor nellas universal da Companhia de Iesus.

Embora o eu da enunciação nos diga que tratará "brevemente de algumas cousas, & da morte do Santo [...]" ele lhe dedica treze capítulos (do CCIII ao CCXVIII), o que não me parece pouco. Este eu que havia conhecido capitães, governadores, autoridades eclesiásticas, imperadores, reis, embaixadores, ricos homens, aventureiros, piratas e tudo o mais que se possa imaginar, rende-se à santidade de um verdadeiro homem de Deus. Francisco Xavier é o clímax das *epifanias* vivenciadas pelo eu narrador. Nele este eu acaba definitivamente de *ver* o divino através do humano e chega finalmente à saída do labirinto. A imagem viva de Jesus que Francisco Xavier é, constitui para ele, a prova decisiva da verdade da mundividência cristã. A partir desta adesão que então nele se verifica, todo o labirinto ou o caos de sua vida lhe aparece sob uma luz nova. Ao seguir o fio do cristianismo que através das *epifanias* ele vai encontrando vê-se chegado à saída do labirinto. Francisco Xavier foi a Ariadne que segurou a ponta do fio. Apesar de toda a errância do percurso, este apareceu-lhe, então, como as linhas tortas através das quais Deus escreveu direito. Acabando de despir-se da visão humana com que iniciara seu percurso, encontra-se de posse de uma *visão providencialista* que derrota o cáos labiríntico. Este passa, então, a constituir uma peregrinação, porque desembocou no sagrado.

Voltemos agora o nosso olhar para o poema de Camões. Penso não estar em erro quando afirmo que nele, praticamente, não se encontram *epifanias*; há, isto sim, *epifonemas* e desabafos disseminados ao longo dos dez cantos, nos que este eu épico deixa ver o quão insatisfatoriamente para um cristão ele resolve o problema da dor, da morte e do mal.

Se o poema camoniano também ostenta uma *visão providencialista*, podemos dizer que ela resulta da lei das conveniências: sempre aparece quando convém que apareça, nos elevados momentos em que se espera tal mundividência num poema que, desde o início, se professou cristão.

Assim, ela se mostra, por exemplo, no canto II, após a cilada em Mombaça, nas conhecidas estâncias em que Vasco da Gama agradece à divina Providência o salvamento dos portugueses (est.29 a 32). Notemos que são poucas as estâncias que separam esse

agradecimento do célebre epifonema do canto I (est.106), em que, pelo contrário, transparece um amargo questionamento dirigido à Divindade cristã:

> No mar, tanta tormenta e tanto dano,
> Tantas vezes a morte apercebida;
> Na terra, tanta guerra,tanto engano,
> Tanta necessidade avorrecida!
> Onde pode acolher-se um fraco humano,
> Onde terá segura a curta vida,
> Que não se arme e se indigne o Céu sereno
> Contra um bicho da terra tão pequeno?

Não há nesses versos desesperançados uma evidente falta de confiança em Deus?

E no antológico episódio da visão da "Máquina do Mundo", não aparece um *providencialismo* bem-comportado onde a expectativa cristã exigiria que aparecesse? (est.80 a 85) Isto não impede que na est.145, quando mal as profecias de Tétis tinham-se concluído, reapareça o descoroçoamento frente a um mundo que o eu épico vê desconcertado e que lhe tolhe o elan para o canto: "No mais, Musa, no mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida [...]".

O eu de Mendes Pinto, ao final de seu relato, vê também a cobiça que corrói a pátria, experimenta desgosto por todos os desconcertos a que assistiu mas não vê a Deus nem com desconfiança nem com revolta.

Diremos, então, que o *providencialismo* de Fernão Mendes Pinto é mais verdadeiro do que o de Luís de Camões?

Em resposta a esta indagação final eu diria que o eu narrativo da *Peregrinação* descobriu o *providencialismo* vivencialmente. Através das *epifanias* ocorridas em seu itinerário ele atinge a *mundividência providencialista* como uma meta e um resultado de seu caminhar.A voz épica de *Os Lusíadas*, pelo contrário, parte, *a priori*, de uma posição *providencialista*, implícita na profissão de Fé que coloca como premissa do empreendimento lusitano. O eu épico é suposto professá-la com a coletividade de que se faz porta-voz.Porém, à medida que os empecilhos vão-se sucedendo, e, com eles, as dores, as traições, as misérias e as mortes, esta voz épica que se queixa, interroga e desespera, vai deixando ver que ele, pessoalmente, não possui a plena *visão sobrenatural* que a profissão de cristianismo fazia crer. Em contacto com o Oriente, ao contrário do que aconteceu ao narrador da *Peregrinação*, ele não foi sujeito de nenhuma *epifania* cristã e seu *providencialismo* não foi mais que uma Ariadne intelectual e fria a apontar-lhe uma saída. O eu épico camoniano não encontrou um cristão de um vivo e puro amor feito na extremidade deste fio. Seu mundo continuou a ser Babel e desconcerto. Eis o quanto vale privar com um santo.

Universidade de São Paulo

O CANCIONEIRO DE RESENDE E A URDIDURA DO SIGNO BARROCO

MARIA DOS PRAZERES GOMES

O Cancioneiro de Resende (1516), incrustrado entre o fim do medievo e a Renascença, é um dos que a historiografia tem mais severamente e, também, mais paradoxalmente criticado. Há quem lhe tenha negado qualquer valor estético, e há quem o tenha visto "como o viveiro de toda a poesia ulterior". Ponderando a disparidade e o rigor dos juízos críticos, percebe-se que o problema decorre simultaneamente de veleidades nacionalistas e de diferenças de concepção estética e de concepção de vida.

A leitura do Cancioneiro e a de sua fortuna crítica levou-nos a essa constatação, bem como à de que ele não foi ainda suficientemente estudado quanto ao seu particular contributo para a "evolução" das formas na poesia portuguesa, estudo que, sem dúvida, representaria um redimensionamento de seu significado e um passo num projeto de reavaliação do passado poético português, à luz das teorias modernas. Foi essa reavaliação que tentamos empreender no curso de nossa pesquisa (CNPq - 1993-1995), ao procurar detectar na poesia quatrocentista certas matrizes temáticas e técnico-estilísticas que a definem e, ao mesmo tempo, a correlacionam com os textos da série literária – anterior, sincrônica e futura.

Tais matrizes, em que vislumbramos indícios de barroquismo, realizam-se de modo diverso na prática de outros movimentos estéticos, ocasiando assim a mobilidade das formas – os signos em rotação de que nos fala Octavio Paz – e a crescente complexificação dos processos inventivos, complexificação resultante sobretudo da insistência na configuração poética dos textos, talhada sob o impulso lúdico da experimentação das possibilidades imprevisíveis dos sistemas. Tal impulso, que atingirá no Barroco superior desenvolvimento, vem sendo gestado na emergente consciência de linguagem e na prática dialógica que a poesia quatrocentista começa a manifestar, tanto em formas culturalmente fixadas pelo medievo, quanto nas formas nascentes que definirão o novo sistema e cujas marcas prenunciadoras do Barroco procuramos detectar.

Ao fazê-lo, tivemos em mente a idéia borgeana de que "é um erro estudar a literatura historicamente, mesmo que isso seja inevitável para todos nós" (1983, 37). Mas pensamos também na de Haroldo de Campos, que, já desde 1969, falava em ver "o presente e o passado como um espaço simultâneo, sincrônico, onde o novo que se faz hoje dialoga perfeitamente com o novo que se fazia antes, num espaço atemporal ou sobretemporal, onde realmente existe uma heurística das formas" e acentuava que "esse espaço dialógico é uma das grandes possibilidades de pensar ou de extrapolar o trabalho propriamente criativo para uma leitura crítica da série cultural" (Apud: Marques e Melo e Castro: 1973, 162).

Situando nossa investigação no âmbito da poética síncrono-diacrônica, tomamos a produção poética como operação tradutora, como leitura da tradição e antevisão do novo.

E isso imediatamente nos lança a questão da historicidade do texto literário, dominante nos estudos sobre o Cancioneiro. Mas discutir a historicidade, aqui, é perguntarmo-nos como o texto rasura suas próprias coordenadas estético-ideológicas e urde o futuro, isto é, como se projeta para além do espaço-tempo de sua produção.

A historicidade define-se em função da contribuição do texto para a renovação das formas. Isto significa, em outros termos, que "o modo pelo qual as articulações internas definem-se e são definidas pela leitura da história circunstancial e da história literária", bem como "a maneira pela qual se estabelece uma dependência entre essas duas leituras", radica fundamentalmente não na dimensão temporal, mas na dimensão escritural, necessariamente dialógica (Barbosa: 1986, 10). Logo, se, por um lado, "a força das circunstâncias modela a posição do poeta com relação a seu tempo, por outro, no entanto, é a própria maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo do poema" (Barbosa: 1986, 16).

Nessa perspectiva, diríamos, fazendo nossas as palavras de Haroldo de Campos, que aqui:

> O par diacronia/sincronia está em relação dialética pelo menos em dois níveis: a) a operação sincrônica se realiza contra um pano de fundo diacrônico, isto é, incide sobre os dados levantados pela visada histórica, dando-lhes relevo crítico-estético atual; b) a partir de cortes sincrônicos sucessivos é possível fazer-se um traçado diacrônico renovado da herança literária [...] (Campos: 1977, 215).

É que, como observou Anatol Rosenfeld, não podemos esquecer que:

> Uma crítica, por mais radicalmente 'sincrônica' que seja, timbrando em focalizar os textos do passado a partir de concepções estéticas atuais e abordando-os como entidades fechadas, autosuficientes e 'simultâneas' no 'reino eterno e atemporal' da grande arte, ainda assim tem que manter aberto um horizonte 'diacrônico', pondo em referência (ao menos em parentêses) a visão inerente à época em que a obra surgiu (apud:Campos: 1977, 215-216).

Seguindo essa orientação teórica, procuramos reconhecer e interpretar os elementos temáticos e estilísticos da poesia do Cancioneiro Geral, bem como o conceito que informa tal poesia e, a partir daí, investigamos seu particular contributo para a renovação das formas na literatura portuguesa. Dessa leitura, bem como da de estudos sobre ele, resultou a hipótese que norteou nossa investigação, qual seja, a de que no Cancioneiro de Resende se começam a urdir algumas das principais soluções da estética barroca.

Da análise do corpus concluímos que as relações possíveis entre a poesia quatrocentista e a barroca ultrapassam o nível temático ou o da própria configuração da linguagem, estendendo-se a certa similaridade de condições de produção e consumo, bem como de recolha e divulgação, o que acaba por determinar semelhantes juízos críticos e, portanto, por irmanar o destino dessas duas florações.

Partindo dos paralelos mais extrínsecos para os mais intrínsecos, isto é, dos relacionados ao contexto sócio-cultural para os especificamente poéticos, deter-nos-emos em alguns fatos que documentem e esclareçam o teor de tais relações.

No século XV, e início do XVI, a Península Ibérica continuava a constituir uma unidade cultural, e a política das alianças que vinha sendo desenvolvida favoreceu a circulação entre as cortes castelhana e portuguesa, de modo que a poesia desta torna-se

grandemente tributária da poesia daquela, recebendo mesmo a influência italiana (que daí para a frente será decisiva) através das obras dos dois poetas peninsulares mais notáveis da época: Juan de Mena e Santillana. Estes e outros, glosados, parafraseados e às vezes até imitados, são erigidos modelos. E assim como o elevado número de poemas em castelhano (aproximadamente 10%), no CG, atesta, além da admiração pelos poetas da corte vizinha e por sua língua e seu magistério, a "aspiração a uma comunidade cultural alargada, favorecida pela cumplicidade das referências comuns" (Ribeiro: 1993:), analogamente, no século XVII, as circunstâncias políticas favoreceram – se não determinaram – o mais intenso influxo espanhol, e a "língua castelhana passou a dominar inequivocamente a poesia portuguesa, com o advento dos nossos primeiros poetas barrocos, nascidos e educados já sob o signo da monarquia dual" (A. e Silva:1971:499). Como assinalou Luiz Rosales, a Península Ibérica formou uma "vasta comunidade poética", concentrando poetas portugueses (e castelhanos) à volta da poesia paradigmática de Gôngora.

A própria organização e publicação do CG (1516), como se sabe, filia-se à moda dos cancioneiros castelhanos (o de Baena e o de Castillo, este de 1511) e integra-se no clima de exaltação nacionalista que então se vivia em Portugal. O fato de a poesia quatrocentista ter sido recolhida em Cancioneiro, se, por um lado, a livrou do esquecimento ou do sumiço, por outro, juntou o que foi concebido disperso e fixou o que era fugaz. Isso acarretou o senso de sensaboria e uniformidade poética que o conjunto acaba por ter, pois os valores estéticos perdem-se em meio a tanta poesia de circunstância. Foi Rodrigues Lapa, cremos, quem primeiro chamou a atenção para o fato de que, enquanto não se publicarem edições individuais, dificilmente se poderá separa o joio do trigo nesse vasto repositório de formas poéticas que são os cancioneiros. Idêntica impressão se tem sobre a poesia barroca, e ela advém igualmente de se a ter aprisionado nos imensos volumes da Fênix Renascida e do Postilhão de Apolo. Quanto a estes, escrevem Saraiva e Lopes:

> O critério de seleção e distribuição das poesias é muito sumário: eliminaram-se obras profanas ou impudicas, que de resto se produziram na época em abundância, e, como no CG de Garcia de Resende, de que repete certos lugares-comuns prologais, não se respeita coerentemente qualquer ordem cronológica, de autoria ou de gêneros (s.d., 476).

Curiosamente, os mesmos critérios de organização interna (ou a falta deles) e o privilégio da quantidade em detrimento da qualidade parecem ter presidido a fatura de ambas as coletâneas.

Do ponto de vista temático, o CG trouxe novas contribuições que não só subsistirão no período barroco, como se inscreverão na tradição poética portuguesa. A par da influência greco-latina, sobretudo a de Ovídio, registra-se a italiana, que, direta ou indiretamente, anuncia com clareza algumas das tendências da literatura renascentista e, ainda, a espanhola. No caso italiano, tem-se a presença de Dante, que, através de Santillana, dará origem a um gênero narrativo derivado de um célebre episódio do "Inferno". Cultivado por Duarte de Brito e Diogo Brandão, por exemplo, terá ainda servido de modelo às Trovas à Morte de Inês de Castro, de Garcia de Resende:

> Os Infernos dos Namorados do CG anunciam uma importante tradição da sensibilidade literária, que se prolongará através de Benardim Ribeiro e Camões até à novela camiliana, caracterizada pelo sentimentalismo e pelo saudosismo (Saraiva e Lopes: s.d., 160).

Todavia, a grande presença italiana, que aí surge e se adensa, inaugurando uma tradição das mais profícuas na literatura portuguesa, é a de Petrarca. Além de apurar o sentido da sintomatologia contraditória do amor, já frutificado na escola provençal, enriquece de espiritualidade o subjetivismo lírico-amoroso; intelectualiza a paixão em conceitos sutis como o da conversão do amor na coisa amada, que Rui Gonçalves proporá e Camões virá a imortalizar; conduz à associação de estados de alma do poeta com a Natureza, com a paisagem, que se torna consolo e confidente para os males de amor, prenúncio de futuras tendências românticas. Ao mesmo tempo, porém, esse lirismo "suplicante e contemplativo" começa a ser posto em causa, por exemplo, na celebre e extensa composição "O Cuidar e o Suspirar". E, contrariando o ideal de beleza feminino da escola petraquista e o cânone da lírica cortesanesca, D. João de Meneses faz uma cantiga a "ũa escrava suã" (156-I), que traz à memória a de Camões a Barbara, e Nuno Pereira canta o amor à mulher com quem se casou, o que constitui flagrante infração ao cânone medieval.

Diversos historiadores e críticos têm denunciado e recriminado o circunstancialismo temático que ocorre com freqüência no CG, explicado por a maioria das composições se destinar aos serões do paço, onde se galanteava, se recitava e se ouvia música, se disputavam concursos poéticos e se realizavam pequenos espetáculos de alegorias ou paródias. Como registram Saraiva e Lopes, aí "tudo é jogo, espetáculo e representação, como sucederá nas cortes da renascença e nas cortes barrocas, de que a de D. João II serve já de prelúdio" (s.d., 154). Efetivamente, muitas das composições seiscentistas nasceram em concurso e outros passatempos das academias ou em torneios poéticos realizados em conventos femininos. Para os poetas de ambos os períodos, tudo é matéria poetável, o que, no entanto, advém não só da destinação dessa poesia, mas também da sua tendência realística e, ainda, no caso do Barroco, da convicção de que a natureza do tema escolhido é relativamente irrelevante, pois "o que importa é o surpreendente e embriagador jogo conceituoso, metafórico e paradoxal que o engenho poderá tecer, tomando como pretexto aquele tema" (Aguiar e Silva: 1971, 438).

Percorrendo os capítulos que Aguiar e Silva (1971) dedica aos temas e motivos da lírica barroca, percebemos que um profundo diálogo se estabelece entre eles e os da poesia quatrocentista. Tal diálogo compreende-se facilmente se considerarmos que o barroco mergulha suas raízes no terreno e formas renascentistas (que ele evidentemente intensifica, distorce e transforma), e que é na poesia do Cancioneiro que os alvores do Renascimento primeiro se manifestam (aliás, alguns estudiosos têm apontado como origem do cultismo o petrarquismo e o italianismo renascentista). Assim, se por um lado a tradição antipetrarquista que o Barroco instaura põe-no em diálogo negativo com os testemunhos temáticos e estilísticos do petrarquismo que no CG começam a se fixar, por outro, essa tradição entronca na contrafacção dos "modelos poetológicos" que aí igualmente começam a se manifestar.

A par dos novos temas, os poetas quatrocentistas desenvolveram novas técnicas e estruturas poemáticas, bem como novos metros e ritmos, que apontam para o Barroco. Introduziram não só o emprego sistemático do verso redondilho, que gozará de grande prestígio nos períodos seguintes, como também a esparsa e as formas sujeitas a mote.

O Barroco herda a tradição medieval da poesia de mote e glosa – um mote constituído por um, dois ou mais versos em redondilha, glosado em geral em décimas –, mas concede particular relevo a uma manifestação de glosa iniciada pelos poetas maneiristas, que toma como mote um soneto, em geral glosado em 14 oitavas. As formas sujeitas a mote, exaustivamente cultivadas por ambos, indiciam duas características fulcrais dessa poesia: sua vocação dialógica e seu pendor lúdico.

Quanto aos recursos técnico-estilísticos semeados pelo Cancioneiro Geral, particularmente os de procedência petrarquista, como a antítese, a bimembração e a plurimembração, os trocadilhos com palavras cognatas, o paralelismo anafórico e as interrogações, apóstrofes e exclamações, manifestam-se depois no Barroco, embora dentro do sistema de valores desse estilo sua função e seu significado sejam já profundamente diversos. Exacerbados, esses fatos de estilo criam nos textos uma espetacularidade apenas nascente na poesia quatrocentista.

Inserida na festa e votada ao consumo imediato, num espaço que é sobretudo de encenação, essa poesia tem fortemente acentuado seu pendor lúdico. É, porém, no domínio das práticas discursivas que o jogo assume facetas mais interessantes, impulsionado pelo anseio de impressionar favoravelmente um público ávido de espetáculo: a "resposta pelos consoantes", a rima única, o acróstico, o pantogramatismo, os jogos de perguntas e respostas, as "ajudas", são apenas alguns dos exemplos do arsenal lúdico das formas quatrocentistas que o barroco irá sofisticar e explorar à exaustão. Assim, se a estética do CG é ainda vacilante quanto à exuberância da técnica e do lúdico, princípios estéticos orientadores da produção barroca, não podemos, todavia , deixar de aí reconhecer os germes do discurso engenhoso e da fantasia formal que depois explodirá.

Outro aspecto que irmana essas duas florações é o tônus da vertente satírica de sua poesia, que se volta, basicamente, para a crítica individual, incidindo em pormenores da vida pessoal, hábitos, modas, etc., que se tornavam ridículos e eram, portanto, tratados carnavalescamente, para usarmos uma expressão bakhtiniana. Mas não está ausente a crítica social, mais profunda, que denuncia o desconcerto do mundo, condena classes sociais e instituições corrompidas. A poesia satírica do CG, como depois a do Barroco, não é guiada por grandes princípios morais ou filosóficos e não atinge, portanto, elevação ou universalidade. Dentro destes limites, porém, constitui valioso depoimento sobre o senso lúdico e o pendor jocoso da sociedade e da poesia do tempo, marcas de origem da tradição poética portuguesa.

Finalmente, nesta síntese parcial dos índices que vão urdindo o barroco no Cancioneiro de Resende, cumpre falar ainda da concepção de poesia que norteia ambas as produções. Sem dúvida, os princípios teóricos subjacentes à produção literária seiscentista são mais facilmente reconhecíveis que os do segundo período medieval. Aos primeiros, pode-se ter acesso através quer de textos teóricos produzidos na época, quer de poemas; aos segundos, basicamente só através de poemas, pois contam-se poucas outras fontes autorizadas. No CG parece predominar uma concepção de poesia como jogo, o que, por exemplo, o número de poemas em co-autoria deixa claro; tal poesia tem por objetivo a encenação e, portanto, o fingimento poético (embora os melhores poemas líricos ou satíricos pareçam não responder a esses princípios, aproximando-se da poética clássica).

No Barroco, a poesia aparece igualmente como jogo, um jogo mais refinado, em vários níveis, que se mostra sobretudo na transfiguração da realidade pelos processos estilísticos e pelos recortes temáticos que realiza. A lição horaciana da dupla função da poesia, em ambos os casos, cede lugar à indiscutível valorização do deleitar, muitas vezes erigido em função dominante, senão exclusiva do poema. No entanto, embora a trama de indícios seja forte - e talvez se trate mais de uma questão de grau que de espécie - só no Barroco, efetivamente, a poesia será assumida "como arte da palavra, criação de beleza verbal, jogo segundo técnicas complexas, visando a exibição do engenho do poeta e o deslumbramento do leitor" (Pires: 1985, 31).

O estudo do Cancioneiro, na perspectiva que nos orientou, permitiu-nos concluir que ele representa um momento ímpar na urdidura do signo barroco, para o qual concorrem o adensamento do trabalho com a materialidade do signo, o afrouxamento da informação semântica e o conseqüente ludismo das formas, traduzido também no seu pendor dialógico e intertextual. Isso obriga a uma revisão dos rigorosos juízos condenatórios que sobre ele pesam, pois que, pensado à luz de sua contribuição para a definição das formas da poesia portuguesa, ele é esteticamente fecundo. Em síntese, no Cancioneiro de Resende, a emergência desses signos é decisiva quer para suas relações com o Barroco do século XVII, quer para a instauração de uma tradição marginal na literatura portuguesa, quer, finalmente, para resgatá-lo para um diálogo com a modernidade ou com a pós--modernidade, onde, no entender de Omar Calabrese, são igualmente visíveis os signos barrocos - ou neo-barrocos.

PUC-SP/UNESP-ASSIS, Brasil

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.

BARBOSA, João Alexandre, *As Ilusões da Modernidade*, São Paulo: Perspectiva, 1986.

BORGES, J.L., *Sete Noites*, trad. João Silvério Trevisan, São Paulo: Max Limonad Ltda., 1983.

CAMPOS, Haroldo de, *A Arte no Horizonte do Provável*, São Paulo: Perspectiva, 1977.

GUIMARÃES, A. J. Gonçalves, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra: Impresa da Universidade, s.d.

MARQUES, J.A. & MELO E CASTRO, E.M., *Antologia da Poesia Concreta em Portugal*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1973 (Entrevista com Haroldo de Campos, em novembro de 1972. pp.135-63).

PIRES, Maria Lucília G, *Poetas do Período Barroco*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1985.

RIBEIRO, Cristina Almeida, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Apresentação crítica, seleção, notas, glossário e sugestões para análise literária, Col. Textos Literários N° 64, Lisboa: Editorial Comunicação, 1993.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar, *História da Literatura Portuguesa*, 6ª ed. corrigida e atualizada, Porto: Porto Editora, s.d.

A ARTE DE ANDAR NAS RUAS DE LISBOA E DO RIO DE JANEIRO

RENATO CORDEIRO GOMES

O processo de modernização transforma não só o perfil e a ecologia urbanas, mas também as experiências de seus habitantes, leitores da cidade. Esta constitui uma questão fundamental para os modernos; é o lugar por excelência das transformações que resultaram da Revolução Industrial. Tornou-se uma paisagem inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno. Foi traço forte na pauta das vanguardas e continua, neste final de século, a ser um problema, objeto do debate pós-moderno, num momento em que a era das cidades ideais caiu por terra. Esse processo torna a cidade uma imensa arena de discursos gastos e dispersos, lugar de inscrição e rasura dos signos que desafiam o olhar do habitante, que busca ler a ilegível linguagem urbana.[1]

Assim, os olhos dos habitantes estão num processo de fusão visual, compactando uma multiplicidade de gestos, movimentos e imagens, no ato de ver/ler a cidade. Na experiência urbana, cruzam-se extremos momentos de conflito e o banal que sustenta a cidade e lhe dá vida, constituindo-se em fatores condicionantes da percepção desses leitores.

Ler a cidade é engendrar uma possível leitura para o que se foi tornando ilegível, num jogo aberto e sem solução. Essas leituras são o relato sensível dos modos de ver a cidade, produzindo uma cartografia simbólica, captando-a enquanto "símbolo complexo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas"[2], como ressalta Italo Calvino, no ensaio "Exatidão", uma das *Seis propostas para o próximo milênio*.

Na atividade de leitura, dá-se a passagem do corpo da cidade ao corpo do texto. Ler o corpo urbano para transfigurá-lo em corpo de letras. Leitura: travessia dessa rede intrincada de relações que contitui o texto[3] - o texto da cidade, a cidade enquanto texto, não como forma cristalizada, mas resultado provisório e precário dessa atividade de conexões estabelecidas pelo leitor. Deste modo, o corpo da cidade confunde-se com as palavras usadas para descrevê-la, ou com as imagens e representações que construímos dela. O corpo do texto *dá a ver* a cidade, através de um discurso que não a duplica: nunca se deve confundir a cidade com o discurso que a descreve, contudo existe uma relação entre eles, assegura Calvino.[4]

---

[1] Para as questões sobre a legibilidade da cidade ver nosso *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

[2] CALVINO, Italo, "Exatidão", in: *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.85.

[3] BARTHES, Roland. "Da obra ao texto", in: *O rumor da língua*, Lisboa: Edições 70, 1987.

[4] CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.59.

> Nas cidades, os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Signos urbanos, como placas, letreiros, anúncios, grafites ... Tudo é linguagem, tudo se presta à descrição, ao mapeamento da cidade. O olhar percorre as ruas como páginas escritas: a cidade diz como se deve lê-la. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que conta e o que esconde, parece impossível saber

- afirma Nelson Brissac[5], no ensaio "Ver o invisível", retomando as formulações de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino.

Do corpo da cidade ao corpo do texto, desta operação deriva-se o conjunto de textos que forma o *corpus* deste estudo: *Lisboa: inclinações, desvios* (1993), ensaio fotográfico de Henrique Dinis da Gama[6], "Lisboa, vistas da cidade", de José Cardoso Pires[7] (in: *Um olhar português*, 1991), e o conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca (in: *Romance negro e outras histórias*, 1992)[8]. A conectá-los, sob a óptica aberta pelas formulações já expostas, a busca de uma arte de ver a cidade articulada com uma arte de andar nas ruas, que retoma a tradição da imagem de "um homem andando pela cidade", para representar a metrópole moderna, imagem que remonta a Edgar Allan Poe, de "O homem da multidão".

A geografia feita com os pés (para citar a imagem de Miguel Torga) é substituída pelo mapeamento através do olho da câmara que recorta Lisboa, no belo ensaio fotográfico de Henrique Dinis da Gama. Se é o humor de quem olha que dá forma à cidade, como quer Italo Calvino[9], é com este condicionamento afetivo que o olhar se faz condutor de *Lisboa: inclinações, desvios*, confirmando a atração simpática de seu autor para com o objeto, a cidade amada. A operação, a um só tempo, fotográfica e poética, revitaliza imagens perdidas no universo sígnico urbano. E daí, o desvio desse olhar em relação à cidade transformada em imagens construídas pela mídia e conservadas em clichê, nos cartões postais. As fotos *dão a ver* uma Lisboa outra, quase deserta, direcionada ao exato, em que a "paisagem" urbana, quase invisível de tão vista, ganha inusitada visibilidade. O olhar conjuga o ângulo de uma direção com outra que se toma como referência e capta, desclicherizando, o rio, os azulejos, as pedras, os muros, as escadas, o casario, as grades, os telhados ... que se inscrevem no espaço com o traço vigoroso da geometria. Manifesta-se a inclinação ao abstrato que desvia o concreto: paisagem urbana lisboeta geometrizada em "vôo petrificado pela luz" (a expressão é do autor), simbolizado pela gaivota fotografada no detalhe do azulejo que se torna emblema do livro.

O olhar que se ancora em Lisboa aprofunda na geografia as razões de uma nitidez. Busca "as harmonias que afinal são traições": desvios - diz-nos o autor no texto poético que antecede as fotografias. Este outro ensaio é construído nas malhas do imaginário em

---

[5] BRISSAC, Nelson, "Ver o insisível: a ética das imagens", in: NOVAES, Adauto, org., *Ética*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.311.

[6] GAMA, Henrique Dinis, *Lisboa: inclinações, desvios*, Porto: Afrontamento, 1993.

[7] PIRES, José Cardoso, "Lisboa, vistas da cidade", in: *Um olhar português*, Lisboa: Círculo do Livro, 1991.

[8] FONSECA, Rubem, "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", in: *O romance negro e outras histórias*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

[9] CALVINO, Italo, Op. cit., p.64.

que se tecem cidade e memória. "As vozes aí se harmonizam, quando imitam a imagem da cidade no corpo dos habitantes, produto de um destino solar", mas "têm artes de ler as sombras". Vozes da história anônima, memória feita de água, de terra, de ar, de luz, mostram que a cidade não conta o seu passado; contém-no, todavia, como as linhas das mãos, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nas feridas dos muros e das portas - como as fotos registram.

O texto e as fotos, na mesma propensão ao poético que lê na cidade "as horas que passam pelo tempo", são, entretanto, desviantes: o verbal e o icônico têm autonomia discursiva - as fotos não são meras ilustrações do texto. Afinam-se, porém, em leitura recíproca e sustentam os arcos do imaginário que interpretam Lisboa. Letra e imagem tramam-se para dar forma à cidade.

Trama de letra e imagem é também a estratégia discursiva de José Cardoso Pires para compor a sua arte de ver e de andar por Lisboa, "restaurada" no texto "Lisboa: vistas da cidade". Ancorado à cidade, procede a uma errância, fragmentando-a em "fotogramas" que concretizam visões plurais, a fim de superar os condicionamentos do hábito que não deixa ver, porque cristaliza as paisagens urbanas. O que faz é ler outras leituras, lê determinadas representações previamente dadas, de que se apossa o discurso narrativo ordenador das "vistas da cidade". Abdicando da totalidade, o narrador-autor torna-se um alegorista da cidade, lendo-a em sua errância através de fragmentos. Mas o olhar que capta "ruínas" não é virgem, ou selvagem, pois há filtros que o condicionam: o sonho, a experiência do sujeito narrador, a memória individual, a memória cultural (literatura, biografias, lendas, história), cruzando a memória da cidade e a cidade da memória. Assim, Lisboa é "escrita e prescrita" por meio de uma operação poética que recupera cenas e paisagens já registradas: reordena as imagens e representações que compõem "os arquivos da cidade" através da interferência discursiva que é manisfestação de um desgosto de amor.

Na abertura do texto, Cardoso Pires apresenta-se a partir de uma fotografia. E declara:

> Estamos os dois [ele e Lisboa] em mais ou menos: tu cidade desfocada (excesso de luz, é evidente) e eu um tanto à margem, porque há um remorso da minha parte a separar-nos. Remorso, é como quem diz. Mau perder, talvez. O que eu sinto é um mau perder pelas cabronices que tu sofres mais. É mesmo o mau perder, acredita, que faz com que eu tenha por ti, oh Lisboa, um amor rancoroso do tamanho duma cidade.

Único fragmento sem título, essa fala dirige-se à própria Lisboa (chamada de "mana"), num tom de intimidade, e funciona como declaração de princípios e protocolo de leitura, marcando a posição afetiva de quem escreve. É, ao fim e ao cabo, uma declaração de "amor rancoroso", paradoxo caraterístico do autor, ao mesmo tempo que indica o primeiro e privilegiado filtro que condicionará o percurso que dará conta dos lugares que ainda o intrigam ou fascinam e dos sofrimentos que a deterioração de Lisboa lhe tem causado, as "cabronices" que lhe roubaram a cidade. Por isso está "um tanto à margem", posição meio oblíqua, necessária, entretanto, para redescobrir a alma dos lugares.

Como alegorista, faz-se meio estranho à sua própria cidade, condição necessária, segundo Walter Benjamin, para que o homem possa depreender a alma dos lugares, ou

seja, a sua aura, perdida, uma vez que esses lugares foram reduzidos a locais moldados pelo hábito, conformados com traçados pré-estabelecidos[10]. Só assim, fazendo-se estranho, não "lá muito à vontade", vendo Lisboa "como cidade desfocada", que a cidade pode habitá-lo e ele morar nela.

Elegendo lugares já moldados pelos hábitos e clicherizados pelos roteiros turísticos, Cardoso Pires constrói, fragmentariamente, sobre eles um percurso outro, abrindo mão dos convencionais elementos de sinalização, signos da linguagem urbana, que indiciam os trajetos habituais, como já assinalou Izabel Margato[11]. "Enfim, esquecendo o slide, as setas do turismo, alfamas, miradoros, fados-fadários, pode-se ir dar - outro supor ...", diz o escritor, para traçar um outro mapa de sua própria lavra.

Lisboa é aí "um corpo para ler e decorar": do corpo da cidade ao corpo do texto, tecido com "manchas da imaginação", na verdade, cartografia afetiva, boêmia, literária. Contabalançando o que se tornou habitual, vincula a magia, o *trompe l'oeil*: a surpresa -- "Lisboa é de surpresas". Por este viés, capta a alma encantadora dos lugares com seus "requebros, conjugações: geometria esquiva". A magia abre-se para o ficcionalização; o *trompe l'oeil* cria o ilusionismo que fecunda o referencial de que também se fazem os fotogramas, pontos de ancoragem. Resulta a "nova" cartografia em que se reciclam os lugares e as histórias contaminados pelo imaginário: Arroios, o lugar da origem, o Largo do Chiado e seus signos (a estátua do Chiado, Fernando Pessoa, Almada, A Brasileira ..., as cicatrizes que marcam o que desapareceu: o Chiado, o lugar da memória), a rua do Alecrim (com a famosa estátua de Eça de Queirós, cortado da foto, para só revelar a "fantasia"), o roteiro dos bares, que "são realmente navegações pessoalíssimas", a Vila Berta, assombramento que conjuga harmonia e beleza (mais uma das surpresas que a cidade possibilita) e, por último, um café no Terreiro do Passo, ou mais precisamente, um bar com vidraça voltado para o Tejo.

Deste modo, Cardoso Pires constrói a sua arte de andar nas ruas de Lisboa tramada com a de ver a cidade, arte que é "uma articulação sensível", atividade de conexões plurais, para ler a Lisboa que continua incerta, e, por isso, possibilita sempre outras leituras. Porque "errante na paixão", o amor rancoroso, que distancia e, paradoxalmente, aproxima, abre espaço para revelar o invisível:

> No corpo duma cidade há sempre uma articulação sensível, a mais frágil, ou a mais desprotegida. Aqui, na capital de Ulisses, há várias para quem as saiba encontrar e o que surpreende é que algumas delas são nós íntimos, rosas ocultas, da paisagem consagrada.

Buscar essa frágil e desprotegida articulação sensível é também a proposta do protagonista-escritor de "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca. Este conto pode ser situado numa tendência da narrativa urbana brasileira contemporânea, que, frente aos impasses que a cidade enfrenta, alimenta-se da nostalgia, a dor da perda, romanticamente projetada num passado idealizado, quando as imagens congeladas nos

---

[10] BRISSAC, Nelson, "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?", Dossiê Walter Benjamin, *Revista USP*, n. 15, set-out-nov. 1992.

[11] MARGATO, Izabel, "Deambulando por Lisboa com José Cardoso Pires", ensaio inédito.

cartões-postais e as frágeis mitologias urbanas se desgastam, no momento em que as certezas da modernidade são postas em xeque. Num tempo pós-utópico, a cidade, aqui em destaque, o Rio de Janeiro, torna-se uma questão, e volta-se a pensá-la enquanto condensação simbólica.

A ficção eminentemente urbana deste autor vem compondo um amplo painel sobre a violência e estabelece um diálogo constante com o mundo extraliterário, mas rompe com a rede de significações produzida pela banalização e pelo caráter de espetáculo da própria violência. O discurso ficcional desconfia da retórica que a veicula nos meios de comunicação de massa e da lógica das aparências, através da reflexão sobre o próprio discurso. Tematizando o Rio de Janeiro como cidade partida, mais que segregada espacialmente, dividida pelo medo e pela incompreensão das populações que não têm uma linguagem comum (como vem demonstrando os estudos de Alba Zaluar[12] e de Maria Alice Resende de Carvalho[13] e o livro-reportagem *A cidade partida*, de Zuenir Ventura[14]), os contos e romances de Rubem Fonseca ultrapassam a violência condicionada pela luta de classes, para revelá-la enquanto traço forte que atravessa toda a sociedade. O crime ultrapassa qualquer fronteira ou limite, até porque Rubem Fonseca se nega a tematizar apenas a violência dos oprimidos. A geografia da violência impõe-se a outros possíveis recortes da cidade, diluindo contornos, embaralhando as linhas do mapa, conforme atesta Vera Follain de Figueiredo[15]. Emblemático, neste sentido, seria uma leitura contrastiva dos contos "Feliz Ano Novo", em que um grupo de bandidos que vive na Zona Sul, assalta, numa noite de *réveillon*, uma casa da alta classe média, e "Passeio noturno I" e "Passeio noturno II", em que um alto executivo milionário, após um dia estressante de trabalho, atropela, com seu carro importado último modelo, mulheres indefesas, na certeza da impunidade. O círculo da violência amplia-se, ainda, quando atinge as instituições, como se pode constatar, por exemplo, no romance-noir *A grande arte* (1983).

Por outro lado, são temas também recorrentes, na obra do autor, o esfacelamento e a falência da afetividade como forma de violência e a perda da cartografia afetiva das pessoas que "vivem empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado", segundo declara, em sua "poética", o personagem-escritor entrevistado no conto "Intestino grosso", que encerra o volume de contos *Feliz Ano Novo* (1975). Sob esta visão da realidade urbana, carioca sobretudo, parece circular um viés romântico e nostálgico de uma cidade cordial e compartilhada, núcleo de "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro".

Este conto retoma a tradição da narrativa urbana carioca, para registrar os percursos de Augusto, que se torna escritor diletante, após ganhar um prêmio na loteria, e se instala num sobrado vazio, no centro da cidade, lugar de origem do protagonista, para escrever um livro também intitulado *A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro*. Nas

---

[12] ZALUAR, Alba, *Condomínio do diabo*, Rio de Janeiro: Revan: UFRJ, 1994.

[13] VENTURA, Zuenir, *Cidade partida*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

[14] CARVALHO, Maria Alice Resende de, *Quatro vezes cidade*, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

[15] FIGUEIREDO, Vera Follain de, "A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca", *Literatura e Sociedade*, n. 1., São Paulo: DTLLC: FFCH: USP, 1996, p.89.

trajetórias deste falso *flâneur* exilado na pós-modernidade que não vê a cidade através da multidão, mas a olha com seu olhar enraizado, a narrativa dissemina cenas que mimetizam a violência urbana proliferante, para estampar o estado de abandono e miserabilização que corroeu o mito da antiga Cidade Maravilhosa. Enquanto olha e escreve, o escritor andarilho registra os que estão à margem da sociedade, com suas vozes que não se comunicam. Registrando essa cidade polifônica e sua face obscura e ao mesmo tempo tão visível, acredita que pode, porque pensa, solucionar os problemas da cidade dividida, não-compartilhada e perversa. Mas seu objetivo não é oferecer a cidade como espetáculo exótico do "horror, do crime e da miséria"; enfoca precipuamente a perda da cidade compartilhada, a corrosão do diálogo, a perda dos referenciais de sua cartografia afetiva, a violência da destruição da memória da cidade. Andando pelo centro histórico do Rio de Janeiro, "Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. *Solvitur ambulando* - atesta o narrador.

Em seu projeto de articular o texto, a cidade e a memória, Augusto percebe a perda da alma encantadora da cidade reduzida a locais moldados pelo hábito, percebe-a não mais em comunhão com seus habitantes e quer ir rastro atrás de um Rio perdido. Deseja com seu livro em processo de escrita redescobri-lo, reinventar uma leitura para ele. Tenta resistir nostalgicamente à discordância entre o ritmo da metrópole e o de sua sensibilidade afetiva. Quer recuperar suas raízes e por isso ocupa o centro da cidade, num tempo em que tudo é previamente dado, exposto em visibilidade total, num espaço de pulverização social, da desestabilização do eu, da comunicação problemática. Andando ao rés-do-chão, colado à realidade que observa, preso ao cenário urbano, lugar por excelência da atenção flutuante, Augusto não consegue fugir do valor de exposição da cidade que perdeu a aura, de que ele tenta ler pedaços, as ruínas que restam. Anda e escreve sobre uma cidade sem aura, mas é acometido pela nostalgia da aura. Pretendendo construir o seu leitor ideal, como ensina as prostitutas a ler, ele indica que precisa de um leitor que o entenda. O leitor que procura é o que possa significar a cidade, que possa ser um signo dela. Quer ensinar a cidade a ler, para que ela possa se reconhecer no desenho que pretende fazer através das palavras: transfigurar o corpo da cidade no corpo do texto. A arte de andar nas ruas é também a de preparar aquele que vai receber de volta a cidade, agora recriada pela letra. O projeto de Augusto mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando a sua escrita do fantasma da morte.

Através destes percursos pelas cidades de letras e imagens - Lisboa e Rio de Janeiro, conjugadas pela arte de andar e de ver, percebe-se que não há exclusividade de um modelo para a leitura da cidade. Aceitando o fragmentário, o descontínuo e contemplando as diferenças, os textos de Henrique Dinis da Gama, José Cardoso Pires e Rubem Fonseca procuram escapar às exigências excludentes do modernismo, refuncionalizando a tradição, respectivamente, das culturas portuguesa e brasileira. Reciclando a memória cultural, esses textos cenarizam a cidade *patchwork*[16], com sua polifonia, sua mistura de estilos, captados por olhares que colhem a multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano lisboeta e

---

[16] CANEVACCI, Massimo, *A cidade polifônica*, São Paulo: Studio Nobel, 1993, p.10.

carioca, que se situam, ambos, no limite extremo e poroso entre ficção e realidade. A cena e a encenação do universo urbano através da letra, que às vezes se trama à imagem, revelam a cidade enquanto o lugar de inscrição e rasura dos signos cuja legibilidade seduz e desafia o olhar do leitor. Os textos indicam que as cidades não são apenas produtos da memória ou do desejo, como muitas das cidades invisíveis de Italo Calvino; são objetos complexos que incluem a realidade e sua descrição[17], cidades que se confundem com as palavras usadas para descrevê-las. A operação poética que (re)inventa, que dão a ver essas cidades, é levada, entretanto, até certo ponto; caso contrário, obter-se-iam cidades verossímeis demais para serem verdadeiras.

PUC - Rio de Janeiro

---

[17] PATTON, Paul, "Imaginary cities: images of postmodernity", in: WATSON, Sophie & GIBSON, Katherine, eds., *Postmodern cities and spaces*, Oxford: Blackwell, 1995, p.112.

TERESA VEIGA E FLORBELA ESPANCA: UM ENCONTRO COM A LITERATURA

MARIA MADALENA GONÇALVES

Embora com uma discreta produção que já vem da década de 80[1], Teresa Veiga surge como uma das vozes mais estimulantes no panorama literário do conto português contemporâneo. As suas histórias, orientadas para a análise psicológica do universo feminino, aliam a uma linguagem convencional um poder imaginativo intrigante, muitas vezes constituindo este só por si um desafio a decifrar. Pode falar-se a este propósito em intriga de conteúdos, deixando provisoriamente de lado a noção de que a intriga diz prioritariamente respeito à organização em sequências temporais dos elementos da história (acção, personagens, circunstâncias, etc.) técnica que a autora domina aliás com grande perícia dentro da tradição clássica de escrita realista. De facto, são os assuntos escolhidos e a natureza simbólica dos conteúdos efabulativos que constituem a grande aposta das histórias de Teresa Veiga. Se se quisesse associar o seu imaginário com qualquer outro contemporâneo, o imaginário pictórico de Paula Rego surgiria, apesar de pertencer a um outro campo de expressão artística, como um dos mais sugestivos. O grotesco de certas situações realistas e a perversidade com que ambas abordam conteúdos psicológicos quase sempre associados à sexualidade (desviada) e ao desejo (latente) é o que está na base desta aproximação. Mas o estudo que a fundamente terá de ficar para outra ocasião.

O propósito do presente texto é simplesmente o de proceder ao comentário de um dos contos que Teresa Veiga publicou e que é, a diversos títulos, dos mais interessantes que escreveu. Intitulado *A Minha Vida com Bela*[2], este conto presta-se a estabelecer novas aproximações, desta vez com as obras e as vidas de figuras femininas que se notabilizaram no campo literário. São essas figuras Florbela Espanca, imediatamente presente ao nível do título mediante a abreviatura do seu nome, e duas outras escritoras que entram na trama narrativa como "personagens" da história: Emily Dickinson, a enigmática e solitária poetisa de Amherst e Emily Brontë, famosa pelo seu romance *Wuthering Heights*[3]. Em conformidade com alguns dados que se conhecem a respeito do temperamento da poetisa americana e do da romancista inglesa, Teresa Veiga recria a personalidade literária de Florbela Espanca, passando alguns traços da sua biografia a poderem ser (re)examinados à luz dos das duas Emily. Julgo, porém, que não é esta a intenção da autora ao escrever o conto. Apenas afirmo que é possível ler o texto nesta perspectiva. Do mesmo modo se poderia dizer que, a uma primeira leitura, ficamos com a impressão de que Teresa Veiga reteve de Emily Dickinson (enquanto autora) um idêntico registo enigmático na abordagem

---

[1] Publicações de Teresa Veiga: *Jacobo e outras histórias*, 1981 (fora de mercado); *O Último Amante*, Livros Cotovia, 1990; *História da Bela Fria*, Livros Cotovia, 1992.

[2] Este conto pertence à colectânea de 1990.

[3] A mais recente tradução desta obra (por Ana Maria Chaves) traz o título de *O Alto dos Vendavais* e foi publicada pela D. Quixote em 1993.

da psique feminina (enigmatismo concentrado na figura da narradora-protagonista e nas suas secretas motivações, ainda quando aparentemente explicitadas pela própria), e quanto a Emily Brontë (também como autora), dir-se-iam convergentes os pontos de vista de ambas quanto à forma de captar comportamentos humanos apaixonados, sentimentos exacerbados e relações humanas pouco saudáveis. Mas o interesse do conto gira em torno da figura de uma quarta mulher, a narradora, que é na verdade a personagem principal da história, quanto mais não seja por nela ter participado e dela nos dar conta a partir de um relato que surge como autobiográfico. É para esta que a atenção do leitor se deve dirigir.

Antes porém de iniciar a análise de *A Minha Vida com Bela* na perspectiva do encontro entre estas diferentes figuras literárias filtradas pela voz de uma narradora em feminino, vale a pena referir alguma coisa no que concerna o modelo de escrita seguido por Teresa Veiga. Neste conto, o enredo opera estavelmente nas relações convencionais de causa e efeito, sendo a técnica do *flash-back* usada com frequência e provando a autora possuir neste campo uma notável capacidade no manejo dos tempos da narração (a narrativa, que joga com vários momentos temporais, termina com a referência a um acontecimento que ocorreu no dia anterior ao tempo actual da escrita). Este modelo pode ser observado em outros contos da autora onde, a acrescentar à causalidade lógica e às analepses temporais, as histórias se baseiam no princípio da verosimilhança. Os factos que se contam são sempre supostamente verídicos, possíveis ou prováveis. O que não quer dizer que este quadro de verosimilhança não seja muitas vezes abalado por situações insólitas, as tais que têm a ver com conteúdos efabulativos que se afastam do princípio de realidade e que vêm, por isso mesmo, pôr em causa a credibilidade dos factos narrados.

Assim acontece, por exemplo, no conto *O Poeta do Campo*, que pertence à última publicação em data. Este conto narra, com convincente objectividade, o desaparecimento misterioso de uma garota de dez anos. Tudo nele é possível, desde a escolha do local em que a acção se passa, Ourique, à preocupação do pai da jovem que ao tomar conhecimento do desaparecimento da filha mobiliza todos os meios para a encontrar, até às suspeitas lançadas sobre o dono de uma pequena propriedade conhecida pelo nome de "Jardim das Delícias" e que vem a descobrir-se ter sido o local de sequestro da menina. O estatuto referencial destes dados não põe em causa a aceitabilidade deles pelo leitor, à excepção talvez da situação que tem a ver com o comportamento do presumível raptor, o dono da tal quinta de recreio, um velho "sedutor" que teria feito entrar a menina para um galinheiro, onde a manteve cativa por alguns dias. Impotente e sexualmente desviado, o velho satisfaz-se comendo maçarocas que apanha do chão e fruindo, com deleitado prazer, a metamorfose forçada da criança em ave. Encarcera-a "no galinheiro modelar que construíra para os seus bichos favoritos". A transformação imaginária que vai observando na garota dando-lhe de comer a mesma comida que dava à sua galinha de estimação, aquela que antes ocupara a mesma capoeira e que morre sem causa aparente, compensa-o afectivamente do desgosto. É claro que toda esta situação apesar de invulgar, e todo o comportamento sexual do velho apesar de aberrante são possíveis no quadro de um patológico desvio comportamental. Porém, o que leva o leitor a sentir a situação de sequestro e a atitude do raptor como pouco credíveis fica a dever-se inteiramente ao modo como Teresa Veiga deixa insinuada no espírito do leitor a dúvida a respeito do carácter "real" dos acontecimentos narrados.

O sequestro aconteceu? É pura fantasia do velho? Corresponde a um desejo perverso da garota? A transformação zoomórfica da menina terá servido, de facto, para satisfazer as fantasias sexuais de um velho idiota? Uma coisa é certa: o insólito deste desvio psico-sexual comportando, entre outras, manifestações de impotência, pedofilia, voyeurismo e sadismo encontra explicação nos argumentos que a autora coloca na boca do próprio velho e que lhe servem para justificar, face à menina, a sua atracção pelas galinhas:

> Repare, Francisca, como são femininas nas suas atitudes. Autênticas senhoras! Os meneios, a maneira de pisar, de erguer a cabecita e virá-la de banda, ao mesmo tempo desconfiada e provocante, a azáfama própria de boas donas de casa quando se trata de procurar a comida ... Há quem diga que são estúpidas. Se são, a estupidez assenta-lhes como uma luva. Cá por mim não me importo de dizer que me dá mais prazer olhar para elas que para muita gente.[4]

É nesta visão do feminino, algo provocatória e transgressora, que Teresa Veiga e Paula Rego se aproximam. Se a redução da menina a galinha já é chocante, a promoção da galinha a mulher ("Autênticas senhoras!") é, no mínimo, grotesca e insultuosa. A comparação da mulher com o animal, seja ele qual for, é sempre humilhante, pois é uma forma de a comprometer com a espécie a que pertence fazendo tábua rasa da sua identidade como indivíduo. Biologicamente representa um recuo. Mas nas histórias de Teresa Veiga este recuo é frequente, aparecendo a mulher sistematicamente ligada a acontecimentos onde a doença, o recalcado, o vício, a tara, a transgressão e os desvios comportamentais parecem ser a regra e não a excepção. Leia-se, por exemplo, o conto que dá o nome à antologia de 1992, *História da Bela Fria*. Aí se narra uma sucessão de casos de mulheres que a narradora conhece e as suas bizarras histórias amorosas, sobre as quais, a dado momento, tece o seguinte comentário:

> Cada uma daquelas mulheres era um livro, ou melhor, um manual profusamente ilustrado dos destinos que aguardam uma desgraçada na curva do caminho. Ao lado das delas as minhas experiências culminantes não passavam de amostras sem valor.[5]

Exibindo tais desvios, o universo feminino de Teresa Veiga parece pôr a descoberto o interdito (neste caso, sexual) neutralizado ou reprimido pelas defesas moralizantes da sociedade patriarcal. Assim, uma galinha pode servir de *alter ego* simbólico da mulher, simultaneamente próximo e distante do seu "eu", como, noutro contexto (no conto *Filmes e Vagabundos* da colectânea de 1992), uma boneca de trapos serve o mesmo fim. Essa boneca (só por si alegórica de todo o espaço feminino) é atirada inesperadamente por uma jovem a outra jovem como forma de auto e hetero descoberta e (re)conhecimento. É uma forma de dizer: "Eis-nos aí expostas! Somos como ela" (puros objectos, destituídas de alma e de vontade próprias, à mercê da vontada alheia) "e, ao mesmo tempo, diferentes dela". Acresce que essa boneca será também o símbolo da futura cumplicidade sexual

---

[4] *O Poeta do Campo*, pp.54-55.
[5] *História da Bela Fria*, p.11.

entre ambas, a cumplicidade que partilharão quando começam a ter relações sexuais clandestinas com dois forasteiros:

> Vinda não sei donde acabava de aterrar em cima da mesa uma horrenda boneca de pano, vestida com um *smoking* de cetim preto, as feições desenhadas a pincel de modo tão perfeito quanto inexpressivo, que parecia diabolicamente viva por causa da arte com que fora cosida, de forma a poder desmembrar-se e desarticular-se e assumir, querendo, as mais naturais posições. Era Beijos Vermelhos, a mensageira oficial de Clara.[6]

Esta visão do feminino, aparentemente distorcida e paródica mas, sem dúvida, depreciativa, pode confundir-se com a visão negativa do misógino assumido. Por isso não é completamente disparatada a impressão que retemos de que alguns contos de Teresa Veiga parecem produzidos por um homem - um homem que não gosta de mulheres.

Em *A Minha Vida com Bela*, a problemática do feminino, central às preocupações da autora, tem a particularidade de surgir associada, como já se disse, à figura literária de Florbela Espanca (1894-1930) e à de mais duas mulheres escritoras que fizeram da sexualidade o tema fundamental das suas obras (e talvez mesmo das suas vidas). Enquanto Emily Brontë (1818-1848), cuja alcunha entre íntimos era "The Major", transporta para *O Monte dos Vendavais* (duas vezes citado no conto) toda a sua energia masculina plasmada na brutalidade e na violência da dupla amorosa Catherine-Heathcliff, Emily Dickinson (1830-1886) deixa na poesia e no seu epistolário ambiguidades sexuais de todo o tipo. Indentificada com a primeira, a narradora (que também é personagem da história) partilha uma febril obstinação no processo de conquista da amizade íntima de Florbela Espanca; com a segunda, a narradora aprende que na arte o objectivo moral não conta. Dirá a respeito dos efeitos que a leitura da obra de Dickinson produziu nos seus trinta anos que: "[...] o que nunca tinha sido dito e o que não podia ser dito se iluminavam para mim, fugazmente, como verdades cristalinas"[7]. Quanto a Florbela propriamente dita, surge no texto de Teresa Veiga como a versão moderna das duas Emily, uma espécie de epígono estético do feminino romântico que aquelas representam. A sua sexualidade, por um lado silenciada e indefesa ("inocente cordeiro imaculado"), por outro emancipada e leviana ("pantera bárbara") é o cruzamento da falsa serenidade de uma e do furor predatório da outra, vindo a revelar-se no final do conto fatalmente chthoniana e dionisíaca (cf. pp.61-62), de acordo com o esquema de sexualidade que lhe é imputada pela visão da crítica tradicional. O resultado é uma reflexão sobre o erotismo psicológico feminino recortada num contexto em que a literatura (desde logo apresentada como uma das razões fundamentais que leva a narradora a desejar conhecer Florbela[8]) parece servir de suporte simbólico (ou zona de sublimação) ao jogo das relações afectivas que se estabelecem entre as personagens da história.

---

[6] *Filmes e Vagabundos*, p.116.

[7] *A Minha Vida com Bela*, p.15.

[8] A forma da abertura do conto é particularmente elucidativa a respeito das principais linhas de suporte narrativo e semântico do texto: "Em Outubro de 1927 tomei a decisão capital da minha vida. Ia escrever a Florbela, não apenas para lhe dizer da minha incondicional admiração pelos seus versos (cartas desse género, pensava eu ingenuamente, já devia ter recebido muitas), mas para lhe pedir um encontro em termos tão ansiosos que ela não pudesse escusar-se sem remorsos".

Teresa Veiga imagina pois o encontro entre uma mulher, a narradora em primeira pessoa do texto que lemos, e a Florbela dos últimos anos de vida, a mulher trágica assaltada por múltiplos fantasmas, que são referidos no texto e incorporados na trama da história para efeitos de maior verosimilhança realista. São factos conhecidos, como a morte do irmão da poetisa, o fracasso do terceiro casamento, a demência senil do sogro, o esgotamento criativo e os estados depressivos. O objectivo da narradora é *salvar* Florbela Espanca daquilo que a impede de escrever - o marasmo e a doença -, restituindo-a à vida e à poesia. Fazê-la escrever de novo é a aspiração suprema que a norteia e o seu segredo inconfessado:

> O que eu não lhe dizia, nem quase me atrevia a pensar, era que queria que a sua estadia em minha casa viesse a frutificar num novo livro, o livro que já estaria amadurecido e talvez pronto há muito se não fosse o seu emprego desordenado do tempo e a apatia dos que a rodeavam.[9]

Antecipemos o final do conto. A narradora falha no seu propósito. Não porque Florbela não escreva. Pelo contrário, depois de algumas hesitações ela chega a produzir sonetos inéditos que lê à narradora numa noite por esta considerada a mais gloriosa da sua vida[10]. Mas a energia vital que Florbela transporta para esses versos não resulta do investimento afectivo da narradora, que tudo faz para proporcionar à amiga a sua recuperação física e mental. Antes, como esta verificará posterior e casualmente, do estímulo que a poetisa recebe da relação amorosa que clandestinamente mantém com o único homem que frequenta a casa de Monchique onde as duas passam férias:

> Mais tarde, passando em revista detalhadamente os pequenos pormenores do nosso convívio a três, surpreendeu-me que não tivesse desconfiado mais cedo do efeito Dr. Anselmo numa pessoa tão necessitada de festa e aplauso como Florbela. Um sintoma que me poderia ter alertado foi que finalmente encontrara energias para se dedicar com paixão à tarefa de corrigir e seleccionar os seus papéis, consagrando-lhe os dias e parte das noites como se de súbito algo tivesse desencadeado nela uma ânsia premente de afirmar-se.[11]

Na sequência da descoberta da relação amorosa de Florbela com esse homem, a narradora tudo fará para a destruir, o que consegue ao fim de pouco tempo. Mas agindo cegamente como amante atraiçoada, a narradora não se apercebe de que ao destruir a relação entre os dois destrói também a verdadeira fonte do renovado interesse de Florbela pela escrita e pela vida. Assim, Florbela regressa a Lisboa mais fraca e mais desiludida do que antes. Com ela vão desfeitos todos os projectos literários, seus e da amiga. No entanto, não obstante ter sido a própria narradora a causadora directa de mais um dos muitos desaires amorosos na vida da poetisa, é curioso observar que as duas se separam amigavelmente terminando o conto com um sucinto resumo da vida da narradora após os incidentes que estiveram associados à breve amizade entre as duas.

Encontramos aqui algumas das situações típicas dos contos de Teresa Veiga: a amizade cúmplice entre mulheres, a relação amorosa triangular e a traição. Mas o interesse

---

[9] *A Minha Vida com Bela*, p.39.
[10] *Ibid.*, p.58.
[11] *Ibid.*, p.58.

imediato de *A Minha Vida com Bela* reside no facto de estas situações serem protagonizadas por três personagens que tiveram existência histórica real - Emily Brontë, Emily Dickinson e Florbela Espanca -, todas elas ligadas ao mundo da literatura, e que teriam eventualmente podido viver situações análogas ou muito próximas das imaginadas no texto. Acresce a este o interesse de terem precisamente sido essas e não outras as personagens escolhidas para dar corpo a uma ideia que persiste ao longo de toda a narrativa e que é a de que a literatura (a imaginação, o sonho, o desejo, a pulsão erótica ou a criação artística em geral) pode substituir-se à vida, superando-a, criando uma outra vida, uma outra ordem de existência, uma outra espécie de real, mais verdadeiro e absoluto. Com efeito, basta atentar em certos pormenores da vida de Emily Brontë, Emily Dickinson e Florbela Espanca para se reconhecer que as primeiras terão vivido a sua vida como uma ficção verdadeira (passe o paradoxo), e a outra como se ela só tivesse sentido quando vivida por superação erótica. A mundividência comum às três é de extracção romântica, novaliana, diríamos mesmo. Mas o romântico "quanto mais poético mais verdadeiro" do poeta alemão assume no texto de Teresa Veiga, via a relação afectiva que se estabelece entre a narradora e Florbela, traços decandentistas e pós-simbolistas. É como se, mediante o que seria uma degeneração da legenda de Novalis, Teresa Veiga nos mostrasse o lado perverso da literatura quando vivida como real absoluto. Perversidade que a autora põe em foco ao identificar essa vivência de absoluto com a homossexualidade latente da narradora.

O desvio comportamental da narradora é particularmente evidente nas relações com a única personagem masculina que intervém na história e que passa, a dado momento, a sua antagonista (cf. pp.60-68). Porém, o hábito de assumir imaginariamente a personalidade daquelas figuras femininas por cuja obra e vida sente tamanho fascínio e admiração é uma manifestação importante do seu desequilíbrio, que progressivamente a levará a confundir real, ficção e impulso erótico. A projecção da sua identidade em personagens carismáticas como Emily Dickinson, Emily Brontë e Florbela Espanca assume contornos de verdadeiro vampirismo literário (cf. pp.18-19), pois o que na realidade parece exclusivamente preocupar a narradora é a apropriação da *persona* literária de cada uma. Essa apropriação faz-se sempre acompanhar de uma forte componente sexual. Assim, no caso de Dickinson, ela manifesta-se no facto imediatamente concreto de a narradora desejar traduzir-lhe a obra, mas está igualmente presente na decisão mais frívola de, por impulso estético-erótico, copiar-lhe o hábito da indumentária, passando a adoptar como cor da sua preferência o preto em vez do branco:

> Se a Dickinson, em 1860, adoptara o hábito de andar sempre de branco, em 1920 eu podia permitir-me a extravagância de escolher o preto para cor única da minha indumentária, desde o chapéu aos sapatos, sem esquecer a roupa interior.[12]

A mudança de cor implica desde logo a ideia de que ambas se completam na diferença, pois embora opostas o branco e o preto são cores complementares associadas, como cores estéreis, à infertilidade do celibato que as duas mulheres abraçam como

---

[12] *Ibid.*, p.15.

verdadeira vocação. No entanto, essa mudança só se torna significativa para o desenrolar dos acontecimentos, e para a ideia geral de que a literatura é o lugar por excelência do desejo, quando a narradora tem finalmente a possibilidade de privar com Florbela, figura que no texto aparece sempre associada à cor negra (quer por gosto, quer por razões circunstanciais, no caso, o luto pela morte do irmão). Por mediação contrastiva das duas cores, Florbela passa então a ser uma *outra* Emily na vida da narradora: "Iria eu deixar apagar e sumir-se a sua [de Dickinson] imagem virginal de branco, substituída pela morena criatura de olhos aflitos e cabeleira de ébano?".[13]

Com efeito, após Dickinson, a narradora descobre Florbela Espanca, e é com esta que poderá pôr em prática o que só com as outras podia em fantasia, ou seja, viver a literatura (com todo o ritual e sentido de encenação) como vive a paixão pelos seus próprios duplos. Esta vivência simbólico-decadentista da literatura que faz dela metáfora da paixão narcísica do próprio eu vem bem expressa na cena em que a narradora ruboriza ao tomar pela primeira vez conhecimento de Florbela através da leitura num serão cultural de um dos seus sonetos (cf. pp.17-19). O significado imediato deste rubor tem a ver com a latente homossexualidade da narradora, mas é também indicativo do seu consumado narcisismo a partir do momento em que ao identificar-se com Florbela sente como seus os efeitos da obra desta na sociedade do tempo. Em causa está uma noção de amor que procede do princípio da identidade: "[...] ainda nos brindou com um último soneto, tão belo, tão forte e *tão feminino* que senti o rubor subir-me às faces, na convicção de que aquela gente era indigna de o ouvir", sendo de interesse notar que o amor lésbico e autoerótico surge aqui a partir da identificação do *feminino* com o *lírico* (com a poesia lírica e, mais concretamente, o soneto) numa contaminação entre *gender* e *género* que nos levaria a encetar um comentário teórico não fora outro o propósito desta análise.

Em diversas passagens do texto a narradora surge como alguém que tem pretensões literárias (cf., por exemplo, pp.21, 26, 35 e 56). Mas a sua ambígua relação com a literatura atinge o ponto culminante quando mais tarde, depois de frustrada a experiência que nos relata e já voluntariamente afastada do mundo e definitivamente desinteressada dele, decide adoptar uma criança com o único fim de assegurar a conservação do seu "espólio de livros e papéis". Essa criança é descrita pela narradora como "uma carcaça miserável, só pele e osso, com a pélvis em bico e o crânio amolgado"[14]. Como muitas em Teresa Veiga, esta imagem é chocante, menos pela escolha dos vocábulos que servem para caracterizar a criança como um ser andrógino e intensificar a aversão da narradora por tudo quanto envolve o mundo feminino da procriação e da maternidade, do que por tal imagem associar o atávico hermafroditismo psicológico da narradora à sua estranha ideia de literatura. A sexualidade indefinida e ambivalente desta criança, que a levou a escolhê-la para futura herdeira e administradora do seu espólio literário, é a garantia de que após a sua morte a literatura permanecerá o lugar da utopia sexual, onde a unidade e a polivalência são possíveis.

---

[13] *Ibid.*, p.19.
[14] *Ibid.*, p.70.

Os desvios comportamentais de que falei a propósito de outros contos de Teresa Veiga e que são aqui amplamente documentados ao nível do carácter da narradora na sua relação com a literatura encontram-se também reflectidos noutra importante personagem da história. Trata-se de Rui Anselmo (a única personagem masculina do conto), que exibe um comportamento anti-natural e anti-humano ao morder, como um animal selvagem, a mão da mulher legítima:

> O Dr. Anselmo, então no uso, que sempre tivera, das suas faculdades mentais, trincara a frágil mão da esposa, até que ela conseguira fugir-lhe com o seu miserável despojo ensanguentado.[15]

A sua ferocidade, igualmente sugestiva de um acto sádico de vampirismo, por ser mais primária e irracional do que a contida no comportamento estudado e calculista que a narradora exibe na relação fetichista com as figuras literárias que elegeu para seu culto, só aparentemente é mais cruel. Na verdade, tanto a narradora como Rui Anselmo se mostram capazes de excessos que o bom-senso desaprova e isto os aproxima como rivais e antagonistas.

A narradora põe em evidência o lado sádico do seu carácter quando se serve do incidente referido para desmistificar a imagem de homem civilizado e medianamente culto que Florbela tem do amante:

> [...] mas não podia deixar de sentir uma espécie de prazer maligno em ajudar a destruir a imagem de homem forte e sábio de que ela se apoderara tão levianamente.[16]

É natural que para a narradora a agressão física praticada por Rui Anselmo seja intolerável e, isso, por dois motivos. Em primeiro lugar, porque a mordedura na mão, veículo da expressão criativa, representa uma ameaça de amputação da parte do corpo que está directamente ligada à produção da escrita (e, em particular, à escrita literária). Qualquer forma de agressão contra as mãos é, aos olhos da narradora, uma forma indirecta de agressão contra a literatura, emblematicamente representada por Brontë, Dickinson e Florbela. Por outro lado, a mordedura, sugerindo um ferimento de tipo sexual, passa a ser o símbolo da violação a que se expõe Florbela em cada encontro com Rui Anselmo. Literatura e sexualidade vão a par no espírito da narradora. Isto é notório na cena em que esta enfrenta o advogado no seu escritório para o convencer a terminar o *affaire* com Florbela. Aí, a narradora acena-lhe o fantasma da mutilação (de que entretanto tem conhecimento por informação de um detective privado que contrata para o efeito) referindo-se às mãos "compridas e finas" da amante, "com dedos que parecem esculpidos em marfim". Ela sabe que o compromete ao lembrar-lhe que Florbela tem um "orgulho desmedido" nas suas mãos, precisamente na parte do corpo que ele não hesitou em selvaticamente agredir na briga com a mulher legítima. Lembra-lhe assim indirectamente que as mãos de Florbela se confundem com uma parte inalienável do seu corpo, e que essa parte se chama poesia. Só a narradora e as duas Emily têm acesso a esse "corpo", nunca Rui Anselmo que como intruso e usurpador dele se tentou apossar indevidamente. Rui

---

[15] *Ibid.*, p.64.
[16] *Ibid.*, p.65.

Anselmo está decididamente excluído do círculo privilegiado destas "últimas sobreviventes de uma geração de feiticeiras", que se entregam de alma e coração à audição de versos (cf. cena do momento epifânico em que a narradora imagina a presença das duas Emily no serão em que Florbela lhe lê os seus sonetos depois de um período de prolongada letargia, pp.58-59). Não é por acaso que o advogado é apresentado como alguém que possui "uma cultura literária invulgar para um homem de leis", mas circunscrita apenas à prosa, e à das mais licenciosas e viris, conforme testemunha a sua inclinação literária pelo autor de *Terras do Demo*, obra que oferece às suas anfitriães e que nenhuma havia ainda tido pressa em conhecer. É que a poesia, identificada com o mundo feminino e o amor lésbico, é-lhe um domínio vedado, unicamente partilhado por mulheres. Por isso neste domínio a sua ignorância é confrangedoramente limitada:

> A verdade é que não lia uma linha de poesia desde os tempos do liceu em que lhe impingiam Camões e Bocage. Era uma dessas pessoas que sofrem de cegueira involuntária específica, que no seu caso o fazia ignorar despreconcebidamente os livros de versos.[17]

É também na cena do encontro entre os dois que a narradora toma consciência da natureza da sua própria sexualidade. De facto, é quando ameaça Rui Anselmo com a revelação a Florbela do acto que ele foi capaz de perpetrar tão irreflectidamente que a narradora descobre, "entre o horror e o fascínio", as suas próprias mãos:

> Ao dizer isto avançara as minhas próprias mãos sobre o tampo da mesa e abria-as e fechava-as, roçava os pulsos um no outro, rodava os dedos em leque, como se as descobrisse pela primeira vez, entre o horror e o fascínio.[18]

A descoberta da suas mãos à luz da iminente revelação de um segredo que constitui em si mesmo um tabu social corresponde à descoberta de uma sexualidade (a sua própria) que também é condenada socialmente. A narradora dá-se conta da sua envergonhada androginia no momento em que profere as palavras ameaçadoras contra o seu rival. Quando olha para as suas mãos vê-se reflectida nelas *como* Rui Anselmo, como se naquele momento Rui Anselmo fosse seu duplo (o que, na realidade, é, se nos lembrarmos que no espírito da narradora Florbela é também *sua* amante). O que a narradora descobre nelas com "fascínio" é pois a parte masculina do seu ser e, com "horror", a parte sádica, capaz de, à semelhança do seu rival, ferir "mordendo". É o que consciente e verbalmente faz quando o ameaça com a revelação do seu segredo. Não admira pois que, no auge da discussão, Rui Anselmo reaja contra o atrevimento e a arrogância desta mulher acusando-a de lésbica, voyeurista e fetichista, ou seja, pondo em palavras o que ela acabara de descobrir no silêncio atónito da sua consciência recalcada:

> Olhe-se a um espelho e veja como é: uma solteirona, uma virgem ressequida, uma recalcada que gosta de mulheres, a espiar os passos de Florbela, a cheirar-lhe os lençóis enquanto espera a oportunidade de cair neles, a querer convencê-la a levar uma vida de freira laica, sem perceber que está a esterilizá-la, a substituir por gaze e algodão em rama o que nela são carne, sangue, nervos, coisas que você nunca precisou de ter para fornicar com fantasmas de papel impresso.[19]

---

[17] *Ibid.*, p.56.
[18] *Ibid.*, p.67.
[19] *Ibid.*, p.67.

Façamos o ponto da situação. Teresa Veiga concentra nesta narradora os traços típicos do/da esteta decadente recuperando nesta complexa figura de mulher a ideia de que a literatura pode tornar-se a metáfora de uma fixação erótica em que desejo e prazer se realizam e esgotam em si mesmos. O facto de os objectos de culto da narradora, promovidos a objectos do seu desejo, serem exclusivamente personagens femininas (mulheres idênticas) que, como ela, só na literatura se realiza(ra)m como seres completos sugere que esse desejo tem um "sexo" e que, portanto, a literatura como acto de criação conhece um género. Mas como desejo que se completa em si mesmo e em si mesmo se esgota, o espaço em que ele se pratica é forçosamente autoconfinado, autotélico, redundante e estéril e, em breve, condenado ao desgaste e à erosão. A representação simbólica desse espaço - que, neste conto, é a casa para onde as duas se isolam e, por extenção metonímica, o pavilhão do jardim onde as cenas eróticas têm lugar, e que fora inicialmente concebido como lugar de realização da escrita literária - aponta para este sentido. Daí talvez o final irónico do conto, que termina com o estilhaçar da vivência decadentista da literatura enquanto pensada e vivida como simulacro de um desejo que se autodevora. Creio que a melhor metáfora da literatura assim concebida é ainda a que vem representada na cena em que a narradora encontra Florbela no pavilhão e a julga morta (cf., p.47). Esta cena (que a justo título evoca a do beijo na "Bela Adormecida", quanto mais não seja por a "morte" de Florbela ser, como a da princesa, somente aparente) mostra a impotência sexual da narradora em face do seu objecto de desejo, consumindo-se nele sem ter ousado realizá-lo senão imaginariamente na morte:

> Meti os punhos na boca para sufocar os gritos mas não pude impedir que fundos soluços de desespero me agitassem o corpo de alto a baixo. Pois quê? Nunca lhe tinha tocado com receio de ser mal compreendida e a primeira vez que a tal me atrevia o meu gesto tornava-se irrisório sobre um corpo morto.[20]

Nesta cena, Florbela perde o estatuto de ser humano para adquirir o de objecto de arte. A narradora diz, olhando para o rosto adormecido à sua frente: "Pensava que de certo modo o rosto que ali estava já era obra minha". A transformação do corpo de Florbela em objecto (de culto e de desejo) é intensificada pela densidade escultural com que a narradora aprecia as formas do seu corpo, desde o rosto ("cheio como o de uma madona florentina"), os ombros, o pescoço, os braços, as mãos, a cintura, as ancas, à "mão esquerda" que a narradora achou "fria e rígida como se fosse de bronze". Esta metamorfose está igualmente ligada à posição (voyeurista) em que se coloca a narradora, que ainda comenta a propósito do rosto de Florbela:

> O rosto de Bela, em estado de abandono e tranquilidade totais, oferecia-me a oportunidade única de o estudar em cada linha, cada vinco, cada sombra, sem incorrer no despudor que seria dizer deixa-me olhar-te, noutras circunstâncias.

Há nestas palavras uma espécie de gratificação sexual, mas temos que reconhecer que ela é exclusivamente de ordem visual. Enfim, a transformação assenta na imagem do

---

[20] *Ibid.*, p.48.

estatismo, da ausência de vida (ao gosto finissecular do culto da mulher morta e marmórea), o que em última instância aponta para o estado simbólico do desejo na perspectiva decadente da narradora-protagonista.

No entanto, o conto termina com a possível superação desta perspectiva. Passada a experiência que nos relata, a narradora confessa que:

> Há alguns anos descobri um novo passatempo: coleccionar retratos de celebridades no esplendor da sua juventude, quando ainda ninguém sabia quem eram a não ser os próprios que nos olham com um magnífico desprezo. Os irmãos Barrymore [...], Greta Garbo aos doze anos [...], Truman Capote, meio-anão, meio menino [...], Prinzessin Cecilie von Mecklenburg-Schwerin com o seu colar de trezentas e sessenta e cinco pérolas, uma por cada dia do ano, Louise Brooks, a Lulu de Wedekind [...].[21]

O interesse da narradora pelo mundo literário deixou de se vincular à imagem do *mesmo*; deixou de ser unidireccional: expandiu-se, multiplicou-se, diversificou-se. Se é certo que no seu interesse mundano por gente célebre ligada ao mundo das artes *como espectáculo* e no muito cuidado que consagra ao arquivo dos seus retratos num "álbum de recortes" ainda persiste algo da vivência decadentista anterior, a verdade é que agora (em plena década de 40[22]) a narradora só encontra matéria que satisfaz a sua libido em revistas como a *Collier's*, a *Life* e as várias "*Illustrated*" e "*Illustrierte*" dos anos 20 e 30. A substituição da Literatura (erudita) por formas de literatura que mal chegam a poder reclamar esse estatuto é uma forma cruel (e irónica) de chamar a atenção para a perda da unidade ontológica e do valor existencial que literatura e desejo desfrutavam no imaginário decadente. Resta saber se com a desqualificação e o abastardamento sugeridos nessa substituição a narradora não está propondo outro modelo de erotismo associado com outro tipo de fantasia(s) literária(s).

Oxford University

---

[21] *Ibid.*, pp.69-70.

[22] O conto termina com a data em que supostamente o texto é escrito: "Lisboa, 25 de Março de 1945". Entretanto, todos os acontecimentos narrados ocorreram nos finais dos anos vinte, tendo feito a narradora diversas incursões a períodos anteriores.

BIOGRAFAR CLARICE LISPECTOR

NÁDIA BATTELLA GOTLIB

Não vou ser autobiográfica. Quero ser 'bio'.

CLARICE LISPECTOR

A CONSTRUÇÃO AUTOBIOGRÁFICA

Muitos escritores passam a vida construindo sua própria - e futura - biografia. Não apenas através das obras que escrevem, pois estas ficam para além deles, e, como afirmava Roland Barthes, a partir da própria morte deles, já que, ainda em vida, delas se desprendem e aí nascem apenas como autores. Refiro-me aos que constróem a sua própria biografia cultivando o registro de dados, alimentando um arquivo, que, por sua vez, alimentará os que ficarão, no trabalho com os traços dessas vidas, então presentes como memória de um tempo que passou e como latente matéria de construção de conhecimento.

Clarice Lispector também construiu um arquivo. Não só através dos cerca de vinte e cinco livros que escreveu. E das centenas de crônicas que publicou em jornais, na maioria, em seções de 'páginas femininas'. Alimentou um arquivo lidando com dados referentes a sua própria biografia, em textos de caráter autobiográfico, quanto em notas soltas, comentários, alusões, que fazia por ocasião de conversas com amigos e parentes e por ocasião, sobretudo, de entrevistas. Mas construiu um arquivo à sua moda, seguindo uma trilha singular, perseguindo a seguinte proposta, coerente com seu ponto de referência epistemológico: já que conhecer é impossível, que se caminhe à beira do 'quase'. E coerente com seu processo de composição: em torno de um vazio irremediável.

A constatação de tais limites acabou por lhe sugerir, pois, um *estilo de agir* que lhe permitia divisar o universo do impossível e também dele se alimentar. Instruía o seu arquivo pessoal tendendo sempre não para a soma de fatos, mas para a sua diluição. Sua memória trabalhava contra a reconstituição pura e simples do fato de vida, diria que trabalhava contra si mesma, destruindo rastros, despistando interessados, desviando-os dos caminhos que até ela poderiam conduzir. Em suma: construía sua memória apagando os registros, como se, até ela, - e, a partir dela, aliás, até tudo - só se pudesse chegar pela consumação da ausência e pelo difícil enfrentamento do nada.

Forma de diluição? Modo matreiro e, quem sabe, sádico, de contrariar curiosos, castigando-os pela invasão de uma privacidade? Negaceio de uma identidade que se reconheceu incompleta e, por isso, em estado de revolta? Simples ato de contravenção? ou inconformismo? ou rebeldia? Truque para melhor fazer seu perseguidor chegar lá, como se, sorrateiramente, fingisse desconhecer esta intenção? E, dessa forma, colaborar ainda mais para que sua memória perdurasse, quem sabe principalmente por causa desse seu modo insólito de se fazer registrar?

O repertório de hipóteses para as razões é vasto, inesgotável e até certo ponto, inacessível. Como adentrar o processo, esmiuçando, na suposta verdade de uma

experiência de vida, o mecanismo das ações no momento mesmo do seu fluir? Ficam, para nós, hipóteses. E, de modo concreto, procedimentos. Procedimentos que traduzem manifestações de vida de uma mulher no seu "caldo de cultura" e que se desenham em traços de vida biográfica, incluindo, aí, a artística.

AS MARCAS DAS ORIGENS 'NACIONAIS'

Não é uma - mas são, pelo menos três - as 'narrativas' que contam a história da experiência de formação da identidade de Clarice Lispector. A primeira delas é a história das origens russas judaicas que inclui o episódio da emigração, da Ucrânia para Brasil, no início deste século, mediante 'carta de chamada' dos tios, já em Maceió, endereçada aos pais de Clarice, que da Rússia vieram com as três filhas, em viagem de navio que saiu de Hamburgo, na Alemanha.

Difícil seria anular uma experiência de vida que parece ter sido intensa: nascimento já em estado de exílio, na viagem de lá para cá; viagem acidentada, com ataques da caravana por cossacos, além de fome e perseguições; doenças, ao longo da viagem, já que nessa ocasião a mãe começa a sentir paralisia, que seria progressiva, e que causaria sua morte, uns dez anos depois.

Fatos, referentes a esse período de vida, há muitos, relatados pela irmã de Clarice, Elisa, também escritora, em livro de memória travestida de ficção, intitulado *No exílio*, publicado no Brasil nos anos 40. Mas com relação a tais fatos, Clarice se cala. Pequena demais para se lembrar de qualquer coisa? Sim. Mas a respeito deles não faz nenhum comentário. Nem se refere, em momento algum, pelo menos por escrito, a tal livro escrito pela irmã.

Quando lhe perguntam sobre suas origens, menciona a cidade: Tchechelnik, onde nasceu, aldeia tão pequena que nem figura no mapa, afirma ela. E quando lhe perguntam quando, recusa-se a responder: "Quando? Não, não quero dizer."

O que Clarice não menciona, a história às vezes não menciona por ela. É o caso de um dos documentos seus, a certidão de identidade para estrangeiro, em que figuram itens sobre a sua pessoa. E todos eles, em branco.

Quanto à vida que levaram em Recife, para onde foram uns dois anos após chegarem a Maceió, há muitas referências: crônicas da vida de infância, em que surge o carnaval na cidade de Recife, os banhos de mar em Olinda, os colegas de escola, o papel do pai - culto, amigo, sensível - e da mãe - sempre doente. E, sobretudo, ausências. Menciona as escolas onde estudou, mas não faz referência ao Colégio Hebreu-Ídiche-Brasileiro. Menciona amigos, lugares, costumes, mas não faz referência a esse ambiente como sendo o da colônia judaica. No entanto, seu pai era comerciante, mascate que vendia roupas e calçados nas casas. Moravam em bairro judeu do centro de Recife. Frequentavam clube da colônia. E tinham por amigos outros judeus imigrantes. O pai, que tinha cultura religiosa, praticava alguns ritos.

Essa insistência em nem mencionar a terra original persiste. Alguns anos mais tarde, quando estiver na Europa visitando o ex-marido embaixador na Polônia, não aceitará pisar o chão da Rússia, afirmando que de lá saiu no colo e para lá não voltará jamais.

A infância sofrida teria deixado suas marcas, exigindo o silêncio? Ou seria este silêncio e esta recusa voluntária de volta às origens (inclusive no sentido próprio de viagem) um modo especial de dizer, afirmando assim, a intensidade, inominável, de uma experiência?

Às outras culturas que foi absorvendo, ao longo da vida, faz menções explícitas. Reconhece-se nordestina, não só pela fala - com sotaque, além dos traços de fala provocados pela língua presa - mas pelo costume de degustar certos pratos típicos e pelo prazer de ouvir música do nordeste, em feiras de nordestinos, com repentistas, no Rio de Janeiro. E torna-se, até certo ponto, carioca, pois instalou-se no Rio de Janeiro, com pai e irmãs a partir da adolescência. Aí insere-se no campo de trabalho, como jornalista. E como escritora, editando contos, na imprensa, a partir de 1940; e romance, a partir do seu primeiro, editado em final de 1943: *Perto do coração selvagem.* Conhece a intelectualidade e ganha muitos amigos. A certa altura, indagada a respeito de sua origem russa-judaica, responde com irritação: "Sou brasileira e pronto." Poderia então complementar: nordestina e carioca.

A esse repertório de dados referentes a sua vida brasileira, acrescentar-se-ia outro: a experiência de quase 16 anos de vida no exterior, já como esposa de diplomata, que compõe uma terceira massa narrativa. Ao passar por tantas moradas - na Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos - vai tentando traduzir as impressões que tais lugares lhe impunham, numa cartografia de viajante com sensações afinadíssimas em comentários pertinentes a respeito do 'caráter nacional' de cada um deles: o medo de errar, como traço característico do suíço, naturalmente, perito em fazer relógios; o 'cinzento' como cor característica de Londres e como marca do caráter nacional inglês.

Desta experiência rica em lugares, resulta um conjunto diversificado e instigante. A mulher escritora surge como se, diante dela, tivesse todos os lugares. As crônicas - de viagem - mapeiam os pontos, que tentam acumular espaços, numa sequência que se sabe infinita. E também como se estivesse em lugar nenhum, movida pela sensação de não pertencer a nada e a ninguém, em constante estado de exílio. Neste fio autobiográfico parece haver um comum risco de bordado: do exílio veio, nele vive, para ele tende.

O imaginário, misturado no cotidiano através de depoimentos e crônicas ou artisticamente aproveitado sob a forma das ficções, não surge apenas como um atestado da extensão dessa experiência que se alastra internacionalmente, somando caldos de cultura nacionais, mas como uma forma de talvez captar os limites de qualquer território, na medida em que, qualquer que seja ele, este não é, e nem leva a, lugar nenhum. A obra - de sua vida e de seus textos jornalísticos e artísticos - também cumpre esse papel de suplência, mas esvaziando de sentido os próprios lugares por onde andou.

AS MARCAS DAS CLASSES 'SOCIAIS'

Ao trânsito por diferentes lugares, tão distantes entre si, pelos quais a escritora passou e que uniu, metaforicamente, como se todos fossem um, e como se esse um fosse nenhum, em terra de nada e de ninguém, acrescenta-se o trânsito por diferentes classes sociais, também separadas por margens sólidas e, por vezes, intransponíveis.

Miséria é a razão da primeira viagem, a migratória. Ao sofrimento por guerras - que o pai experimentou na condição de soldado do czar - e aos pogroms que se sucediam - com torturas, assassinatos e estupros -, somaram-se as epidemias, fomes, violências que se estenderam pela Rússia tumultuada por lutas internas. As dificuldades continuam por ocasião da viagem. E persistem quando se instalam no nordeste, graças a favor dos tios, que, segundo versão de Elisa, exploravam o trabalho do pai Pedro, que tenta se libertar, partindo com a família de Maceió para o Recife.

Do ponto de vista da Clarice adulta, havia na infância dois mundos: o que definitivamente não tinha; e o que lhe era acessível, pequenas doces riquezas: uma bala que não acabava nunca e que a irmã lhe deu, depois de conseguir economizar um dinheiro; as frutas roubadas das casas grandes de outros; a fantasia de rosa, feita de sobra da fantasia da menina rica; o livro que não podia comprar e que a amiga, depois de sadicamente adiar o empréstimo, lhe passa, pressionada pela mãe que se mostra indignada por tal crueldade da filha.

No Rio de Janeiro ocorre uma mudança: pequenos serviços, que lhe possibilitam, posteriormente, ingressar no trabalho de jornalista e, paulatinamente, na classe média formada por intelectuais, situação que se firma também pelos estudos, já na Faculdade de Direito.

E a ascensão social se dá, num terceiro estágio, a partir do casamento com o diplomata Maury Gurgel Valente, quando ingressa numa elite que lhe exige viagens internacionais e fase de vida marcada por intenso estado de solidão na prática social de normas rígidas de etiqueta, que a escritora praticava, mas também abominava, acabando por rejeitar todo este sistema de conduta que julgava artificial e hipócrita.

A volta ao Rio de Janeiro, separada do marido, com os dois filhos, exige que cuide da própria sobrevivência, esforçando-se por publicar livros e escrevendo para jornais e revistas. Terá dificuldades financeiras até os seus últimos dias.

O imaginário trabalha justamente essa diferença, que aparece na própria conformação estrutural do romance *A Hora da Estrela*, por exemplo. Três personagens desenham justamente a interação das classes: Clarice (a autora, cujo nome atravessa os 13 títulos do romance, a que cria Rodrigo); Rodrigo, o autor do romance, que se situa entre a classe alta, a média e a baixa, ligadas a todas e a nenhuma; e Macabéa, a nordestina pobre perdida na cidade do Rio de Janeiro.

Mas tal diferença, ao mesmo tempo em que se impõe, dilui-se. Pois cada um é também o outro que inventa. Clarice projeta-se no seu Rodrigo (e Clarice, a essa altura, também é uma personagem, integrada que está na malha da ficção do livro que inventa), e Rodrigo, por sua vez, projeta-se na sua Macabéa, que, poderíamos concluir, é também - e por que não? - uma projeção de Clarice, também nordestina pobre e de origem judaica, como esse povo judeu, o dos macabeus.

Assim sendo, a diferença das classes - de modo geral dividida entre a rica, média e pobre - se faz de modo hierarquizado, discriminatório e desumano, compartimentando experiências que acabam por ser excludentes. Mais que isso: cada uma vive - ou sobrevive - às custas da outra, sorvendo seu próprio sangue. O intelectual Rodrigo, por exemplo,

vive dessa personagem que ele cria e que ele precisa matar, já que a realidade é assim: pobre não tem vez - ou seja, não vira sujeito de sua própria história - na cidade grande.

Mas cada uma se identifica também com a outra, na medida em que todos são Macabéa: um ponto neutro, em que pulsa a vida como matéria-prima para além ou aquém dos atos discriminatórios. O que parece marginalização, impulso alienatório, inconsciência, inocência ou certa idiotice passa a ser, afinal, compreensão espontânea e natural, docemente selvagem, de uma manifestação 'humanística' em que um puro estado de ser - o ser simplesmente 'bio', projeção de um ideal autobiográfico de Clarice? - exerce a desinteressada, e por isso socialmente deslocada, prática ética.

AS MARCAS DE GÊNERO 'PESSOAIS'

Essa preocupação com uma identidade - nacional e social - causada pela própria diversidade de experiências culturais, de vários países e classes, parece estar presente também quando se examina o 'perfil' dessa escritora a partir da categoria de gênero, na sua acepção de características ligadas a um sistema específico - diria clariceano - em que o 'feminino' comparece contracenando com o 'masculino' e 'neutro'.

Do ponto de vista do desenho biográfico, nota-se uma preocupação constante em se situar como 'mulher', a partir da consciência de determinados papéis sociais, que incluem índices como beleza, sedução, casamento, maternidade, divórcio, trabalho. Alguns desses papéis são exercidos em função de um outro, o masculino, num instigante diálogo a respeito dos limites da interação.

Há uma sequência de histórias de memória, em crônicas, por exemplo, que relatam as experiências amorosas da criança, da moça e da mulher Clarice, em relação ao sexo oposto. O namorado que teve no navio, numa das viagens que fez com o pai. Os diferentes encontros que teve com seu colega de escola, Leopoldo, por quem sentia intensa atração.

São raras, no entanto, as menções que faz ao marido. Nada diz a seu respeito, a não ser pequenos comentários, nas cartas que escreveu a amigos. E quanto a outros possíveis namorados, também se cala. Numa entrevista já dos anos 70, quando perguntada a respeito de suas paixões, taxativamente recusa-se a responder. Afirma: "É segredo."

Além das relações marcadas por tal diferença sexual, há as que poderiam ser incluídas no campo das atrações homossexuais. E estas são também elaboradas nos textos de teor autobiográfico. Não haveria, entre a menina que pede o livro de Lobato emprestado, Clarice, e a outra, que não empresta, e que, depois, pressionada pela mãe, vem a emprestar, não haveria aí uma relação erótica sádica, de tortura? Aliás, este seria um dos filões que a própria menina, já mulher e escritora Clarice, explora, na versão do fato em conto, quando a este acrescenta o filão masoquista. A menina, depois de receber o livro, adia a leitura, movida pela necessidade de intensificar tal prazer...erótico, quando o livro aparece transfigurado na imagem de homem. Menina-livro-homem: eis a sequência da linhagem metafórica dos objetos erotizados.

A exploração de tais 'potencialidades', incluindo aí as possíveis configurações sexuais, se, pela via da elaboração ficcional, recai num esquema de construção a partir de

um desenho padrão: o triângulo amoroso, em que o masculino, em relação ao feminino, interage também em função de um terceiro elemento, que manifesta a projeção de uma alteridade - de um feminino, ou de outro, masculino - que se instaura, na maioria das vezes, como um vértice crítico, que lhe permite, daí, desse novo lugar, divisar o sistema.

Nesse caso, a alteridade tanto pode ser de caráter masculino quanto feminino, ou seja, tanto hétero quanto homossexual. Neste último caso, situam-se os textos de, por exemplo, *A via crucis do corpo*, cujo tema tanto é o do lesbianismo - em "O corpo", por exemplo - quanto o da homossexualidade masculina, em "Praça Mauá", para citar outro exemplo.

A análise das personagens femininas, ao longo dos romances, mostra a constante desse desdobramento: Joana, Virgínia, Lucrécia, Lóri, Ana, Laura, Ângela Pralini, Macabéa (e também Martim, por que não?) - todas são movidas pelo desejo e se defrontam com um outro que permite a projeção da imagem do que são. Por isso viajam, pelos espaços, pelas classes, pelos gêneros - experimentando, aí, outras vozes tanto femininas, quanto masculinas, quanto ... neutras.

Tais pares - em cotejo com o terceiro elemento - tanto caminham para o sentido da concretização máxima, em termos de figuras sociais - como Clarice, Rodrigo, Macabéa, em *A Hora da Estrela*, como podem ganhar configurações abstratizantes: Ele e Ela que se alternam, ora se desconstróem num Id, como em *Água Viva* e *Um Sopro de Vida*.

A exploração dos papéis manifesta-se também pelo 'travestimento do gênero', numa projeção sucessiva de papéis em que se alternam, trocando posições, quando ocorre não só a interação das vozes, numa diegese que tende a se compor infinitamente, por projeções sucessivas, mas uma trans-ação sexual, em que o pertencer e o não pertencer passam a caracterizar também tais categorias, numa desconstrução do sistema. Cada um pode ser o outro. E aí, ao mesmo tempo, reconhece-se como um terceiro, que não é nenhum.

Aliás, sob tal enfoque, também se explicitam as ordens do texto enquanto documento autobiográfico e enquanto ficção: são ambos e são, também, híbridos, na composição de um terceiro, que, enquanto tal, já não é mais nenhum dos anteriores. Um outro universo se instaura, no espelho dos anteriores: o da diversidade dos gêneros narrativos que se diluem, se reerguendo para além das fronteiras das respectivas especificidades.

A REDE DE MARCAS CULTURAIS

Tamanha diversidade, pela projeção em movimento, em contínuo deslizamento, indispõe-se com o que é fixo e imutável. Nessa cultura de errância, (que também poderia ser considerada de exílio da judia-Clarice), um emaranhado de ilhas culturais, isoladas e interligadas, compõem, no conjunto, uma rede, desenhando um intertexto autobiográfico.

Desmanchando estruturas sólidas, monolíticas, definitivas, este conjunto de sensibilidade clariceano insere-se no campo da universalização pregando, sem querer pregar, uma espécie de 'humanismo terrível', que tenta ultrapassar limites redutores de territórios demarcados pela tradição, enfrentando, para isso, o risco da própria diluição.

A ruptura da setorização, se por um lado desvenda o indesvendável, e coloca o homem diante da sua magnitude, na tradição das ruínas da civilização e no cerne do facho da primitiva selvageria, por outro permite-lhe a abrangência dessa matéria viva - o ser 'bio' simplesmente -, que irrompe não mais como forma definitiva, mas no vislumbre de uma experiência em que se evidencia a sua periclitante transitoriedade.

Nesse percurso de vida - e de obra - Clarice executa, até o seu momento de vida derradeiro, o movimento de alternância mediante sucessivos deslocamentos, entre 'pessoa' e 'escritora', que, ao final, complementam-se mas também - coerentemente com todo o processo que lhe é peculiar - destroem-se mutuamente. Por isso que, em estado de agonia, reconhecendo a morte próxima, refere-se a si mesma já não mais como a autora, a que faz viver e morrer sua personagem, mas como a pessoa que, autobiograficamente, conta que vê morrer, diante de si, e já por fatalidade do destino e à sua revelia, essa pessoa que, em vida, foi construção ou personagem de si mesma.

Universidade de São Paulo

A MULHER, O AMANTE, O MARIDO E O INFANTE

ANA PAULA GUIMARÃES

Aos que embalam na tradição.
Aos que a escutam.

Antes de apresentar quem é quem nesta história, apresentemos o texto da canção de embalar[1] (recolhida por escrito por António Maria Mourinho e gravada em audio por Michel Giacometti e Anne Caufriez[2]):

Cabeça de burro,
Bocê nu m'antende? ...
Al pai del nino
Na cama se 'stende ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Bocê nu m'antende? ...
Cabeça de burro,
Al pai del nino,
Ouserba tudo ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!

---

[1] Optou-se por este termo face a outros também possíveis como canção de regaço, do berço ou de acalentar. Leite de Vasconcellos cita, a propósito dessa "acção de adormentar os meninos cantando-lhes", a definição de Bluteau (século XVII): "acalentar uma criança - he impedir-lhe, que não chore, tomando-a no collo, fazendo-lhe afagos, cantando-lhe & embalando-a até a fazer dormir"; "fazer nana - abalar a ama o berço ou cantar e fazer meiguices à criança para a adormentar".

As mais antigas referências literárias a canções do berço em Portugal datam do primeiro quartel do século XVI, mais precisamente em Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, António Prestes (José Leite de VASCONCELLOS, "Canções do Berço segundo a Tradição Popular Portuguesa", *Revista Lusitana, X,* 1907, pp.1-86; *Opúsculos,* vol.II, Lisboa: Imprensa Nacional, 1938, pp.780-927).

[2] Escutar-se-ão as gravações (respectivamente, *Antologia da Música Regional Portuguesa, I- Trás-os-Montes,* 1960; *Portugal/Trás-os-Montes, Chants du blé et cornemuses de berger*, Paris, 1980.) confrontando-se os respectivos textos com o recolhido por António Maria MOURINHO, *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas,* 1° vol., 1984, pp.219-20, onde se refere que, segundo Armando Leça, esta canção deve remontar ao século XVII, em virtude do ritmo que a anima.

Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Se tu quíêres i yöu quíêro,
Todo se há-de arranjar(i).

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó ! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Sou mulhíer suberciente
Para casa gobernar(i).

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Yöu manhana,
Bou pal molino;
Se me quíês algo,
Sal-m' al camino! ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Anda daí, ben-te comigo,
Garra la capa i bamos ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

El camino yé de todos,
La capa yé de nós ambos ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Canta l galho, yé de dié,
Reloijo dels namorados! ...

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Acorda tu miu amor(i)
nu mos áche descuidados.

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...
Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

O INFANTE

É a causa primeira da ocorrência, num dado contexto, de uma canção de embalar. Graças ao bebé, apresenta-se a poesia na sua função primordial: a de ser ritmo e de apelar para uma componente mais fisiológica que racional. O canto da mãe construído sobre um padrão rítmico profundamente enraizado na corporalidade humana, o bilateralismo[3], cumpre exemplarmente a função encantatória de embalar o filho. Aos ouvidos do filho, a poesia ainda indissociável da música surge como um instrumento pedagógico fundamental para a preparação do futuro que se deseja harmónico e saudável. O infante (*infans*, o que ainda não fala) crescerá tanto melhor quanto mais tiver ouvido falar ou cantar.[4]

A mulher-mãe, enquanto poeta usando uma das primeiras potencialidades da linguagem, torna-se hábil no manejo dos sons de forma a explorar o (inato?[5]) sentido do ritmo na criança e consegue orientar o filho para o seu próprio objectivo: a descontracção e

---

[3] Marcel JOUSSE, *L'Anthropologie du geste*, Paris: Gallimard, 1974, p.203.

[4] Confirmam-no os estudos de Françoise Dolto, nomeadamente as suas reflexões sobre a importância da fala junto do recém-nascido. Em 1970, Lebovici afirma a propósito do fenómeno de '*attachement*' ou '*imprinting*', '*Prägung*', ligação à mãe, impregnação da mãe: "*La mère est investie, avant d'être perçue.*"

[5] "*l'inné est l'ensemble de ce que le bébé apporte en naissant: c'est le résultat d'influences génétiques, mais aussi d'influences issues de l'organisme de la mère et de l'environnement dans lequel elle évolue tout au long de la vie prénatale*", Hubert MONTAGNER, *L'attachement ou les débuts de la tendresse*, Paris: Ed. Odile Jacob, 1988, p.14.

o adormecimento. O refrão constituido pelo fonema "o" da palavra-chave ró[6] provoca o apaziguamento e constitui, de facto, o único trecho do texto dirigido especifica (mas não exclusivamente) à criança - assim como a melodia (em tom menor).

Através da emissão de ondas alfa, ressoando no interior do cérebro, os estímulos sensoriais são atenuados e a vigilância é reduzida, objectivo que interessará à mãe - em primeira instância relativamente ao filho, em segunda no que diz respeito ao ...

MARIDO

Equiparado ao infante (aquele que não fala), a figura do marido dele se distingue: do infante apenas se calcula que ouve a melodia construída pela voz da mãe, do pai apenas se sabe que vê. Estendido na cama (postura que partilhará com o bebé), observa tudo. O pai do menino, supostamente o dois do par, é aqui a terceira pessoa: é ele o ele do texto; é, no fundo, a ele que é preciso adormecer. Vista assim, a canção de embalar-o-filho pretende, afinal, embalar-o-pai, descontraí-lo face àquilo que se está a passar e de que provavelmente desconfia (*ouserbando tudo*), fazê-lo abrandar a referida atitude de vigilância, idealmente hipnotizá-lo[7]. O *terpnos logos* que a voz da mãe materializa (ecoando a voz que se escoa da garganta de Circe ou das sereias *cantando belas*) funciona como um passo da hipnose uma vez que as palavras são postas diante dos olhos do marido para que ele as deixe de ver. Dir-se-ia destas palavras-pêndulo diante dos olhos *ouserbadores* que, por serem tão reiteradamente vistas, elas o deixam de ser. De tão óbvias se tornam invisíveis.

Se "nada é tão difícil de ver como o óbvio"[8], nada faz tão facilmente adormecer como uma melodia. *Melos*, um meio de apaziguamento de demónios[9], funciona aqui docilizando a suspeita do marido, atenuando-lhe as reacções sensoriais particularmente aquela que mais activa está: a visão. A sabedoria maternal da mulher faz com que trate o rigor (*rigore*, frieza neste caso do olhar) do marido como trata o calor do filho: envolve-os num comum manto de oxitocina, a hormona segregada pelas mulheres em estado-de-mãe para poder suavizar, relaxar, adormecer ou mesmo curar.[10]

---

[6] Aparentemente e conforme Leite de Vasconcellos, "ró-ró" seria classificado de *neuma*, "palavra meramente fónica, sem sentido, apenas para satisfazer o ritmo" (introdução a Pedro Fernandes THOMAZ, *Canções Populares da Beira*, 2ª ed., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1923, p.XXI).

[7] Em 1866, Liébeault faz o primeiro estudo objectivo moderno sobre a hipnose e considera-a um sono provocado para aplicações terapêuticas. De facto, durante o sono hipnótico, o paciente conserva a sua actividade e obedece a ordens - aqui as da mulher "*suficiente*" para poder, querer e mandar. Sendo, pois, a hipnose um método limite de reequilíbrio nervoso por diminuição da consciência, uma excelente terapêutica das desordens psicosomáticas, cabe aqui perguntar se a acção da *mulher/magnetizadora* não contribui para reequilibrar a ansiedade do cônjuge, tenso no seu poder de observação.

[8] Bronislaw MALINOVSKI, *A Scientific Theory of Culture*, cit. por Alan DUNDES, *Interpreting Folklore*, Indiana University Press, 1980, p.134.

[9] Friedrich NIETZSCHE, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães, p.105. Curiosamente, Câmara Cascudo chama à literatura tradicional a "gaia ciência", o conselho dos Antigos.

[10] A oxitocina, uma proteína constituída por apenas nove aminoácidos, circula no sangue e no cérebro e funciona como um neurotransmissor, isto é, um mensageiro químico entre os neurónios. Tem um

Só a partir do momento em que a canção é cantada não apenas ao infante mas, sobretudo, ao marido, é que ela se ergue em curioso objecto de análise, texto que se desvia da sua função inicial (um róró destinado a adormecer uma criança, colaborador activo na formação do carácter e da estruturação psíquica e corporal do indivíduo, uma terapêutica preventiva sem contra-indicações) para se tornar um pretexto de transmissão de *mais* alguma coisa. É a nível dessa mais-valia do texto que se situa a sua feição enigmática, a qual tem eixo num segredo a revelar. Não por acaso se utiliza aqui este verbo *revelar* uma vez que, etimologicamente, ele tanto remete para o mostrar, pôr à vista como para o esconder, ocultar. Passa-se aqui, de facto, uma *revelação*: diz-se tudo sobreexpondo um segredo a tal ponto que ele se torna inapreensível senão por quem está, desde o princípio, indigitado para o receber:

O AMANTE

De pé, fora da porta ou em cima do telhado[11], ele ergue-se numa postura de vigilância oposta à do marido (decerto também à do bebé mas desse nada se sabe porque ele é, de resto, quem nesta história menos importa). Atento, ele aguarda uma resposta que venha categórica do interior da casa. Cabe-lhe *intelligere* (ser inteligente, analisar e discernir) essa mensagem que lhe é cifradamente passada.

Duas situações irónicas: a primeira releva do facto de o texto começar por uma invocação que chama o *tu para dentro do texto* quando o que se pretende, nesse mesmo texto, é manter o *tu fora da porta*. O texto funciona, pois, como uma espécie de 'casa' (como num jogo) a que o amante tem de 'chegar' para saber que na casa-de-facto *ele* não vai poder entrar ou que da casa-de-facto *ela* não vai poder sair. Ainda a nível da relação com o espaço, a linguagem cifrada estaria do lado de dentro da casa, a desocultada do lado de fora da porta num espaço aberto que é de todos e a que, à partida, todos teriam acesso.

Segunda ironia: invoca-se o amante para dentro da mensagem textual para lhe dizer que não saia donde está e receba *inteligentemente* o recado que tem para receber chamando-lhe *cabeça de burro*, expressão que se pode entender como aviso ou insulto - neste caso, colocando-o na situação crítica de quem, por natureza, é pouco capaz de discernimento, de quem está naquele preciso momento em fase de limitada compreensão (*você não entende*). De notar, aliás que, sendo o burro um animal como uma fortíssima carga sexual, chamar ao amante *cabeça de burro* poderia pressupôr a conjunção de duas

---

papel importante nas contracções do útero durante o trabalho de parto e na produção do leite durante a amamentação. Encontra-se tanto nos machos como nas fêmeas, embora as hormonas femininas como os estrógeneos e a progesterona tendam a aumentar os seus efeitos. (José Vítor MALHEIROS, "A hormona da bem aventurança", *Público*, 10 de Março de 1994, p.28.)

[11] Comentário de uma informante a Michel Giacometti testemunhado por Carlos Maduro. A verossimilhança da situação dever-se-ia ao facto de se embalar perto da lareira e de ecoar a voz pela chaminé.

características num mesmo indivíduo: a de ser animal erótico reputado pela teimosia e fraca inteligência[12].

Significativamente, estes versos virão a ser repetidos na estrofe seguinte, alternados e suscitadores de novas rimas coincidentes com outros dados sobre a situação presente, a qual urge ser rapidamente compreendida:

Cabeça de burro,
Bocê nu m'antende? ...
Al pai del nino
Na cama se s'stende ...

Bocê nu m'antende? ...
Cabeça de burro,
Al pai del nino,
Ouserba tudo ...

Na versão recolhida por Michel Giacometti, o amante é apelidado de *cabeça de lhama* - porque, na sua ansiedade, não tem aquilo que, precisamente por isso, deveria ter: cabeça fria?

Pelo meio das estrofes fica um refrão dando a mais precisa e preciosa das informações: "Q'agora, nó!" A similitude fónica do "o" em "róró" e "nó" faz com que, para quem não está atento ao plano do significado (caso do marido), se equiparem os significantes. Cabe ao amante, mais ou menos dotado de capacidades intelectuais, não atender à forma mas concentrar-se no conteúdo. Caso seja/fosse a sua mente imediatamente influenciada pela forma literária do texto (canção do berço, de acalentar ou de embalar) e pela melodia respectiva, caso se deixe/se deixasse o amante embalar pelo óbvio (a mãe canta uma canção para adormecer o filho) e nunca a mensagem seria/teria sido recebida. E ela não pode ser mais directa: adormece marido, adormece, agora não amante, agora não.

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró! (dois versos dirigidos ao marido)
Q'agora, nó! ... (um verso dirigido ao amante)

Reiterando em seguida a ordem (mais do que informação):

Oh! ró, ró!
Oh! ró, ró!
Q'agora, nó! ...

Subsiste ainda a hipótese de serem os referidos dois versos dirigidos também ao amante para lhe adormecer ou "amolentar"[13] o desejo sexual.[14] O facto é que a canção se

---

[12] Alerto para a investigação (em curso) de Andreia Cavaleiro e Carla Laranjeira sobre a representação dos animais em textos da tradição portuguesa.

[13] Leite de VASCONCELLOS, *Idem*, p.806.

[14] Hipótese sugerida por Jorge Vaz de Carvalho no seminário de mestrado que oriento, "Tradições e Modernidade" (1996).

constrói sobre o fonema "ró" e, segundo Leite de Vasconcellos, "rô-rô", "rôu ... rôu" vem de "arrolar", "arrular", "rolar" e "arrulhar", "palavras tiradas da linguagem que se usa quando se fala dos pombos e das rôlas", "*quando o macho namora a fêmea*". E mais: o antigo anexim "*Rou! Rou!*" parece provir do antigo alemão "*Roa*" (alemão, "*Ruhe*") que significa *descanso*.[15]

De notar ainda que, na versão recolhida por António Mourinho, o refrão é repetido dezassete vezes numa canção que apenas possui 6 estrofes, assinalando assim a sua importância na funcionalidade do texto. Ao passo que as informações relativamente à presença do pai acordado na cama, à antevisão de um futuro conjunto ("Se tu quíêres i yöu quíêro, / Todo se há-de arranjar(i) / Sou mulhíer suberciente / Para casa gobernar(i)"), aos dados relativos ao encontro do dia seguinte e ao cuidado final, são concisamente transmitidas, as expressões encantatórias são continuamente reiteradas (mínimo de informação num máximo de sedução) permitindo ao locutor, sobretudo, mover e convencer[16]. Dir-se-ia destas quadras que *informam*, dir-se-ia do refrão que ele *seduz*, *move* e *convence* apelando para a *organicidade do bebé e do marido* mais do que para a *racionalidade do amante* - o que tendo em conta a situação de amor extra conjugal não deixa de ser curioso: é ao amante que cabe ser consciente, não sugestionável. Não pode, apesar do seu estado-de-amante, ficar fascinado pela canção e deixar que ela o trespasse.

Para os primeiros ouvintes (bebé e marido), as quadras têm a eficácia dos cantos nacionalistas que, envolvendo pela melodia e pelo ritmo, cantores e audiência, aproveitam para *imprimir* palavras e conceitos servidores da instância do poder como valores inquestionáveis na memória do indivíduo. Trata-se duplamente de um texto de sedução: em relação ao amante por razões que se prendem com a própria existência de um adultério, em relação ao marido porque ele sedutoramente o hipnotiza.

Apesar de ser a capacidade de se deixar-levar comum ao amante e ao marido (respectivamente, deixar-se embalar no amor ou na canção cantada), os dois homens existem, de facto, em posturas muito diversas. De um sabe-se que está deitado na cama, numa atitude de vigia a nível da visão mas que, de facto, tudo lhe passa ao lado. Sendo *só-olhos*, ele exemplifica perfeitamente a substancial diferença entre ouvir (ele ouve) e escutar (ele não escuta). Do outro, o amante, a primeira personagem a entrar em cena (com a invocação da sua *cabeça de burro*), é apresentado como *todo-ouvidos* numa postura de homem em atenção e defesa contra o perigo. É dele que se espera aqui uma atitude de *escuta*, sem dúvida, uma das primeiras funções do ouvido. É para ela que o amante aponta como que homenageando essa primitiva feição do sentido auditivo: para que o corpo sobreviva é preciso que a audição o prolongue em situações em que as outras antenas sensoriais estão impossibilitadas de funcionar. Na verdade, escreve Alfred Tomatis em *O ouvido e a linguagem*, o menor obstáculo, o mínimo acidente geológico, o ramo que desce, o tronco de árvore que se interpõe, neste texto, uma porta fechada, e todo o campo visual fica imediatamente bloqueado. Em casos de fraca luminosidade, continua Tomatis,

---

[15] Leite de VASCONCELLOS, *Idem*, p.804 (subl. nosso) e João Ribeiro, "Frases Feitas". Porto, 1908, I série, p.28, cit. por Leite de Vasconcellos, *Ibidem*.

[16] Michel LEGUERN, *Semântica da Metáfora e da Metonímia*, Porto, Telos, 1974.

"a detecção óptica, por mais perfeita que seja, torna-se ineficaz e sem alcance. Quanto à nossa antena táctil, ainda que seja das mais perigosas" (e é para ela que o texto remete, isto é, para que os amantes se toquem no encontro finalmente combinado) "é, contudo, das mais tardias a anunciar o perigo."[17] No texto, a situação perigosa (proibida) cruza os olhos (abertos?) do marido (adormecido?) para se adiar para amanhã a caminho do moinho (um lugar-comum dos encontros ilícitos). O toque dos corpos debaixo da capa (*o caminho é de todos, a capa é de nós ambos*) anuncia-se como projecto / proposta a realizar, caso a mensagem cifrada seja correctamente descodificada no momento presente pelo amante e não lhe aconteça como ao bébé e ao amante, isto é, adormecer embalado pela melodia. Dificilmente, de resto, para quem está de pé, atento e em guarda. Factor com que...

A MULHER

... conta. Ela é, aliás, quem aqui conta: porque relata a história e porque só ela verdadeiramente importa. Sendo a única que sabe tudo o que se passa, ela surge como o centro da situação, o ponto a partir do qual todos as direcções se organizam. Cantando uma canção, ela domina três seres: o bebé porque o adormece; o marido porque o hipnotiza; o amante porque o estimula a escutar/pensar através do insulto, dando-lhe depois instruções precisas para o encontro.

O texto é desde o princípio *todo-dela*. Ela o cria, ela o gere para seu proveito. Pertença ou não da tradição de um povo, a mulher que o usa (ou o usar) na situação adequada à história que narra (um caso de adultério) repete (repetirá) o sujeito do enunciado na sua empresa poderosa: a de ser dono e senhor de uma acção múltiplice a partir de um factor único. Usando uma expressão popular, dir-se-ia desta senhora que ela mata três coelhos de uma mesma cajadada.

Acontece ser este texto, afinal, pretexto - para a transmissão de um segredo a que chamaríamos, segundo uma escala proposta para a classificação dos segredos na literatura tradicional portuguesa[18], praticamente-um-segredinho: um segredo de segundo grau, um segredo que não diz que o é, que existe para alguns (aqueles a quem se esconde o adultério), talvez temporariamente: o tempo em que o segredo-segredado não é ainda segredo-descoberto. De resto, é para a precaridade do estado de manutenção do segredo que aponta a quadra que encerra este texto aqui analisado, uma quadra cujo último dístico fala de "acordar". Assinale-se que, sendo esta uma canção de adormentar-o-filho-mais-o-pai-dele, ela funciona, no ponto de vista do amante, como uma *canção de despertar*, em primeiro lugar, a sua lucidez (uma forma de o *desentorpecer*), em segundo lugar, um

---

[17] Alfred TOMATIS, *O ouvido e a linguagem*, Porto: Civilização, 1977, p.48.

[18] Ana Paula GUIMARÃES e Maria Emília TRAÇA, "Secrets et petits secrets dans la tradition populaire portugaise", *Secret et topique romanesque du Moyen Age au XVIII siècle*, Lisboa: Grupo Português da SATOR, 1995.

acordar-de-facto uma vez que, depois de consumado o encontro, o próprio amante adormecerá. Cabe finalmente à mulher o canto invocador da vigília:

> Canta l galho, yé de dié,
> Reloijo dels namorados! ...
> Acorda tu miu amor(i)
> nu mos áche descuidados.

Esta última estrofe do texto coloca-o ao nível da *alba*, uma composição que, segundo Jeanroy, possui como elementos constitutivos, o encontro nocturno, o grito da sentinela que anuncia a chegada inesperada do dia e a despedida dos amantes. A função da sentinela (muitas vezes um galo que canta: "*Canta l galho, yé de dié, / Reloijo dels namorados*") é, na alba medieval, ambivalente: por um lado alerta contra o perigo de serem os amantes descobertos pelo marido zeloso ("*Acorda tu miu amor(i) / nu mos áche descuidados*"), por outro sinaliza o fim do prazer[19]. Curiosamente, neste texto pouco se fala de amor, excepto neste vocativo final (enxertado de uma alba medieval?) ou no momento de nítida tomada de iniciativa pela parte dela, incentivando ao encontro: "*Anda daí, ben-te comigo, / Garra la capa i bamos ...*"

Notem-se, aliás, os cortes temporais antecedendo, respectivamente, a penúltima e a última estrofe: a situação contextual altera-se de forma a proporcionar o encontro, o qual, depois de consumado, dá lugar à separação. Ao funcionar performativamente (se este dizer for, de facto, um fazer), o texto mostra ter realizado os objectivos propostos num primeiro tempo. Instala um segundo tempo em que a partida é incentivada (*Anda daí*) e, depois do hiato correspondente à consumação do encontro, um terceiro, o da alvorada, o referido eco de uma alba medieval.

DE COMO ESTA CANÇÃO DO BERÇO REPERCUTE AQUILO QUE SE PASSA NOS ESTUDOS SOBRE A TRADIÇÃO...

Vamos a agarrar na capa e enveredar por um caminho que pode não ser dos eticamente mais aconselháveis. Partamos do princípio que a atitude destes quatro senhores face à mensagem cifrada e à melodia desta canção de berço reflecte a atitude de outros tantos senhores face à literatura tradicional/popular/oral, neste caso, portuguesa, que agora aqui nos ocupa.

O INFANTE encara a composição poética e musical ... *ouvindo-a* (*escutando-a*?), permeabilizando o seu corpo à entrada do texto, sem colocar questões, sem problematizar. Ainda uno de corpo e mente, *o infante embala na tradição* (frágil *passerelle* sonora entre duas vozes inexpressas, segundo Zumthor[20]) e há-de um dia vir a recordar com agrado a voz materna que lhe estruturou o inconsciente e o resto da consciência - cantando-lhes. O seu lugar é o da grande orelha receptora, aquela que um ponto de interrogação figura: de

---

[19] *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Editorial Caminho, 1993, p.31.
[20] Paul ZUMTHOR, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris: Seuil, 1983, p.250.

facto, do infante nada se sabe, seja sobre o seu futuro, seja sobre o seu presente. Apenas que, primordialmente, é para ele que *a tradição* existe e faz sentido.

O MARIDO, que teria à partida a obrigação de se relacionar com o texto/música de uma forma mais activa, lúcida ou participativa (ele faz par com a mãe na tarefa educativa), lembra, desde logo, aqueles que face ao objecto da tradição têm a atitude que podem ostentar os cônjuges face aos respectivos consortes: *they take them for granted* ... (seja o par, marido ou mulher, seja a tradição que lhe é mais próxima). Numa versão aportuguesada que rima melhor com este texto: *Já cá canta* ... (não vale a pena olhar o parceiro ou a literatura com a qual se vive como um ser autónomo, digno de ser analisado). Dar-se-ia apenas pela importância do sujeito/objecto que está cerca quando ele definitivamente se afasta. Diz o dístico da quadra popular: "Ninguém sabe o bem que perde / Senão depois de perdido".

Age (sem agir) o dito homem... deixando que tudo lhe escape: nem ganha o mesmo que o infante porque já não está em idade de estruturar a sua coordenação motora e psíquica, nem percebe o que os outros adultos da história percebem. A sua indiferença face à *tradição* que lhe cruza os olhos oferece-lhe como recompensa uma *traição* (conjugal). Talvez a mereça porque se esqueceu de dar o valor devido ao objecto que tem perante os *olhos*. Afina-os para saber *tudo* e, ironicamente, tudo lhe passa *ao lado*: justamente pelos *ouvidos* ... Talvez o fenómeno tradicional não sobreviva sem ser inevitavelmente atraiçoado, talvez a tradição se nutra das traições que a vão enformando ...

Funcionaria o marido de diverso modo caso fosse ele personagem de pintura medieval e caso fosse a mensagem textual transmitida por escrito em legendas grafando a voz. Assimilar-se-ia então ao clássico estudioso que apenas consagra o seu trabalho a matérias nobres, *escritas*, susceptíveis de serem observadas, experimentadas, mais vistas do que ouvidas ou sentidas, deixando de fora fenómenos difusos, *orais*, dificilmente apreensíveis pelo bisturi do crítico.

Porque a visão do marido é só émica e, principalmente, é *só visão* (relação de dominação?), ela não lhe permite reparar no texto oral, entendê-lo, isto é, simultaneamente, escutá-lo e percebê-lo (relação de submissão?), 'erguendo-se' ao nível do *cabeça de burro* do amante.

O AMANTE tem mais sorte porque dele mais se exige: na sua postura de verticalidade é obrigado a *escutar* atentamente aquilo que ali está. Atende à mensagem como o estudioso deve atender à tradição: pondo desde o começo a hipótese de que pode haver *sob a capa* da banalidade, qualquer coisa de muito especial, um caso interessante que se ganharia em conhecer. Sabe que toda a significação advém do contexto e não apenas do binómio significante/significado. Não lhe basta ouvir a canção, interessa-lhe entrar por ela dentro, investigar, ler por inteiro - num acto de amor por um texto como por um corpo.

Mais ou menos escondido pela porta, mais ou menos coberto pela capa, ele *pode des-cobrir*, *tirar a capa e revelar* (mostrar). Mais ou menos inteligente, não vendo (porque a porta há-de ser opaca), o amante é quem vê - porque ama e precisa de uma resposta.

Assim o analista da tradição: o folclorista, o etnólogo, o homem da literatura. Cabe-lhe ficar de pé e assim ler: vigilante. O óbvio pode esconder segredos. E o primeiro deles é

ser capaz de dar pela transparência. Porque *o mais difícil de ver é a lente* através da qual se vê, ocorre serem os textos tradicionais /populares considerados menores, marginais, infra-, para- ou subliteratura. Mas não foi através desses mesmos textos que a primeira poesia nos chegou? Como olhar aquela palavra através da qual se olha o mundo e as outras palavras?

Porque *o mais difícil de ver é o que salta à vista*, estes textos com que fomos criados exigem que neles se *repare para reparar a falta* de nunca terem sido vistos e para poder devolver-lhes um justo lugar na História. A amantes (com visão ética) mais do que a maridos (com visão émica) se deve o registo desta e de outras canções... Foi, de resto, assim que estrangeiros, como Michel Giacometti e Anne Caufriez, deram pelo conteúdo da canção que a muitos (portugueses) terá passado despercebido.

A última a surgir é quem ri melhor: **A MULHER** que embala o filho e *anestesia* o marido (porque ele não pode sentir a *estese*, fica fora da relação *estética*), usa a canção para prolongar o encantamento da sua relação amorosa quer do ponto de vista muito concreto e prático (onde, quando e como), quer a nível da reflexão sobre o amor de enamorados.

A ela se deve o *vigor da tradição* no seu sentido mais íntimo ou no seu alcance mais exuberante: no recesso de um colo, de um ninho, de uma cama ou de uma casa, a voz da mulher eleva-se para que o amor transponha portas e abra um caminho único num canto que é de todos.

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa

A CONSTRUÇÃO DO REAL NA FICÇÃO PORTUGUESA

MARIA LÚCIA FERNANDES GUELFI

Embora apresentado com um título tão generalizante, o assunto da minha comunicação é muito específico. A razão desse título, porém, não se deve a um descuido da minha parte ou a mera inadequação ao conteúdo do trabalho, mas, sim, a uma intenção de sinalizar a presença, implícita em todo o texto, de uma referência comparativa e contrastiva entre o modelo ficcional de José Cardoso Pires, em sua obra *O Delfim*, que opera uma desconstrução do conceito de real, e o modelo de representação realista-naturalista, estabelecido sobretudo com a obra de Eça de Queiroz, retomado mais tarde pelo neo-realismo e que, portanto, tem uma presença relevante na ficção portuguesa, sendo também o modelo preferencialmente adotado pela chamada "literatura de massa" como geralmente se define o romance policial.

O livro de José Cardoso Pires, *O Delfim*, da mesma forma que um romance policial, conta a história de um crime não desvendado. Detetive meticuloso e paciente, o narrador se detém numa infindável investigação sobre o mistério que envolve a morte de duas personagens. A semelhança com esse gênero de narrativa, porém, termina por aqui, já que o principal objeto de investigação acaba sendo o próprio ato de contar e de ler histórias.

Em sintonia com perspectivas pós-modernas da ficção contemporânea[1], José Cardoso Pires trabalha consciente de que é no campo dos códigos de representação, ou seja, é no campo da linguagem - escrita ou falada - e das imagens, que se encerra o espaço privilegiado para a luta contra os poderes hegemônicos da sociedade. Recusando posicionar-se num território neutro, num centro fixo, fora da linguagem, o autor desmitifica o valor substancial conferido ao conceito de "fato".

Em sua narrativa, os fatos surgem como construções de linguagem, o que destrói a ilusão das fronteiras entre real e ficção, mito e verdade, mundo interior e mundo exterior, linguagem escrita e outros sistemas semióticos. A colagem de textos é uma das principais estratégias de Cardoso Pires para desterritorializar fronteiras. Os fragmentos de diversos códigos semânticos - políticos, religiosos, literários, históricos e outros - , colados fora da lógica interna de cada um deles, expõem toda sua artificialidade, revelando que a verdade, expressa por eles, nasce das próprias convenções, que lhes dão coerência e verossimilhança.

Outro recurso presente na obra de Cardoso Pires é a retomada da narrativa realista, com a técnica de montagem fragmentada, que dificulta ao leitor uma identificação passiva

[1] O conceito de pós-modernismo não é entendido aqui como período literário ou estilo que tenha substituído o modernismo, mas como amplo movimento intelectual de intenso questionamento da modernidade, dos seus principais conceitos e formas de representação, bem como da própria natureza dos conceitos em si e das formas de representação. É possível, porém, detectar na produção ficcional contemporânea, certas constantes que, por estarem em sintonia com tal questionamento, podem ser denominadas como perspectivas pós-modernas (GUELFI, 1994).

com os eventos retratados. A multiplicação das instâncias narrativas e o recurso do diário escrito pelo narrador também constituem estratégias, nesta obra, para transgredir as fronteiras entre ficção e outras formas de narrativa, ou entre texto e real (Musarra, 1990: 216). No entrecruzar de múltiplas camadas de tempo histórico e vozes diversas, o foco narrativo de *O Delfim* desliza constantemente.

Desterritorializando dicotomias, Cardoso Pires desconstrói os códigos dominantes na sociedade portuguesa, desvelando a ideologia que originou tais discursos, e demonstrando o quanto as versões dos fatos, inclusive as versões oficiais dos mesmos, são motivadas por interesses de classe.

A consciência de que o *lugar de onde se fala* tem papel determinante na interpretação dos acontecimentos é demonstrada pela maneira como o escritor explora a complexidade da focalização narrativa e as tensões entre discurso[2] e diegese. Estabelecendo um lugar privilegiado - a janela do quarto de uma pensão -, para observar o macro-espaço social e telúrico de uma aldeia, o narrador explora as ambigüidades e conflitos decorrentes dos diversos papéis assumidos, demonstrando que, a cada focalização, corresponde um determinado campo de consciência. Desdobrando-se permanentemente, o narrador chega ao cúmulo, às vezes, de referir-se a si mesmo em terceira pessoa:

> Temos, pois, o Autor instalado na janela duma pensão de caçadores. Sente a vida por baixo e à volta dele, sim, pode senti-la, mas, por enquanto, fixa-se unicamente, e com intenção, no tal sopro de nuvens que é a lagoa (Pires, 1988: 30).

Representando a si mesmo, ironicamente, como locutor neutro, o sujeito da narrativa mostra a artificialidade dos papéis desempenhados pelo narrador e o caráter intencional do seu olhar, o que desmascara a pretensa objetividade de toda representação realista. O leitor é induzido a perceber que, a cada ponto de vista, correspondem diferentes mensagens. Ou seja, qualquer informação sempre carrega uma bagagem afetiva e ideológica, moral e ética.

Ao mesmo tempo, desfaz-se a relação aparentemente natural entre objetividade e verdade. Nem mesmo o distanciamento e a amplitude de visão decorrentes de uma localização privilegiada podem garantir a este narrador qualquer certeza sobre a veracidade de suas descobertas a respeito dos mistérios da Gafeira. Seu discurso, como qualquer outro - seja o da história oficial, sejam os das múltiplas versões populares - constitui apenas uma, entre a pluralidade de leituras possíveis sobre os fatos narrados.

Ora recolhendo fragmentos de informações nos comentários e conversas que ouve, nas anotações de seu diário, escrito há um ano no mesmo local ou na sua própria memória, ora buscando a contribuição de lendas, mitos, boatos e anedotas do imaginário da aldeia, o narrador busca a verdade sobre os fatos que envolvem a morte de Maria das Mercês e seu criado Domingos.

Como contraponto à "fala" da pessoas comuns, recorre a duas obras escritas, a *Monografia* do Abade Agostinho Saraiva, de 1801, representante da "verdade" oficial da

---

[2] Para a filosofia da linguagem contemporânea, discurso não é apenas um texto, mas o "próprio campo de constituição do significado em que se estabelece a rede de relações semânticas com a visão de mundo que pressupõe" (JAPIASSU, 1990: 74).

história, e o *Tratado das Aves*, que, embora composto por um "curioso", serve de respaldo "científico" para a configuração dos acontecimentos que vão ser narrados.

Entre as características de uma postura pós-moderna, verificada em alguns escritores contemporâneos, destaca-se a consciência de que os discursos dominantes, veiculados por versões oficiais da História e pelas normas de representação estatuídas por determinada comunidade lingüística e cultural, colonizam as mentes determinando tanto as formas de percepção do mundo quanto o imaginário próprios desse sistema social (Maltby, 1991: 185). De efeito repressivo, esses códigos de representação, poderosos instrumentos de dominação por parte de grupos privilegiados, constituem mecanismos de integração dos indivíduos ao sistema, à medida que limitam sua consciência aos moldes da inteligência aprovados pela ordem social.

Confrontando uma pluralidade de universos ideológicos, contrapondo diversos campos de consciência, Cardoso Pires rasura esses discursos. Contaminados em seu sistema vital por elementos de outros discursos, os significados confrontados sofrem uma desestruturação, como se percebe, por exemplo, na seguinte citação:

> Repara-se que tenho a mão direita pousada num livro antigo - a *Monografia do Termo da Gafeira* - ou seja, que tenho a mão sobre a palavra veneranda de certo abade. [...] Sou um autor visitante [...], um Autor apoiado na lição do mestre (Pires, 1988: 29).
>
> E a prosa do Dom Abade também é paciente, tem todo o ar de um inventário de ruínas e de coisas paradas. Um conforto caseiro, próprio para distrair o caçador, repousando-o da Natureza e dos inquietantes jogos das aves. Depois é feita de muita verdade histórica (classificação da minha hospedeira), com "muitos e muitos casos de famílias de melhores exemplos". Minha formiga-mestra, mulher de carreirinhos certos e diligentes: eu, que percorri linha a linha toda a *Monografia* do Abade Domingos Saraiva, que transcrevi inclusivamente algumas páginas num caderno que trouxe comigo e que por acaso está acolá, naquela mala, eu, leitor impuro, garanto com a mão na mesma piedosa obra que jamais encontrei nela o menor traço de qualquer fidalgo de bom coração. A sério, palavra de escritor (Pires, *op. cit.*: 46).

Do entrecruzar intencional de três discursos - do abade, da dona da pensão e do narrador - se faz o trabalho igualmente paciente de desconstrução das tramas oficiais da História e dos discursos dominantes. Somente um leitor impuro, como este narrador-escritor - com a malícia própria de um caçador, pois que também é um caçador - pode, com a mão apoiada sobre a palavra do "venerando abade", desvelar suas intenções "impuras", de natureza ideológica, que cumprem o papel de distrair o leitor afastando-o dos jogos de dominação e dos segredos calados pela História dos vencedores.

O gesto de colocar a mão sobre o livro oficial, ganha diferentes conotações ao longo do texto, desfazendo-se o significado tradicional de respeito e subserviência a uma verdade central, autoritária e incontestável. Não significa, porém, mera rejeição dessa palavra. A proposta é que se retome o texto do abade, não para acatá-lo ou rejeitá-lo, mas para se tirar dele novos significados, a partir de uma leitura desconstrutora, com olhos de "leitor impuro", capaz de sondar o não-dito da linguagem e preencher os vazios com sua própria interpretação dos fatos, tendo por moldura uma multiplicidade de referenciais do contexto social da aldeia. É a essa postura de se colocar no entre-lugar construído pelo processo de leitura, quando diversos discursos são confrontados, que chamamos de perspectiva pós-moderna. Tal postura envolve uma série de questionamentos sobre conceitos estéticos e

epistemológicos, que afetam a própria estrutura narrativa e até mesmo o conceito de literatura.

Alterando a noção de causalidade e a lógica linear do tempo, *O Delfim* frustra as expectativas criadas pelos hábitos de leitura tradicionais, exigindo do leitor uma radical mobilização. Autofagicamente, rejeitando interpretações, o texto denuncia sua própria fraude, acumulando repetições e pistas falsas. As conclusões, todas provisórias, anulam-se umas às outras, criando um universo entrópico[3], onde os significados se reduplicam, se contradizem e se anulam, mergulhando o leitor num caos de ambigüidade e indeterminação.

Diversas estratégias são utilizadas para quebrar a lógica positivista e desestabilizar a ordem do sistema racional. A incertitude se dá em todos os níveis da narrativa. Enquanto as histórias de detetive progridem de um enigma para sua revelação, eliminando todas as hipóteses, uma por uma, com base na interpretação lógica e coerente dos indícios, o texto de Cardoso Pires, embora adotando o esquema básico dos romances policiais, multiplica as hipóteses e as chaves, abrindo um leque de revelações. Todas possíveis.

Apontando para sua própria ficcionalidade e renunciando a uma perspectiva transcendental ou absoluta sobre a realidade, a narrativa de Cardoso Pires, neste romance, destrói as semelhanças com a ordem estabelecida. Dissolvendo a união entre significante e significado, liberta o signo de seu atrelamento à representação, mostrando que a realidade, tal como é percebida, não fala por si mesma, mas é sempre significada por meios artificiais. O discurso literário, por sua vez, perde antigos privilégios como fonte de verdade, apresentando-se como prática geradora de significados e redimensionado-se como apenas uma entre tantas outras molduras para se construir o real.

Segundo Calinescu (1987), o tempo da modernidade, com seu apelo às utopias e o fascínio pelas revoluções[4], foi a combinação complexa entre o tempo da racionalidade científica - cumulativo, linear e irreversível - e o tempo cristão, marcado pela busca de ruptura com o passado, pela passagem do homem para uma nova dimensão.

Para se falar em pós-modernidade[5] é preciso aceitar que o tempo da modernidade tenha sofrido desvios e metamorfoses. Alguns teóricos, como Jameson, verificam, nas

---

[3] Na termodinâmica, a entropia refere-se a um fenômeno próprio de sistemas fechados. Sem novas cargas de energia, o sistema perde seu dinamismo e descarrega, impelido a uma condição estática. Entropia, portanto, seria a perda crescente de energia do Universo, até sua desagregação no caos. Da termodinâmica, o termo migrou para a sociologia, utilizado para sugerir a morte da cultura nas sociedades pós-industriais. O termo entropia passou a ser usado na teoria literária a partir das sugestões do escritor norte-americano Thomas Pynchon, que se apropria deste conceito como modelo para os universos que cria em sua ficção.

[4] A palavra revolução significa "movimento progressivo" em torno de uma órbita e também o tempo necessário para que tal movimento se complete. As revoluções históricas trazem a idéia de um retorno a uma origem, pressupondo a visão cíclica da história. Dois elementos, segundo Calinescu, são necessários para os conceito de revolução: a idéia de um movimento de negação, de rejeição, e a consciência específica do tempo, de aliança com ele. (CALINESCU, 1987: 22)

[5] O termo *pós-moderno* foi cunhado pelo historiador Arnold Toynbee, no começo dos anos cinqüenta, para designar um colapso geral da visão racionalista, verificada por ele, na civilização ocidental, a partir dos anos 70 e 80 do século passado. O termo agradou sobremaneira aos teóricos e críticos literários da época que passaram a empregá-lo para caracterizar a produção artística do pós-guerra, irremediavelmente

manifestações da cultura contemporânea, uma crise da noção de tempo como progresso linear. O que se pode observar é a simultaneidade de tempos heterogêneos, uma pluralidade de estilos, que sinaliza certa perda do sentido histórico.

Reconstrução ficcional de vários períodos da história de uma aldeia portuguesa, *O Delfim*, pelo tratamento dado ao passado, tem alguns pontos em comum com propostas ficcionais contemporâneas e também com propostas das novas correntes historiográficas. Uma delas é a presença marcante do tempo mítico e da idéia - paradoxal aos olhos da História tradicional -, de que "aquilo que permanece" também pode ser objeto da investigação (Furet: 16). A narrativa de *O Delfim* é construída sobre a idéia de um passado-presente, uma realidade atemporal que domina a memória inconsciente dos portugueses.

Por outro lado, ampliando o universo tematizado para além das fronteiras do contexto histórico da sociedade portuguesa, esta narrativa problematiza a questão do poder e da exploração nas relações humanas, promovendo uma releitura do próprio marxismo. Mais do que o aspecto "científico" do materialismo dialético, o autor busca um tempo cósmico, criando um universo ficcional onde o tempo mítico não se opõe ao tempo da história. Ao contrário, ambos se complementam.

Apesar da visível intenção de exercer um papel desalienante das consciências, a fala do narrador apresenta uma espécie de fatalismo utópico em seu julgamento histórico do sistema social português - representado alegoricamente pela aldeia da Gafeira. A estrutura social que mantém os senhores no topo da pirâmide, dominando uma legião de servos, não é alterada, no final desta narrativa, por nenhuma ação humana, mas por uma espécie de intervenção trágica das forças do destino.

O papel da ficção pós-moderna não é revelar para o leitor o sentido profundo de sua vida ou de seu universo, mas demonstrar-lhe o modo e o meio pelos quais ele também constrói seus mundos, já que a própria vida só adquire sentido quando transformada em linguagem. Não se trata simplesmente de negar a representação realista, como fez o modernismo. Mas, sim, de problematizar as fronteiras entre o texto e o "verdadeiro real" (Federman, 1984).

Questionamento da autoridade, o pós-modernismo rejeita qualquer pretensão, marxista ou não, de uma visão abrangente da realidade humana, cujos aspectos múltiplos só podem ser compreendidos se forem consistentemente abordados do ponto de vista dos contextos. Negando a possibilidade de uma posição exterior, a partir da qual seria possível uma perspectiva neutra, isenta, torna-se plausível a ênfase sobre atuações dentro das próprias instituições, já que, conforme enfatiza Linda Hutcheon (1991: 225), vida cultural e política dividem o "mesmo domínio semiótico de signos, imagens e significados". É nesse domínio que o político e o pessoal se encontram. É nesse domínio, portanto, que devem atuar tanto o escritor quanto o historiador. Eis a consciência pós-moderna ressaltada nesta leitura de *O Delfim*.

Universidade Federal de Viçosa, MG

---

contaminada pelo clima de irracionalismo, anarquia e indeterminação do momento (Apud CALINESCU, 1987: 267-8).

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *A estrutura do romance*, 3ª ed., Coimbra: Almedina, 1974.

BERSANI, L., e HAMON, P. et alii, *Literatura e realidade; que é realismo?*, Lisboa: Dom Quixote, 1984.

CALINESCU, Matei, *Five Faces of modernity, modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

CONNOR, Steven, *Cultura pós-moderna, introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

FEDERMAN, Raymond, "Fiction today or the pursuit of nonknowledge", in: Putz, Manfred, e Freeze, Peter (org.), *Postmodernism in American literature*, Darmstadt: Thesen Verlag, 1984. pp.132-150

FURET, François, "Prefácio", in: *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s.d.

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes, *Narciso na sala de espelhos; Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*, Rio de Janeiro, PUG/Rio, Tese de Doutorado, 1994.

ISER, Wolfgang, "A interação do texto com o leitor", in: Lima, Luiz Costa, *A literatura e o leitor; textos de estética da recepção*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, pp.63-82.

JAPIASSU, Hilton, e MARCONDES, Danilo, *Dicionário básico de filosofia*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

JAUSS, Hans Robert, "Tradição literária e consciência atual da modernidade", in: Olinto, Heidrun Krieger, *Histórias de literatura; as novas teorias alemãs*, São Paulo: Ática, 1996, pp.47-100.

KRAVETZ, Marc, "Os jornalistas "fazem" a história", in: _____ et alii, *História e nova história*, Lisboa: Teorema, 1986. pp.83-96.

MALTBY, Paul, "Thomas Pynchon", in: *Dissident Postmodernists: Barthelme, Coover, Pynchon*, Philadelphia: Pennsylvania UP, 1991, pp.131-84.

MUSAMA, Ulla, "Narrative discourse in postmodernist texts: the conventions of the novel and the multiplication of narrative instances", in: Calinescu, M., e Fokkema, Douwe (org.), *Exploring postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins, 1990, pp.215-31.

NEVES, João das, "Diálogo com José Cardoso Pires", in: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 abr. 1972, Supl. Lit. p.3.

OLINTO, Heidrun Krieger, *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*, São Paulo: Ática, 1996. pp.47-100.

PIRES, José Cardoso, *O delfim*, 10ª ed, Lisboa: Dom Quixote, 1988.

RAMOS, Magna Maria de Oliveira, *Alienação e conscientização dos personagens no universo ficcional de J. C. Pires*, Rio de Janeiro: PUG/Rio, Dissertação de Mestrado, 1983.

REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.

SLADE, Joseph W., "Thomas Pynchon", in: Kostelanetz, Richard (org.), *Viagem à literatura americana* contemporanea, Rio de Janeiro: Nórdica, 1985, pp.471-82.

SCHMIDT, Siegfried J., "Construtivismo na pesquisa da mídia: conceitos, críticas, consequências", in: *Palavra*, Dep. Let., PUC, Rio de Janeiro, n. 2, p.246.

A TEMÁTICA NOS CONTOS DE MIA COUTO

MARIA GUTERRES

Mia Couto filho de emigrantes portugueses nasceu na Beira (Moçambique) em 1955. Jornalista e escritor, publica o seu primeiro livro de poemas *Raíz de Orvalho* em 1983. Seguem--se várias colectâneas de contos: *Vozes Anoitecidas* (1986), *Cada homem é uma raça* (1990), *Cronicando* (1991) e *Estórias Abensonhadas* (1994). Publicou também dois romances: *Terra Sonâmbula* (1992) e *A Varanda do Frangipani* (1996).

A maior parte dos jovens escritores Moçambicanos inicia-se na ficção com o conto, como por exemplo, Marcelo Panguana com *As Vozes que falam de verdade* (1987), Aldino Muinga, com *Xitala Mati* (1987), Ungulani Ba Ka Khosa com *Ualalapi* 1987) e Suleiman Cassamo com *O Regresso do Morto* (1989). Há boas razões para isto. Patrick Chabal explica tal facto, primeiro porque:

> Há que tomar em consideração a herança de João Dias e de Luís Bernardo Honwana, pioneiros do conto. Também se deve tomar em linha de conta a influência da cultura oral africana e popular, que recorre essencialmente à arte de contar histórias. Os jovens escritores que procuram novas maneiras de escrever prosa, no contexto de uma tradição oral, recuperam a mais comum forma de arte: contar estórias.[1]

Por outro lado, segundo o mesmo crítico:

> Há o facto indubitável de que, no contexto histórico e cultural de um país como Moçambique, o conto ou a estória é provavelmente a mais apropriada e mais popular forma de escrever prosa. Apropriada porque adapta-se bem à captação da realidade multifacetada de um país em construção e com uma tão diversa tradição cultural. É também o género mais adaptável às qualidades da literatura oral. Popular, porque é mais acessível, pode ser publicado de muitas maneiras diferentes e pode ser lido em voz alta ou ser encenado no teatro (66-7).

Ungulani Ba Ka Khosa afirma que escolheu escrever contos porque:

> diferentemente do romance, o conto não desperdiça palavras: tem que ser uma coisa curta, incisiva e mais directa. No caso concreto africano, em que a base é a oralidade, a oralidade transporta para um conto (313).

Mia Couto também admite uma certa influência do conto africano, mas não quanto à forma. O escritor diz-nos que:

> A única coisa que eu posso dizer é que eu estou tentando criar ... beleza, mostrar um pouco o que é a possibilidade de alguém fazer uma língua sua. De criar a partir da desarrumação daquilo que é o primeiro instrumento de criação, que seria a língua a linguagem, e os modelos de uma narrativa. Por exemplo, abolir esta fronteira entre poesia e prosa (289).

O que caracteriza a prosa de Mia Couto é este lirismo e a criação duma nova linguagem muito pessoal. É uma linguagem literária influenciada pela oralidade. O escritor

---

[1] Patrick CHABAL, *Vozes Moçambicanas*, Lisboa: Vega, 1994, 66.

usa o português falado em Moçambique, misturado com a lingua banta, bantisa e reconstroi palavras portuguesas, inventando novos sentidos e novas palavras. José Eduardo Agualusa pensa que Mia Couto está a fazer uma "Criolagem da língua"[2] e José Saramago escreve que o autor" está a criar um português subtilmente diferente, capaz de comunicar novas coisas" (9). Mia Couto refere-se à sua linguagem como sendo "uma tentativa de ir à outra margem, lá onde se forja a moçambicanidade" (9). Luís Carlos Patraquim no seu prefácio de *Vozes Anoitecidas*, declara que Mia Couto está a fazer a "descolonização da palavra".[3]

Após a publicação deste livro, Mia Couto foi acusado por Rui Nogar de ter "uma visão quase derrotista do processo histórico que se vive em Moçambique"[4] por não fazer uma crítica directa à actual situação do país. Mia Couto não assumiu tal crítica e com razão, respondendo que tentá fazer a crítica social "através da via do humor, da ironia".[5]

Os contos de Mia Couto situam-se ou durante os últimos anos da guerra de libertação, on depois da independência (1975): incluindo a guerra civil e o fim desta guerra (1992). Desde a independência, Moçambique tem tido graves problemas. A guerra civil e a seca arrasaram o país e tiveram um grande impacto na situação política, económica e cultural da sociedade moçambicana. Só agora, quase duas décadas depois da independência é que começam finalmente o desenvolvimento e a reconstrucão do país, com a esperança de paz, estabilidade e reconciliação nacional.

O tema central da obra de Mia Couto é o da procura do sonho, pois só o sonho pode dar um sentido à vida. No texto de abertura de *Vozes Anoitecidas*, estórias escritas durante a guerra, o autor confessa que:

> O que me doi na miséria é a ignorância que ela tem de si mesma. Confrontados com a ausência de tudo, os homens abstêm-se do sonho desarmando-se do desejo de serem outros (19).

O Embondeiro que sonhava pássaros é uma fábula em que o autor usa o fantástico, para descrever o racismo, a opressão e a violência experimentados pelos moçambicanos durante o Colonialismo. Neste conto um velho passarinheiro possui a magia dos antepassados, podendo comunicar com os pássaros. Uma "criança sonhadeira, sem outra habilidade senão perseguir fantasias"[6] torna-se seu amigo, atraído pelos seus pássaros maravilhosos, a música embalante da sua harmónica e as suas belas estórias. O seu pai proibe-lhe de visitar o velho porque tem ciúmes dele e não quer que o filho tenha contacto com os negros. O passasinheiro vivia no buraco do tronco de um embondeiro "uma árvore muito sagrada. Deus a plantara de cabeça para baixo" (62).

As árvores sagradas são muito importantes na mitologia africana porque são moradia dos espíritos dos antepassados. Mia Couto usa frequentemente a árvore sagrada como metáfora do respeito devido aos espíritos dos antepassados, às tradições da sua terra.

---

[2] Mia COUTO, *Cronicando*, Lisboa: Caminho, 1991, 8.

[3] Mia, COUTO, *Vozes Anoitecidas*, Lisboa: Caminho, 1987, 17.

[4] José Carlos VENÂNCIO, *Literatura e poder na Africa lusófona*, Lisboa: Instituto de Cultura e lingua Portuguesa, 1992, 50.

[5] *Ibid.*, 105.

[6] Mia COUTO, *Cada homem é uma raça*, Lisboa: Caminho, 1990, 62.

A falta de respeito a uma árvore sagrada pode provocar a cólera dos espíritos: veja-se o coqueiro no conto *Pranto do Coqueiro*, a palmeira em *O Poente da bandeira*, o frangipani em *A Varanda do Frangipani*, a árvore sagrada em *O Cachimbo de Felizbento* e em *Terra Sonâmbula*.

O passarinheiro conta a lenda do embondeiro ao menimo e diz- lhe que "Quem fizesse mal ao embondeiro seria perseguido até ao fim da vida" (66). Os colonos decidem meter o velho na prisão, porque pensam que um negro com poderes mágicos podia influenciar os seus filhos. As flores do embondeiro caem todas no chão depois de os colonos lhe baterem e o levarem para a prisão. Aí, inquirido sobre a sua raça o velho responde: "Minha raça sou eu mesmo. A pessoa é uma humanidade individual. Cada homem é uma raça, senhor polícia" (9) e depois desaparece sem deixar rasto. A criança decide ir esperar por ele dentro do tronco do embondeiro tocando a harmónica. Os colonos, pensando que era o velho que estava no embondeiro deitam fogo à árvore:

> As tochas se chegaram ao tronco, o fogo namorou as velhas cascas. Dentro, o menino desatara um sonho: seus cabelos se figuravam pequeninas folhas, pernas e braços se madeiravam. Os dedos, lenhosos, minhocavam a terra. O menino transitava de reino: arvorejado em estado de consentida impossibilidade. E do sonâmbulo embondeiro subiam as mãos do passarinheiro. Tocavam as flores, as corolas se envolucravam: nasciam espantosos pássaros e soltavam-se, petalados, sobre a crista das chamas. As chamas? De onde chegavam elas excedendo a lonjura do sonho? Foi quando Tiago sentiu a ferida das labaredas, a sedução da cinza. Então, o menino, aprendiz da seiva, se emigrou inteiro para suas recentes raizes (68).

Os sonhos do menino transformaram-no num ser diferente, parte integral da terra africana em que brancos e negros se unem, porque só há uma raça: a raça humana. É o triunfo sobre o racismo que é também um tema constante na obra de Mia Couto. Não só o racismo relativo à cor, mas a tudo que é considerado fora da normalidade, e que é uma barreira entre os seres humanos.

O dia em que explodiu Mabata-bata (*Vozes Anoitecidas*) engloba vários temas recorrentes nos contos do Mia Couto: a crença nos espíritos, a solidão, o medo, a tragédia da guerra e a morte. Uma criança orfã, pastor dos bois do tio, mas cujo sonho é ir à escola queixa-se de que ninguém quer "saber dos seus sonhos maltratados" (49). Mabata-bata explode ao pisar uma mina e o miúdo pensa que fora obra do ndlati, a ave do fogo. Com medo de aparecer sem um boi diante do tio, quer fugir mas a avó convence-o a voltar a casa depois de o tio prometer (mentindo) que o ia deixar ir à escola. Contudo ao reunir-se à avó, também pisa uma mina e morre, crendo que a ave do fogo também tinha vindo buscá-lo.

É evidente que a temática social está presente em toda a obra do autor: as suas estórias são estórias populares, com raízes na cultura tradicional moçambicana, cultura que está em vias de se transformar num mundo que as personagens não podem compreender. A miséria, a fome, a desolação, o medo, a solidão, a falta de esperança e a morte são constantes nos contos escritos durante a guerra. Mas a procura do sonho continua, juntamente com a procura de uma identidade perdida. Esta identidade deve abranger todas as raças e culturas, radicando-se nas tradições africanas para construir um mundo melhor. Estes temas estão perfeitamente integrados em *Terra Sonâmbula*, que é um

romance em que o narrador e os personagens contam estórias. *Terra Sonâmbula* é uma peregrinação através da psique do moçambicano durante a guerra. Conta duas histórias alternadamente. Uma é a estória de dois deslocados, um velho e um miúdo, que fugiram dum campo de refugiados e que agora caminham por uma estrada `morta', deserta, sem destino. "Vão para lá de nenhuma parte dando o vindo por não ido, à espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra".[7]

À beira da estrada encontram um autocarro queimado, cheio de mortos e depois de os enterrarem, fazem do autocarro a sua casa. Numa mala dum dos mortos encontram doze cadernos, escritos por um jovem, Kindzu. O miúdo começa a ler em voz alta, para o velho ouvir, os cadernos que contam a vida de Kindzu: a sua viagem através de Moçambique para fugir à guerra. O miúdo perdeu a sua memória e anda à procura do seu passado, da sua identidade. O jovem búsca o seu futuro lá onde não haja guerra. Ambos andam à procura duma identidade perdida e à procura do sonho. O velho, guardador das tradições da sua terra, sabe que é o sonho que torna a vida tolerável e que lhe pode dar um sentido:

> O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos para nos fazeram parentes do futuro(7).

No fim, vemos que a criança que Kindzu procurava é a que está a ler os seus cadernos. Sem as estórias de Kindzu, o miúdo e o velho não teriam sobrevivido. A carência de fantasia é um mal que só pode ser curado com a imaginação, com estórias, verdadeiras ou não.

Numa crónica, intitulada *Sangue da avó, manchando a alcatifa* a avó vai do campo para Maputo juntar-se à sua família. Ao princípio fica contente ao vê-la viver tão bem:

> A independência afinal, não tinha sido para o povo viver bem?" (7).

Mas com o tempo, a velha dá-se conta de que a sua família é uma excepção. Na cidade há tanta miséria como no campo. A avó volta a vestir as suas capulanas como antigamente "inexistindo entre o parêntesis dos parentes" (31). Uma noite, ao ver uma reportagem na televisão sobre a guerra, em que mostram as acções dos bandidos armados, a avó parte o ecrã da televisão, criticando a sua família por terem bandidos em casa e não fazerem nada. Ao apanhar os vidros a avó corta-se e um pingo de sangue cai na alcatifa. A avó regressa à sua terra, a família comprou um novo aparelho de televisão, mas a mancha vermelha ficou:

> A mancha colara-se ao soalho com tal sofreguidão que só mesmo arrancando o chão. Chamaram o feiticeiro. O homem consultou o lugar, recolheu sombras. Enfim se pronunciou. Disse que aquele sangue não terminava, crescia com os tempos, transitando de gota para rio, de rio para oceano. Aquela mancha não podia afinal, resultar de pessoa única. Era sangue da terra, soberano e irrevogável como a própria vida (32).

A mancha vermelha, símbolo da culpabilidade só poderá desaparecer depois de a guerra acabar, quando houver harmonia e justiça. Representa também a culpabilidade dum

---

[7] Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, Lisboa: Caminho, 1992, 9.

regime, em princípio socialista, que se esqueceu que os tesouros desta vida devem ser distribuídos por todos, como diz a avó.

O tema do amor é certamente um dos temas recorrentes na obra de Mia Couto. O autor trata as suas personagens femininas com ternura, imaginação e humor. O amor pode levar à solidão, à loucura e até à morte. É uma força capaz de conquistar preconceitos de raça e de classe.

Em muitos contos o amor é o tema principal. *O Perfume* conta uma estória de amor. Um casal pobre, no cansaço do dia-a-dia esquecera o amor que os unira: "O amor, afinal, que utilidade tem?"[8] Mas um dia o marido anuncia que nessa noite vão ao baile e oferece-lhe um vestido. Quer que ela se arranje, que fique bonita. A mulher perfuma-se com um antigo frasco de perfume que o marido lhe dera: "Em toda a vida, aquele fora o único presente" (44). No baile, ele que sempre fora ciumento, para espanto da mulher insiste que ela dance com outro homem, visto que ele nunca dançava:

> Olhou fundo os seus olhos e viu neles um abandono sem nome, como esse vapor que restava de seu perfume. Então entendeu: o marido estava a oferecê-la ao mundo (45).

Depois diz que vai lá fora, mas não regressa. Ao voltar a casa, sozinha, a mulher olha para o céu:

> As estrelas são os olhos de quem morreu de amor. Ficam-nos contemplando de cima a mostrar que só o amor concede eternidades (46).

Cansada adormece nos degraus da porta e ao acordar sentiu o perfume:

> Em sobressalto correu para dentro de casa. Foi quando pisou os vidros, estilhaçados no sopé de sua janela. Ainda hoje, restam no soalho da sala indeléveis pegadas de quando Glória estreou o sangue de sua felicidade (47).

O amor é fonte de sofrimento e de felicidade. O autor mostra nesta estória, duma maneira poética como o amor pode levar à renúncia do ser amado e os sacrifícos feitos em nome do amor.

Os temas fundamentais da obra de Mia Couto mantêm-se constantes: a temática social, a procura do sonho, a busca de uma identidade perdida, o racismo, o amor e a tragédia da guerra que era, até há pouco, o pano de fundo permanente do mundo moçambicano. Contudo, nos contos escritos depois do fim da guerra civil aparece um novo tema: a esperança. O protagonista de *A Varanda do Frangipani* diz que quer "fazer nascer um mundo em que um homem só de viver fosse respeitado"[9] As estórias de Mia Couto tratam cada ser humano, como uma humanidade individual, com capacidade para sonhar e fazer sonhar.

University of Liverpool

---

[8] Mia Couto, *Estórias Abensonhadas*, Lisboa: Caminho, 1994, 43.
[9] Mia Couto, *A Varanda do Frangipani*, Lisboa: Caminho, 1996, 149.

A BARCA DE EXU

ANGELUCCIA BERNARDES HABERT

Só é possível compreender o passado através do futuro.
Esse, apenas, dá sentido àquele.

ZOHAR, o Livro do Esplendor.

Toma-se, para início de reflexão, uma pequena cena do romance *O Feiticeiro,* do escritor baiano Xavier Marques, editado em 1922:

- É um romance, respondeu Nery.
- Bonito?
- Parece. Li apenas algumas páginas.

Amâncio Nery, advogado recém-formado em Recife, o jovem herói solteiro, abre uma página de *Thereza Raquin,* em uma pequena "loja de fazenda e miudezas", na Bahia, na década de 70 do século XIX, e lê:

> Então, fremente, como que vingada, Thereza calava-se, segurando Lourenço, inebriado contra o peito. E na alcova nua e glacial eram cenas de paixão veementes, de uma brutalidade sinistra. [...].

Os ouvintes, um pequeno público médio, estão lá: curiosos, inquietos, eivados de licensiosidade reprimida, controlados pela compostura de uma máscara social. Todos comentam e condenam os "livros corruptos que se introduzem no seio das famílias a pretexto de amenizar a sua vida presa e aborrecida" e concluem não serem os mesmos próprios para senhoras. De forma disfarçada, em seguida, um a um se informará de como conseguir aquele "livrinho".

Indicaria o autor de *O Feiticeiro* que as idéias francesas chegavam de navio com a mesma rapidez que as últimas novidades de vestuário? Ou apenas fixava a época, mais uma vez, entre outros indicadores presentes no romance, já que fora em 1873 a dramatização de *Thérèse Raquin,* em Paris, e conseqüente notoriedade e repercussão de Zola pelo mundo?

Quereria ele narrar amores adúlteros, personagens em rompimento com suas regras de decoro ou convenções sociais? Certamente não. Suas personagens não serão dominadas pela carne e desprovidas do livre arbítrio no mesmo sentido que as de Zola. Na ação, esta cena parece isolada, quase que perdida na altura da página 85.

A influência do naturalismo, entretanto, não se concretizara de forma imediata e inequívoca. O seu romance social está fundamentado na teoria e na prática positivistas, muito anteriores, que predominavam entre os membros da elite brasileira. A intelectualidade que se regrava pela cultura francesa e muito por influência das idéias de Auguste Comte, começava a observar e a classificar a complexidade cultural da província, iniciando os estudos sobre as raças e as suas contribuições na vida social.

O elegante narrador de *O Feiticeiro* relata como um mensageiro do teatro grego, eliminando de cena a representação do mal. Não deixa aflorar as aberrações do conflito aberto dos interesses de classe nem desenvolve uma trama que impedisse a serenidade dos seus leitores tão próximos. Faz andar as suas personagens na Bahia do século XIX - algumas praças, ruas muito estreitas e ladeiras íngremes - e caracteriza-as como "burgueses", na sua rotina de vidas sem muitos horizontes. Predomina a imagem que documenta o cotidiano sem crítica, projetada por um olhar de reminiscência; os conflitos fundamentais já eram considerados sanados e mediados por uma objetividade ajustada por certa cumplicidade carinhosa.

O seu desejo de escrever faz parte da busca de raízes e de identificação com o passado mais perfeito, e tem o seu componente de adequação às novidades comum à vida da província. Numa época de forte concentração de sentimento nacionalista - nativista - a vontade de não estar em atraso, somada à particularidade baiana, procura realizar a mistura do sublime e da realidade cotidiana, preconizada pelos escritores românticos e sustentada na intenção dos naturalistas de construírem romances documentais. A presença da dialética do particular e universal, as duas linhas formadoras da literatura brasileira, no sentido de Antonio Candido (1967), organiza o olhar. Na epígrafe escolhida por Xavier Marques, citando Agassiz, de *Viagem ao Brasil*, está o mapa do descobrimento: a Bahia é o lugar onde se chegou e deve desembarcar primeiro; esta cidade reproduz, mais visivelmente, a fisionomia da nação à qual ela pertence.

O olhar estrangeiro permite descobrir o próprio rosto, reconhecer esta singularidade baiana, que tem a ver com sua mestiçagem e sua mistura de cultura e que corresponde tão bem à fisionomia do seu país. O estrangeiro também provoca a sua exposição, tornando público o que antes, por convenção, era privado. Retira a máscara de cultura branca e de civilização transplantada para os trópicos. Temos, então, revelada uma civilização misturada e influenciada por aqueles que emigraram para serem "pés e mãos dos seus senhores".

A cidade pode ser considerada interessante, acreditam os seus habitantes, porque assim é julgada pelos europeus. Uma primeira imagem pitoresca, alegre, barulhenta, cordial e complementamente desligada do ritmo da produção é incorporada, e depois será usada de maneira conformista ou instrumental pelos artistas baianos, tanto durante os anos vinte quanto neste final de século. Aos artistas cabe, na extrema convicção da vitalidade da cultura baiana e do seu caráter especial, organizar uma série de protocolos e de imagens interligadas para narrar o mito da origem e da autenticidade. O imaginário criado, por sua vez, pode ser utilizado como elemento de emancipação, no sentido de gerar uma nova relação de forças entre os habitantes da cidade ou pode simplesmente criar uma satisfação sublimada e pouco crítica. Mas sempre expressa vigor e tem contribuído, seguidamente, para a renovação das artes e das manifestações culturais do país, reforçando a crença na magia da Bahia, numa força invisível e sedutora que dá vida a todas as coisas.

A CIDADE DE COMERCIANTES

Xavier Marques publicou este livro, primeiramente, com o nome de *Boto & Cia*, em 1897 e o reeditou em 1922, com o nome de *O Feiticeiro*. A mudança de título significativa

expressa a compreensão das relações sociais: no sentido primeiro, a cidade é uma praça, mercado e empório de trocas; e no segundo, é uma praça sob a *surveillance* (vigilância) da grande massa não integrada socialmente.

Na narrativa, os ímpetos revolucionários já se abrandaram, o cárater de acomodação é grande, nos fins do século XIX, apesar de ter sido a década de 1870 a época das manifestações republicana e abolicionista que empolgaram muitos baianos. A personagem Boto se refere ao envolvimento com o "clube [ainda escrito "club"] republicano" com pouco entusiasmo:

> [...] o melhor é cada um olhar para a sua família e não se lembrar de fazer banzé". "Agora, se algum dia vier a república e a nação inteira se conformar com ela, neste caso, sim, eu também serei republicano.

Advoga a preservação do conforto e da felicidade doméstica; a sua ética é a do pequeno comerciante: laborioso, honesto e conciliador.

Mas, além disto, Boto é também um ogã, uma figura relacionada à religião africana; uma autoridade honorária que pode não participar de todos os graus de iniciação, mas tem direitos e deveres em relação ao terreiro a que está ligado. Em troca de proteção espiritual, concorre com as despesas de cerimônias e de preceitos, e, portanto, representa a intersecção ativa ente os dois mundos ou as duas culturas. Em forma literária, os brancos são mostrados com ligações e ambivalências com o mundo africano. Na verdade, os brancos nunca foram tão brancos ou tiveram os seus mundos irremediavelmente separados dos negros.

Imagens, temas e soluções dramáticas em Xavier Marques procedem de muitas aproximações, tecido de influências que faz a formação do intelectual com muitas idéias modernas e os pés no sistema patriarcal. No conjunto do texto: nem volúpia, nem luxo, apenas a calma dos trópicos. A descrição de amores serenos e a preocupação com o registro fidedigno dos acontecimentos, tanto por seus aspectos imaginativos quanto pela sua referencialidade, revela uma crônica de costumes, aflora a condição de relato etnográfico. Escreveu pensando em documentar como se organizava a vida social, os hábitos e costumes, e sua prática material: como se realizava o deslocamento pela cidade; o interior da vida doméstica; a vida reservada das "mulheres de qualidade"; o namoro; os jornais e gazetas lidas; as músicas ouvidas; a iluminação a gás; e os vendedores ambulantes em suas práticas peculiares, como as vacas leiteiras conduzidas pelo cabresto de porta em porta.

A vida de todo dia, durante um ano de festas baianas - mistura de celebrações religiosas, cívicas e domésticas, é relatada sem abrir mão da contingência histórica, na tentativa de uma representação séria e cuidadosa. As grandes mudanças centenárias que se seguirão, dez anos depois da ação diegética - a Abolição e República, e os fatos passados que implicam o heroísmo baiano - a expulsão da Bahia das tropas portuguesas (1823), a guerra do Paraguai (1864 a 1870), a conspiração republicana de Sabino (1837 a 1838) e a grande insurreição dos escravos, a Revolta dos Malês (1835) são referências de fundo. Outros fatos próximos à vida da cidade, como a construção da ladeira da Montanha, o Parafuso - o elevador que ligava a Praça do Palácio ao Comércio - e os bondes de tração animal representam os melhoramentos urbanos mais significativos e localizam a época.

Por que e como a orgulhosa capital da opulenta Bahia do século XVIII, dominada pelos ricos senhores de engenho do Recôncavo, conhecida até na longínqua Europa, transformou-se lentamente, até se tornar, cem anos depois, numa simples cidade de negociantes?

Pergunta e responde com detalhado levantamento das instituições sócio- econômicas Kátia M. de Queirós Mattoso, na sua tese, de 1992, *A Bahia no século XIX*. Muitos outros autores, antes e depois, com mais ou menos ênfase nas relações sociais e nas instituições econômicas, têm proposto questões e respostas diversas, a respeito de como a Bahia deixou no final do século XIX a sua serenidade crepuscular e chegou ao século XX com forte sentimento de decadência e de perda de apogeu.

A MANGUEIRA E A GAMELEIRA

A narrativa nos prepara um passeio: "Nos dias de estio", promovem-se as "excursões aos subúrbios", ao encontro da "simplicidade campestre". Uma cena francesa constrói a imaginação do leitor - mas o autor enumera lugares como Cabula, Matatu, São Lázaro, Garcia, às margens do Dique e Brotas, e, descreve matas e vegetação abundantes. Os árcades meteram algumas ninfas aos rios mineiros. Aqui, o autor salpica pitangas que devem ser comidas à sombra de massarandubas e mangueiras; laranjas seletas retiradas dos pés; aromas de aroeira e cajueiro; os perfumes de angélica e do "bethe"; os caminhos de maracujá açu; os araçazeiros; e até faz cheirar o corte do capim de Angola. São muitas as folhagens, os aromas e os raios filtrados do sol que recriam uma memória atávica, projetam imagens de natureza idílica, de liberdade, de uma sensualidade morna e, enfim, de um estado paradisíaco.

O passeio à mata, entretanto, leva os seus leitores, de hoje e de ontem, a terem contato com o que ficava subtraído, visto mas negado, o texto subentendido da cidade. Penetrando pela mata, na direção da sombra de uma mangueira, próxima de uma árvore sagrada, desloca também o significado da cultura. O almoço sobre a relva, uma cena com três moças e dois rapazes, que será completada com a chegada de um terceiro, vai ser acrescentada pela casualidade: um bobó de inhame, uma galinha morta numa poça de sangue e muito azeite de dendê vão ser encontrados aos pés da gameleira. E com o achado do "feitiço", entre eles, surge a discussão sobre a religião africana. Coisa feita? feitiço? oferenda? ... perguntam.

Na oportunidade, Paulo Boto vai se revelar conhecedor dos mistérios da religião africana. A gameleira é uma árvore sagrada, divindade ou altar, "a quem os negros ofertam comidas e bebidas, assim como nós oferecemos cêra, flores, e incenso aos santos do nosso oratório", explica.

Ao entrar na mata do sítio em Matatu, vão também ouvir os sons dos atabaques:

Era o som característico dos 'terreiros' que se ouvia sempre nos arredores da cidade, a partir do mês de setembro - Tunc, tun-tunc ... Havia ali quem não o conhecesse, ao menos de ouvir dizer, o eco percuciente e infindável do *bairam* africano?

Quantas vezes, noite alta e calma a atmosfera, não chegava esse ruído de uma cadência inquietadora até ao coração da cidade, até ao ninho das Pombas, até ao leito de outras mais seletas damas, povoando-lhes o pensamento e o sono de larvas negras e sonhos abracadábricos!

No descanso à sombra da mangueira, um pouco afastada, Salu, Salustiano, tomou consciência do seu desejo por Pomba que, como as outras mulheres, descansava devorando frutos suculentos. A sensualidade da mulata, sempre descrita como "a morena", "a trigueira", "a vênus turca", "a cigana tostada", "de cabelos cheirando a cravo da índia' e "de lábios aquecidos por gengibre", permitiu algumas páginas "amornadas", "evocando uma erótica fantasia de harém", de " preguiçosa imobilidade" e languidez. A presença do desejo fora das convenções do casamento, mas sem nenhuma ação, tratado para um público de senhoras, o público de romances em 1922, vai ser construído na intersecção com a cultura africana e com a mediação de várias imagens.

Entre elas, a imagem dupla, as duas árvores, mesclada com a referência a Obatalá, um dos nomes complementares de Oxalá quando lhe é atribuído o caráter andrógino, orixá que é duplo, força geradora e primeira origem. Introduz no texto uma noção de natureza cósmica, panteísta - e ambígua - e evoca, por outro lado, a mistura de energias das duas culturas, fala das intersecções, ou talvez mais, do avanço sorrateiro de uma sobre a outra.

Uma mistura de razão, com forças não controladas, e da vida em seu mistério é revelada na descrição da gameleira:

> Imaginavam-se facilmente os caracteres físicos do divino ser vegetal: os pés muito longos cravados no solo, cobertos de calosidade salientes, armados de garras penetrantes; o corpo erecto, coscorento, formidável farto de sangue vivo, que correria ao contato de ferro profanador, a fronte nas nuvens, ao sol e às tempestades, mas invunerável a todos os jogos do céu, ostentando na cabeleleira ramalhuda, uma primavera eterna. Era a imagem de 'Oubatalá' o ídolo bissexual, mãe fecunda, de seios inesgotáveis, ao mesmo tempo que pai prolífico sempre moço e viril como o esposo hindu, a quem não falta o favor de Oschen, prodigalizador dos 'germeni'.

A relação harmoniosa entre o feminino e o masculino é seguida de fertilização e de frutificação; a fusão entre as imagens introduz o clima do romance.

A conversa ao pé da gameleira tem a importância de um processo interpretativo. Cria-se uma série de aproximações de significados que irá permitir o reconhecimento entre a parte da cidade negra - o terreiro, lugar de culto da religião africana - pela outra parte branca, a cultura católica e européia, o Terreiro de Jesus: a praça com quatro igrejas e a escola de medicina. Mas sempre falavam de algo conhecido, de experiências já compartilhadas.

Na própria ação do romance está colocada a familiaridade que reinava entre as pessoas da cidade com as manifestações externas da cultura africana. As filhas de santo que andavam pela cidade cumprindo obrigações rituais; as gameleiras que estavam plantadas lá no Terreiro de Jesus; a presença dos ogãs (que estabeleciam as negociações com o poder) na vida política e social; a convivência dentro de casa com pessoas iniciadas; a correspondência entre os santos católicos e os orixás; as pessoas "de qualidade" que buscavam os serviços dos pais e mães de santo; e o sincretismo das abusões e dos medos.

Entenda-se que do ponto da convenção literária, a lição de etnografia é passada através da explicação da situação desconhecida, em conseqüência do encontro inesperado. A conversação entre as personagens aproxima os conhecimentos e relativiza os preconceitos e as crenças. O olhar que permite observar a proximidade com interesse e torná-la passível de interpretação tem a ver com alteridade, a possibilidade de ser outro para outro.

Xavier Marques sustenta-se nos estudos da cultura e costumes africanos que, a esta altura, estavam bem desenvolvidos, particularmente na Bahia. Desde as pesquisas de Nina Rodrigues sobre *O animismo fetichista dos negros da Bahia* (1900), onde foi estudada, com o olhar da cultura hegemônica, a correspondência/asssimilação das entidades afro aos santos católicos e a presença valorizada de outros traços de origem africana, os islâmicos. E particularmente, a obra cheia de simpatia e emoção de Manuel Querino, que se insurgiu contra os preconceitos da inferioridade do negro por conta da contingência sócio-econômica e das leituras racistas dominantes na época. De origem próxima, por sua ascendência africana, escreveu verdadeiros estudos culturais na passagem do século - no sentido de resgatar e preservar as manifestações peculiares de uma cultura em relação com outra que lhe é preponderante, registrando os usos e costumes, no dia a dia, dos grupos culturais da Bahia do ponto de vista da sua filiação étnica.

Se os africanos tiveram que traduzir suas crenças para os códigos católicos e ocidentais, também atribuíram significados novos aos seus símbolos e converteram outros, confrontando-os mesmo entre as diferentes procedências das suas nações, por razões de sobrevivência e ampliação cultural. Dado o grande número de línguas e etnias, ocorreu um processo de hegemonia de certos grupos e predomínio de certas manifestações na Bahia. No seu esforço de compreender e explicar, Xavier Marques organiza as variantes dos traços culturais e se arvora da mediação da cultura clássica e da cultura estritamente religiosa católica, para realizar a transposição de termos, símbolos e rituais. Este esforço de relativização e a construção da "leitura" em movimento permitem uma maior qualidade do resultado e uma redução de equívocos.

Não há boa vontade, ou honestidade de um observador, entretanto, para contrabalançar as mediações culturais - e o que chamaria de mobilização dos preconceitos - as incorporações de estruturas mais profundas de identidade cultural que interferem na recepção e têm a ver com os limites do grupo de pertencimento e com o contexto social. Assim, no entusiasmo das suas descrições, ao mesmo tempo que toma o maior cuidado em estabelecer a reciprocidade entre as manifestações religiosas, ele não usa o mesmo diapasão para descrever as pessoas negras - população desqualificada socialmente. Fala da "alma nagô: bonacheirona, sóbria, submissa e jovial, com um laivo de banzo, que é a nostalgia da Costa Natal, a saudade da aringa e do deserto", descrição simpática mas hierarquizada. E apresenta uma série de indicadores das relações entre os considerados negros e brancos na Bahia: precupação com o embranquecimento entre os negros; valorização de traços, como: "cor limpa e cabelos lisos"; omissão de descrição racial para as personagens que seriam os dois pares principais; e expressões depreciativas em relação aos negros, como negraria e cabroeira. E ressalta certos elementos que são descritivos, mas que têm forte acepção conotativa: "o bodum acre das axilas e dos cangotes molhados de suor", "dilatam-se mais as asas do nariz".

Ainda que se trate de equiparação entre as religiões, sob o ponto de vista das teses positivistas, quando advoga serem todas as religiões abusões, forças de atraso e primitivismo, não deixa de evocar uma vitalidade ctônica que, de longe, extrapola o tom controlado de uma prosa parnasiana. A observação da cena da iniciação de Belmira e a eleição de Oxum como o santo do dia remontam à proposta da liberação da libido e, como

pulsão positiva, torna este "divino transe", regrado pelo ritmo dos atabaques (às vezes escrito tabaque) e agogô, o prenúncio do que há-de vir, a expressão da reviravolta, a revolução dos subterrâneos - a grande carnavalização - que presenciamos, hoje, na Bahia.

Não dá para deixar desapercebidos a preocupação com a exatidão e o sentido documental do autor, pois a entrada mata adentro das personagens masculinas rende uma primeira "tomada cinematográfica", a fixação da cena em movimento com cheiros, ruídos, observações subjetivas da "batida" de um candomblé.

A observação do transe está, primordialmente, sugerida pelo mistério do que não se compreende. Descreve os movimentos, a força da transformação e a espera do momento que ultrapassa a dor e a convulsão - aquela cesura entre a mortalidade e a eternidade, a explosão das forças secretas e ignoradas. Aproximação do conhecimento que é vedado à razão ou sugestão de alucinógenos?- pergunta-se. O autor toma partido das explicações prováveis. Afirma que os participantes mascavam obi - uma noz africana - e procediam a uma preparação de jejuns, banhos e bebidas ritualísticos:

> já estava lá dentro no peji, de cabeça raspada, lavada e gizada, libando o licor místico que requinta as energias das neófitas [fala da iniciada Belmira].

Presente, com maior ênfase, está a tentativa de compreensão do processo de repetição e controle do transe. A força e a experiência do pai de santo encontram-se no "governo do santo", na capacidade de controlar e regrar a sua manifestação. Esta compreensão fica na imagem, "acompanhando no interior da própria alma como um espelho, os progressos dessa divina alienação" e nas diversas indicações dos momentos de intervenção e dosagem dos elementos que, articulados, permitem a sua atualização.

O próprio ritual do candomblé expressa, com a figura de Exu, o terror do desembestamento e do descontrole, prescrevendo os preceitos propiciatórios para evitar o inesperado / indesejável. E o autor apresenta bem marcada a preocupação racional de entender todos os procedimentos de controle exercidos durante a cerimônia e de certa forma desvendar o mistério que envolve a relação entre as forças incontroláveis e os segredos da vida e da morte. Às personagens são ensinados os passos e a organização do ritual, primordialmente os relacionados a Exu, os expedientes de domesticação: da obrigatoriedade do despacho, das medidas de prudência de deixar livre a porta principal, de aspergir o terreiro e os instrumentos rituais, de proporcionar a oferenda antecipada, a fim de deixar livre o caminho e permitir a manifestação dos orixás.

Como esclarece Santos (1976), Exu é o único elemento que pode mobilizar o processo, levando e entregando as oferendas a seu lugar de destino, permitindo completar o ciclo do sacrifício. Exu é um princípio dinâmico, de comunicação e individualização no sistema da cosmogonia africana, vinculado à idéia de diabo ou satã por simplificação etnocêntrica. E o sacrifício, a oferenda, é a forma de conservar a harmonia entre os dois planos da existência, o mundo da realidade e do sobrenatural e dos vivos e dos mortos, ou na terminologia nagô o *aiê*, o mundo visível, e *orum*, o mundo do além. "Sendo interação e resultado, Exu está profundamente associado à atividade sexual", acrescenta.

A descrição do ritual africano traz à tona, por outro lado, de forma dramatizada, o impacto do medo da revolta social e o medo da possível inversão da hierarquia - o medo da

vingança dos negros e a reviravolta da sua situação de subalternidade e invisibilidade. Os sons dos atabaques reboando nas matas e boqueirões, relembram (reafirmam) o poder que os africanos têm com as ervas, os búzios e os sonhos: as curas, os malefícios, os presságios e as interpretações. O autor usa este medo como referência na construção do seu romance. Não seria em 1922, como agora, o grande pesadelo acordado das "pessoas de condição" pensar no destino da grande massa de indivíduos excluídos das relações produtivas e vivendo, lado a lado, e até mesmo no interior do seu convívio doméstico? Certamente aponta para o problema da população, liberta pela Abolição, mas sem condições de integração real no sistema produtivo, no ano do centenário da Independência.

O FEITICEIRO

O nome e os dados biográficos atribuídos ao "feiticeiro" Elesbão -

> [Que teria] sido um príncipe aprisionado pelos chefes de outras tribos na sua aringa destruída, e vendido aos negreiros a troco de fumo e cachaça. Exilado e cativo, conseguiu como capitão de canto ajuntar economias e comprar a carta de alforria.

- correspondem aos dados registrados pelos historiadores como pertencentes ao chefe da revolta dos Malês. Escreve Mattoso (1992), "o hauçá Dandara, também conhecido pelo nome cristão de Elesbão do Carmo, era alforriado e negociante de tabaco" e um dos chefes da comunidade muçulmana envolvida na importante revolta de 1835. Os hauçás se associaram aos iorubás na insurreição de 1807 e daí até os meados do século eram os hauçás e os iorubás, quase a cada ano, sempre os sublevados. Seria portanto uma citação / homenagem e ao mesmo tempo, um reforço dramático. Operacionaliza o medo latente, um subtexto na leitura da cordialidade.

As suas características de profundo conhecedor "dos seres e objetos divinizáveis, da pedra, do osso, da cobra, da planta ou do búzio onde se podiam alojar os espíritos," dão-lhe pertencimento ao grupo nagô, iorubano, hegemônico, na Bahia, entre as outras nações. O termo nagô acabou por ser aplicado genericamente a todos os grupos vinculados por um tronco linguístico comum e ligados por costumes e práticas religiosas próximos e se estendeu a todos os negros, apesar de só terem chegado à Bahia, nos fins do século XVIII e início do século XIX, como afirmam Luiz Viana (1944), e Santos (1976). Segundo Jacques Raymundo (1936), os feiticeiros eram sempre considerados os iorubanos, amantes dos encantamentos e dos bruxedos. A própria escolha da cerimônia de iniciação de uma filha de santo de Oxum reforça, entre muitas outras referências, esta relação com o ritual jeje-nagô (jeje-iorubano). Por outro lado, parece outra confirmação da suspeita que Xavier Marques roteiriza os dados e idéias de Manuel Querino, na opinião de quem, contrariando as afirmações de muitos, inclusive Nina Rodrigues, não havia razão ou fundamento para atribuir aos Malês e aos islamizados em geral a liderança da revolta de 1835.

De toda forma, esta sublevação foi de grande monta e teve profunda amplificação no imaginário da cidade, tendo produzido também seus efeitos políticos. Segundo Luiz Viana, o levante assustou a burguesia e a nobreza nacional a ponto de começarem a temer a

importação dos negros da África e a construírem um certo consenso em apoio à Proibição do Tráfico, imposto desde 1810 pela Inglaterra a Portugal, implementado através de vários tratados, sem conseguir interromper o fluxo de escravos da África.

A força e a expressão do pai de santo encontram-se no "governo do santo", na administração do mistério do transe e da sabedoria da sua cultura. Porém, no romance, depois de introduzi-lo de forma tão dramática na cerimônia de iniciação, o autor domestica seus poderes. Reduz Elesbão de sacerdote para feiticeiro, deixando-o na administração a varejo desta sabedoria africana, intermediando o seu saber com intervenções e soluções das situações de folhetim. Lança mão de artifícios tais como advinhação, objetos trocados e os vilões que tramam e interferem na sorte dos pares amorosos para serem controlados.

Tio Elesbão na sua casa, no espaço da cidade, joga os búzios e dá consulta, usando os seus conhecimentos, negociando com a cultura branca a sua sobrevivência. A redução da grandeza do grande sacerdote está na medida direta da ampliação de seus serviços para todos os segmentos sociais. Recebe prendas caras pelo seu trabalho e diversifica o preço dos seus poderes para brancos e negros. Do mesmo modo, próximo de sua casa está situado "um empório dos acassás e do obi, dos aberens, dos acarajés, e do tabaco do cão", todos eles artigos religiosos. As filhas de santo, ligadas por servidão religiosa, escravidão ou concubinato, distribuem esta comida pela cidade. Comida e obrigação, a possibilidade de reafirmar a ligação entre os grupos sociais e de lastrear de forma inabalável a mistura entre os dois mundos, estabelecendo contatos e criando uma rede de reciprocidades. Como Manuel Querino escreveu, havia costumes e práticas que se infiltraram tão sutilmente no dia-a-dia da cidade que era impossível reconhecer-lhes as origens, e outros que desapareceram completamente por serem incompatíveis com a cultura dominante.

Elesbão mora em um reduto nagô, no alto de uma ladeira e a descrição de sua casa mostra a insalubridade, a pobreza a que estava reduzido em sua qualidade de habitante da cidade:

> Toda a casa tresandava a ranço, a azeite de dendê e as hervas maceradas. E de cada canto passeava cágados, afocinhando quiabos e retraços de outras hortaliças.

O que lhe é permitido participar da cidade e a mistura que lhe advinha está posto nos objeto:

> Na primeira peça havia bancos, meia dúzia de cadeiras livros e revistas.

Também já acrescentou figuras de revistas e estampas de mulheres das peças de tecido madrasto, cobrindo as paredes de sua casa. O narrador enfatiza o gosto de Elesbão em cercar-se de livros e revistas, primeiro indicativo da absorção da cadeia de prestígio da sociedade de letrados.Troca entre as culturas, não mais necessariamente religiosa, aponta para a intercomunicação que se fará pela absorção dos resíduos da sociedade comercial e pela incorporação do sentido de mercadoria às suas crenças e costumes.

No que interfere nos mistérios da vida e intriga amorosa, como distribuidor de boa e má fortuna, Elesbão negocia a sua sobrevivência e compra o salvo-conduto para viver na cidade. Expõe as relações com a polícia e os poderes constituídos, de maneira mais dinâmica do que observamos nos historiadores e políticos que se dedicaram ao período.

Assim para "poder batucar sem medo [da polícia], tanto na roça como na cidade" ajuda o subdelegado a intermediar favores "espirituais" para o superior. Quando decide: "Ogun irá declarar guerra aos inimigos de D. Pedro [II]", saberá usar os seus poderes para acabar com o "clube republicano". Neste momento Xavier Marques será, em absoluto, positivista, para descrever que a força utilizada pelo feiticeiro será a força de braços humanos a seu serviço ...

O medo e auto-sugestão de encantos e bruxedos explicam a força do destino exercida pelo feiticeiro. Controle das vidas e das decisões exercido à distância das personagens, mas presente em todas as casas através de pessoas da sua confiança. A intriga, um simples namoro de jovens solteiros do mesmo grupo social, determina um certo impasse, pois o feiticeiro estaria atendendo a interesses opostos e contraditórios. Amâncio, o jovem herói, nas questões de amor, deveria ser favorecido, mas ao mesmo tempo o clube republicano deveria ser destruído. Posta à prova, a sabedoria na distribuição da boa e má fortuna será administrada como um artifício folhetinesco: buscar a permissão paterna ao casamento que levaria ao esmorecimento da inclinação contestatória do rapaz.

A BARCA

Revelar a vida cotidiana em sua dimensão primeira não tem granjeado, entre os contemporâneos, o respeito literário ao escritor. Parece que o tempo tem dado razão a uma personagem de Oscar Wilde quando diz que "em questões de grande monta, estilo, e não sinceridade, é a coisa que mais importa". Em literatura, nem sempre a referencialidade é o melhor caminho para a representação da verdade. Mas, hoje, com a grande voga dos estudos culturais e estudos etnográficos sustentados na evocação e não nas qualidades do registro fidedigno e classificatório, um espaço de intersecção e de mistura também se organiza no mundo das letras. Pode alguém dispensar a leitura de *O Feiticeiro* se estiver realizando estudo sobre a Bahia, sobre o negro ou sobre suas manifestações culturais?

Xavier Marques descreve relações entre os segmentos sociais da cidade em processo de negociação permanente e observa uma grande intercomunicação entre as culturas, mas aponta na direção de uma pirâmide de embranquecimento e da existência de uma hierarquização, de fato, entre elas. Em 1922 ainda domina a cultura tradicional religiosa e clássica, a cultura de massa está começando o seu processo de interferência, iniciando uma nova relação de forças, uma nova hegemonia. No romance, Boto diz que não pode deixar a Bahia, porque ela é uma mulata muito querida. A Bahia é uma grande mestiça - este romance e outros trabalhos, em momentos diferentes, apóiam e reconhecem o valor da cultura misturada. "Morena, suave, musical, familiar e despretenciosa", escreveu Pedro Calmon, baiano ilustre, político e escritor conservador na apresentação do livro *Salvador da Bahia de Todos os Santos no século XIX*.

No início dos anos 60, outro momento de grande efervescência cultural, e até com traços emancipatórios, o diretor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Martins Gonçalves, encomendou ao artista popular Cândido uma escultura de barro, uma barca do inferno com Exus, para símbolo do seu grupo teatral. A figura teve grande

aceitação no mercado turístico e passou a ser reproduzida em quantidade. Estava feita a triangulação dos significados da barca portuguesa de Gil Vicente, a barca do inferno grego e dos atributos de Exu. Um olhar estrangeiro propõe uma síntese e é bem aceita, mas Exu tem suas surpresas. Hoje, a contra-hegemonia, ou grupos de origem popular trabalham na aceitação aparente da africanização da cidade, pelo menos em termos de uma produção cultural para mercado. Os movimentos artísticos são muitos, diversos e significativos, e em geral empenham-se no sentido da valorização da herança negra. Esta expansão sofreu e sofre influência da cultura de massa e, como conseqüência, um processo de secularização. Nos anos 90 o axé, a força de harmonia entre o sobrenatural e o real, que Exu transporta e representa, ou em uma tradução mais ampla, o espaço de intersecção entre as culturas, não passa de uma saudação de contato e um termo para expressar uma tendência artística e uma genérica cordialidade.

Assume-se cada vez mais a expressão de uma cultura misturada - mas de outra ordem - na medida que vai utilizando os elementos de outras culturas exógenas e da cultura de massa, ajustando os significados de uma forma vertiginosa e sem mudanças na hierarquização dos grupos sociais. A Bahia, hoje, exporta cada vez mais a sua singularidade, ao mesmo tempo que construiu um mercado interno dinâmico, auto-alimentado, de produtos culturais. Mas longe está de ter resolvido o problema da exclusão, da pobreza e da extensão da cidadania; a inclusão de muitos continua sendo feita através de manifestações culturais e do consumo da produção cultural interna, realmente, cada vez mais intensa.

Pontifícia Universidade Católica, PUC, Rio de Janeiro, Brasil

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Thales. *Igreja e Estado em tensão e crise*, São Paulo: Ed. Ática, 1978.

_____. *Cultura e situação racial no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, São Paulo: Ed. Cultrix, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, 2ª ed., São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1967.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade, literatura e experiência humana*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HABERT, Angeluccia B. "A Bahia de outr'ora, agora, leitura de uma revista de cinema da década de 20", tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 1993, (não publicada).

MARQUES, Xavier. *O feiticeiro*, Rio de Janeiro: Liv. Ed. Leite Ribeiro, 1922.

MATTOSO, Katia M. de Queirós. *Bahia século XIX , uma província no Império*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

PIERSON, Donald. *O Candomblé da Bahia*, Curitiba/São Paulo/Rio de Janeiro: Ed.Guaíra, 1946.

QUERINO, Manuel. *A Bahia de outr'ora*, Salvador: Liv. Econômica, 1922.

_____. *Costumes africanos no Brasil*, Rio de Janeiro: 1938.

RAYMUNDO, Jacques. *O negro brasileiro*, Rio de Janeiro: Record, 1936.

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

REBOUÇAS, Diógenes e Godofredo Filho. *Salvador da Bahia de Todos os Santos no século* XIX, Salvador: Odebrecht, 1996.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*, 5ª ed. rev. e pref. Homero Pires, São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1977.

_____. *As raças humanas*, Salvador: Liv.Progresso, 1957.

SANTOS, Juana Elbein dos. *O Nagô e a morte*, Petrópolis: Vozes, 1976.

VIANA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia*, Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1946.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*, Rio de Janeiro: Amerc. Edit, s.d.

OS LUSÍADAS E A *PEREGRINAÇÃO*: QUESTÃO DE GÉNERO

THOMAS R. HART

Os críticos de língua inglesa costumamos distinguir dois tipos de narrativas fictícias. Um destes tipos é a narrativa longa em prosa que apresenta personagens imaginárias num ambiente real ou pelo menos verosímil, por exemplo, *Madame Bovary*. O outro tipo é a narrativa, quer em verso, quer em prosa, que conta as aventuras maravilhosas e sobretudo os amores de heróis idealizados, por exemplo, *Orlando furioso*. Para nós, a narrativa de Flaubert pertence ao género "novel"; o poema de Ariosto pertence ao género "romance". Os críticos de língua portuguesa, pelo contrário, costumam empregar uma só palavra, "romance", para traduzir tanto a palavra inglesa "novel", como a nossa palavra "romance". Nesta comunicação hei-de empregar a palavra inglesa "romance", colocada sempre entre aspas, para indicar uma obra que pertence ao género de *Orlando furioso* e não ao género de *Madame Bovary*.

O "romance" opõe-se geralmente a outro tipo de narrativa que o crítico considera superior. Esse outro tipo é normalmente a "novel"; às vezes, porém, é o poema épico. Não devemos exagerar a oposição entre os dois géneros. *Os Lusíadas* combinam elementos do poema épico com outros que pertencem ao "romance". As aventuras dos Doze de Inglaterra e a visita à Ilha dos Amores, têm mais que ver com o poema de Ariosto do que com o poema de Virgílio.[1]

Num livro recente sobre a epopeia e a ideologia imperial o estudioso americano David Quint põe em contraste a estrutura teleológica do poema épico com a estrutura episódica e infinitamente expansível do "romance"[2]. Oferece novas possibilidades para compreendermos melhor a relação entre *Os Lusíadas*, aos quais dedica umas páginas interessantíssimas, e outro texto português do século dezasseis, a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto, que não menciona.

Quint observa que os escritores renascentistas interpretavam os Descobrimentos, às vezes, como feitos heróicos de conquista militar e, às vezes, como empresas comerciais. Nota que o poema épico tradicional aceita os valores marciais da nobreza. Quando, no contexto dos Descobrimentos, a epopeia se opõe ao "romance", este torna-se mercantil e burguês (p.248). A diferença genérica entre epopeia e "romance" vem a ser uma diferença ideológica, que reflecte a oposição entre a aristocracia militar e os mercadores.

A oposição ideológica entre a epopeia e o "romance" revela-se nas suas estruturas. Na epopeia a sequência cronológica das aventuras torna-se uma teleologia: todos os

---

[1] Ver Richard HELGERSON, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England*, Chicago: University of Chicago Press, 1992, p.160.

[2] *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

sucessos são determinados por um desenlace que é também a sua causa. O poema épico oferece a possibilidade duma evasão da prisão do "romance", isto é, de fugir duma existência que é só episódica. A missão político-histórica que canta o poeta épico organiza as aventuras e transforma-as numa narrativa coerente: Quint diz que "no mundo épico não há nada que seja fortuito" (p.253).

A oposição que Quint estabelece entre a estrutura teleológica da epopeia e a estrutura meramente episódica do "romance" verifica-se na narrativa que fez Mendes Pinto da sua vida na Ásia. Tanto o mercador-aventureiro Mendes Pinto como o mercador-pirata António de Faria, que Aquilino Ribeiro considerava o auto-retrato do escritor, se interessam unicamente pelos seus próprios fins imediatos. Não se preocupam com o seu papel na história universal à diferença de Vasco da Gama n'*Os Lusíadas*.

Quint observa que nos "romances" melhor conhecidos, o protagonista geralmente pretende um alvo que atinge ao fim da narrativa. Ulisses consegue tornar à sua Penélope depois dos anos com Circe e da aventura com Nausicaa. Mas Quint sublinha que o "romance" que a epopeia virgiliana considera o seu Outro é quase unicamente aventura pura (p.9). Embora Quint o não diga, o tipo de "romance" grego é o que analisa Mikhail Bakhtin num ensaio importante sobre as relações entre tempo e espaço na literatura narrativa[3]. O exemplo mais ilustre, e com certeza o mais familiar aos primeiros leitores da *Peregrinação*, é a *História Aethiópica* de Heliodoro[4]. Não há provas de que Mendes Pinto conhecesse a *História Aethiópica*; todavia, é muito provável que tivesse lido algumas das novelas de cavalaria portuguesas ou espanholas tão populares naquela época, ainda que importe acentuar que há diferenças importantes entre as novelas de cavalaria ibéricas e os "romances" gregos.[5]

Muitas das aventuras típicas dum "romance" grego que enumera Bakhtin aparecem também na *Peregrinação*: tempestades no mar, naufrágios, libertações milagrosas, piratas, cativeiros, personagens a serem vendidas como escravos. Já no primeiro capítulo Mendes Pinto promete contar-nos "estes meus trabalhos e perigos da vida [...] em que fui treze vezes cativo e dezassete vendido". Podemos dizer da *Peregrinação* o que diz com graça Northrop Frye dos "romances" gregos, que neles "o meio de transporte normal é o naufrágio".[6]

Bakhtin observa que, nos "romances", a intriga se revela contra um fundo geográfico muito amplo e variado, geralmente em terras separadas por mares. Amiúde há descrições minuciosas de países, cidades, prédios, obras de arte, os costumes dos

---

[3] "*Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*", no seu livro *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson e Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981, pp.84-258. Ver também Gary Saul MORSON e Caryl EMERSON, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford, California: Stanford University Press, 1990, pp.375-84.

[4] Ver Diana de Armas WILSON, *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*, Princeton: Princeton University Press, 1991, pp.20-22.

[5] Ver Joan-Pau RUBIÉS, "The Oriental Voices of Mendes Pinto, or the Traveller as Ethnologist in Portuguese India", *Portuguese Studies*, 10, 1994, 24-43, p.33.

[6] *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976, p.4.

habitantes, animais exóticos, e toda a classe de maravilhas. Discutem-se a religião, a filosofia, a política, a ciência: Bakhtin afirma que "o 'romance' grego procura ser enciclopédico" (p.88).

Para Bakhtin, o mundo dos "romances" gregos é "*an alien world in adventure time*", um mundo alheio no tempo das aventuras (p.89). A qualidade essencial do tempo das aventuras é que passa sem deixar vestígios nas personagens e que portanto é um tempo reversível. Além disso, é infinito, já que sempre é possível acrescentar aventuras novas. Num mundo assim tudo é fortuito, ao contrário do mundo épico onde, segundo David Quint, não há nada que seja fortuito. Por isso, além de as personagens do "romance" grego serem imutáveis, são também passivas. Tudo isto quadra bem com o auto-retrato de Mendes Pinto, onde o narrador se chama com frequência "o pobre de mim". Há porém uma diferença importantíssima: o mundo da *Peregrinação* não é sujeito à fortuna, mas à vontade de Deus, como o autor explica no primeiro capítulo:

> Quando vejo que, do meio de todos estes perigos e trabalhos, me quis Deus tirar sempre em salvo e pôr-me em seguro, acho que não tenho tanta razão de me queixar por todos os males passados, quanta de lhe dar graças por este só bem presente.

Contudo, o papel de Mendes Pinto no seu livro é semelhante ao papel que desempenha o protagonista dum "romance" grego: limita-se a perseverar. Se Mendes Pinto difere do protagonista duma "novel" moderna por ser imutável, difere também dos protagonistas épicos por ser completamente passivo. Como ao protagonista dum "romance", segundo Bakhtin, "falta-lhe qualquer iniciativa. Não é mais do que o sujeito físico da acção" (p.105). Daí uma das diferenças capitais entre Mendes Pinto e Vasco da Gama na epopeia camoniana. O Gama também é imutável - e por isso deixa de satisfazer muitos leitores modernos - mas fica sempre fiel à realização da sua missão histórica[7].

Há naturalmente outras diferenças importantes entre a *Peregrinação* e os "romances" gregos. Nos "romances", segundo Bakhtin:

> Não se sublinha a qualidade alheia deste mundo e portanto não podemos dizer que seja exótico.
>
> O exotismo pressupõe uma oposição deliberada do que é alheio e o que é nosso; acentua-se a qualidade de ser outro de tudo o que é estrangeiro, saboreia-se, por assim dizer, e apresenta-se tudo contra o fundo implícito do nosso mundo familiar quotidiano" (p.101).

Precisamente este saborear dum mundo alheio está presente, tanto implícita como explicitamente, do começo ao fim da *Peregrinação*.

Numa página memorável, o antropólogo Claude Lévi-Strauss medita sobre a sua própria relação com os povos que estuda. Pergunta-se qual era o melhor momento para ver a Índia:

> Com cada década que viajamos para trás no tempo, posso salvar mais um costume, presenciar mais uma festa popular, chegar a compreender mais um sistema de crenças. [...] Mas este movimento para trás não deixaria de me privar de muitas informações, muitos factos e objectos curiosos, que poderiam enriquecer a minha meditação. [. . .] Ou sou um viageiro dos tempos antigos

---

[7] Ver a minha "Kate Elder Lecture", *The Reader's Role in 'The Lusiads'*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995, p.8.

na presença dum espectáculo prodigioso que se me afiguraria quase inteiramente incompreensível, e poderia até ocasionar o escárnio e o asco, ou sou um viajante de hoje, apressando-se em busca duma realidade desaparecida.[8]

Mendes Pinto é precisamente tal viajante dos tempos antigos. Interessa-se pelos costumes e sobretudo pelas crenças religiosas dos povos asiáticos só como curiosidades exóticas. Os sentimentos religiosos que põe em boca das suas personagens orientais servem principalmente para revelar os defeitos dos seus compatriotas cristãos.[9] António José Saraiva tem razão ao salientar que o que nos interessa hoje na *Peregrinação* é "a intenção da narrativa, o que ela exprime sobre a posição pessoal do autor perante o mundo [...]. Não é a verdade geográfica, mas outra verdade que só a ficção nos pode dar".[10]

Que tipo de ficção é a *Peregrinação*? Compará-la com *Os Lusíadas* revela as ideologias diferentes reflectidas nas suas estruturas narrativas. Enumerar as características dos "romances" gregos revela-nos não só as semelhanças, mas também as diferenças entre eles e a narrativa que escreveu Mendes Pinto das suas aventuras no Oriente. A *Peregrinação* não é com certeza nem uma epopeia nem um "romance" de tipo grego, mas também não é uma novela picaresca nem a sátira da ideologia oficial da empresa portuguesa no Oriente, como pretendem alguns críticos. É uma síntese originalíssima de todas estas formas e sem dúvida doutras que ainda não descobrimos.

Para a maior parte dos seus leitores, porém, a *Peregrinação* não é um romance, nem sequer uma obra de ficção sob a forma duma autobiografia. É simplesmente uma autobiografia, se bem que diste muito de ser uma autobiografia fidedigna. Com efeito, dizermos que Mendes Pinto é mentiroso não faz sentido se não acreditamos que pretende dizer a verdade.

Talvez a verdade literal da narrativa das suas aventuras parecesse menos importante a Mendes Pinto do que parece a muitos leitores. Apresenta o seu livro explicitamente como uma obra exemplar onde quer mostrar que "me quis Deus tirar sempre em salvo e pôr-me em seguro". Teria dito também com Sir Philip Sidney que "*a feigned example hath as much force to teach as a true example*", um exemplo fingido ensina tão bem como um exemplo verdadeiro[11]. Em vez de preocupar-nos em saber se as aventuras de Mendes Pinto são verídicas ou imaginadas, talvez devamos prestar mais atenção à sua arte de contar.

University of Oregon

---

[8] *Tristes Tropiques*, trans. John Russell, New York: Atheneum, 1970, pp.44-45. A tradução portuguesa é minha.

[9] Hélder MACEDO, "Recognizing the Unknown: Perceptions in the Age of European Expansion", *Portuguese Studies*, 8, 1992, pp.130-36 (p.131). Ver também Joan-Pau Rubiés, p.36.

[10] "Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco", no seu livro *Para a história da cultura em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Bertrand, 1979, pp.92-108 (p.97).

[11] Citação tirada do livro de William NELSON, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Massachusetts: Harvard Univeristy Press, 1973, p.51.

FERNANDO PESSOA E CARL GUSTAV JUNG

MARIE HAVLÍKOVÁ

No início desta comunicação convém prevenir que não se pretende, de modo nenhum, aplicar o método de psicanálise para examinar a(s) personalidade(s) de Fernando Pessoa. O objectivo é simplesmente, em relação aos textos, a procura e a revelação dos mistérios existentes entre o homem e o Universo na obra de Fernando Pessoa, de revalorizar, relembrar e citar, como uma possível fonte directa, o nome de Carl Gustav Jung.

E, com este objectivo, queria chamar a atenção especialmente para os trabalhos de Jung da sua fase "pós-freudiana", quando podemos falar, além de Jung psicólogo e psiquiatra, também de Jung filósofo, místico e visionário, ou seja, inclusive aquelas teorias e aqueles estudos seus que ultrapassam o que costuma ser, comummente, considerado como a psicologia junguiana, i.e., nomeadamente os que Robert H. Hopcke reuniu sob a designação de Esotérica[1]. Estes são ainda hoje talvez relativamente menos conhecidos, e não só nos nossos países (nós, na República Checa, ficámos praticamente privados da leitura de Jung antes de 1989, mais de Jung do que de Freud).

Estou convencida, porém, que continuaremos a ouvir falar de Jung, também porque várias das constatações dele desafiam o limite da nossa capacidade de entendimento. Jung, entre os pensadores notáveis da transição do século XIX para o século XX, é aquele, cuja cosmovisão representa um sistema completo, cujas teorias têm raízes na Filosofia, nas religiões, na Mitologia, na Alquimia e nas Ciências; aquele cujos estudos são ainda de carácter estético e ético (e não só, pois o seu espírito humanitário, antimilitarista e antitotalitário levou-o a pronunciar-se, no período da Segunda Guerra Mundial e de pós-guerra, sobre vários graves e agudos problemas mundiais).

Lembremos brevemente aquilo que caracteriza a personalidade de Jung e as teorias que o distinguiram de Freud: como psiquiatra, Jung começou por aplicar o método da psicanálise. Desde jovem, interessou-se, porém, pela Filosofia e, além desta, estudou com paixão as religiões do mundo. O ano de 1909 pode ser considerado aquele em que começaram a desenhar-se diferenças de atitude entre Jung e Freud (embora Jung nunca deixasse de apontar para os méritos de Freud como o seu mestre). De uma maneira geral, o ponto-chave de divergência nos caminhos deles tornou-se a concepção da fantasia humana, que Freud considerava somente como "uma concepção mutilada" ("*entstellter ausdruck*") da sexualidade e da infância, enquanto que a psicologia de Jung é praticamente "uma apoteose da fantasia humana criadora".

---

[1] Robert H. HOPCKE, *O Guia das Obras Completas de C. G. Jung*, Nakladatelství Tomáče Janečka, 1993.

Entre vários outros pontos de divergência, Jung não se identificou com a concepção freudiana do inconsciente (a que ele deu dimensão histórica e colectiva) e a concepção puramente sexual do libido. Não pôde aceitar a explicação freudiana da religião e ficou sensível aos fenómenos de parapsicologia (refutados por Freud). No ano de 1913, Jung já teria abandonado o movimento psicanalítico e ia aprofundando os estudos da gnose, do neoplatonismo e da mitologia, assim como as suas pesquisas do inconsciente, inclusive - durante uma crise pessoal - o seu próprio inconsciente.

A partir de 1913, Jung dedica-se à pesquisa do seu interior, descobrindo o método da "imaginação activa", conceito cuja origem é alquímica.

É de 1917, é que datam as suas descobertas fundamentais: Jung formula a teoria do inconsciente colectivo e dos arquétipos, sendo esses estudos aprofundados nos anos vinte, em consequência das experiências adquiridas durante as suas viagens (pela África, Ásia, Europa e América - aos índios Pueblo). E, no período de 1916-1920, fica no foco do seu interesse o "eu" (v. mais adiante).

Resumindo as principais descobertas de C.G. Jung, convém sublinhar pelo menos que ele desenvolveu consideravelmente as pesquisas do inconsciente e que a sua erudição assim como os fundamentos da sua própria personalidade lhe permitiram dar um contributo decisivo "à inserção da psicologia nas mais amplas relações do desenvolvimento cultural".[2] Não admira, por isso, que tenha sido classificado, junto com Albert Einstein, Teilhard de Chardin e Albert Schweitzer entre uma das quatro mais importantes personalidades finisseculares cuja importância se deverá prolongar bem além do limite do segundo milénio.[3]

Das obras em que Jung apresentou o apogeu das suas descobertas e revelações são de importância primordial algumas cuja edição é já posterior à morte de Fernando Pessoa - obras de carácter alquimista, como *Aion* (1951), *Psicologia e Alquimia* (1944), *Mysterium Coniunctionis* (1955). Muitos trabalhos de capital importância, e que já desenvolvem as ideias das obras acima citadas, situam-se, porém, entre 1913 e 1930: por exemplo, *Novos caminhos da psicologia* (de 1912), *Septem Sermones ad Mortuos* (escrito em 1916), *Os Tipos Psicológicos* (1921), *A psicologia e o inconsciente* (1928), *As Relações entre o eu e o inconsciente* (1928), *A Estrutura da Alma, O Problema da Alma do Homem Moderno* (os dois de 1928), e outras, de carácter explicitamente interdisciplinar, como *A Relação da psicologia analítica a uma obra poética* (1922) e *Psicologia e Poesia* (1930) e ainda estudos alquímicos, por exemplo, *O Comentário ao "O Mistério da flor de ouro"* (1929) - um tratado da alquimia chinesa. Apesar de algumas das suas obras fundamentais terem tido edição posterior, facto comparável à vida de Pessoa, estas eram precedidades por conferências com os mesmos temas proferidas em vários países (além da Europa, também nos EUA), como foi o caso das "Relações entre o eu e o inconsciente" - conferência proferida em 1916. O que facilitava a propagação das ideias junguianas foi a tradução das suas obras para o inglês.

---

[2] Hugo ŠIROKÝ, *Psicologia analítica de C. G. Jung*, Brno: nakl. Bollingenská věž, 1990.
[3] C. G. JUNG, *Duše moderního člověka, (A Alma do Homem Moderno)*, Atlantis, 1994.

Muito poderia ser dito igualmente a propósito da personalidade de C.G. Jung - sobre o seu carácter visionário, sobre as suas experiências de místico, sobre os sonhos que corresponderam a acontecimentos decisivos na vida dele. Talvez a mais interessante seja a sua experiência de dois níveis de vida que conheceu ainda em idade escolar: ele sentia em si uma vida actual - a de um menino do seu tempo - e outra, como se pertencesse a um adulto do século XVIII. Experiência que anteciparia o seu futuro conhecimento da relação entre o consciente e o inconsciente.

Certas afinidades dizem respeito também às personalidades de Pessoa - poeta psicólogo. Lembraria a esse propósito, mais uma vez, o simbólico nome do poeta, cuja forma latina corresponde ao conceito de "persona" (proveniente naturalmente do teatro antigo), utilizada por Jung para designar a "máscara" - a maneira de comportamento que o homem tem na comunicação com o mundo exterior (e que, em francês, tem ainda o sentido negativo de ninguém).

No caso de Fernando Pessoa, foi, porém, nomeadamente a leitura da "Ode Marítima" (que continua a ser, parece-me, em comparação com a "Ode Triunfal", um tanto "a panela em redor da qual se ronda"), que me levou a pôr em relação as ideias junguianas e a poesia pessoana.

Estando bem consciente de que tal hipótese exige estudos mais aprofundados e que é frágil o limite entre uma análise junguiana da poesia de Pessoa (ou de qualquer outra poesia ou ficção do século XX) e a influência de Jung na poesia de Fernando Pessoa (precário, precisamente porque são muito antigas certas raízes das teorias de Jung: as mitologias, os filósofos orientais e os da antiguidade, o platonismo e neoplatonismo, a gnose, o cristianismo primitivo entre muitas outras), parece-me, entretanto, que na obra de Fernando Pessoa (e também na de Mário de Sá-Carneiro) a influência das ideias junguianas ultrapassa o mero impacto do "clima da época" e que elas sobressaem deste impacto (junguianas porque, repito, não devem nem podem ser esquecidos os méritos de Freud, como não devem ser omitidos os méritos posteriores dos assistentes, colaboradores e discípulos de Jung).

Na obra de Fernando Pessoa, elas podem identificar-se nomeadamente na poesia ortónima.

Nela, um paralelo significativo é a relação dos dois autores com a gnose: no caso de Jung, a gnose constitui uma das mais largas correntes que confluíram no rio das suas teorias. Não surpreende que esse homem, que chegou a dominar o seu inconsciente e seus sonhos, foi o descobridor dos mais preciosos manuscritos gnósticos de Nag Hammádí. A gnose ocupou um lugar destacado por entre os movimentos esotéricos pelos quais Pessoa se interessou, segundo constataram já Y. Centeno e também Daniela Hodrová, escritora e pesquisadora checa[4], na introdução a uma antologia de textos esotéricos de Pessoa, organizada por Pavla Lidmilová, principal tradutora dos textos seleccionados.

---

[4] *Na Noite do Nosso Ser* (*Za noci našeho bytí*), Praha: TORST, 1995, prefácio de Daniela Hodrová, organização de Pavla Lidmilová, tradução de Pavla Lidmilová, Josef Hiršal, Šárka Grauová.

Em relação aos poemas esotéricos de Fernando Pessoa, Daniela Hodrová chegou à conclusão que constitui uma explicação da ortonímia da parte esotérica da poesia pessoana:

> A experiência mística de Pessoa seria superior à experiência mundana dos menecmas, que representariam, por sua vez, as diferentes fases no caminho ao Supremo Conhecimento - a iniciação.[5]

O que é uma leitura sem dúvida justificada da carta de Fernando Pessoa a Armando Cortes-Rodrigues, citada igualmente por Gaspar Simões a propósito do fenómeno da heteronímia. Considerada ainda a experiência gnóstica, salta aos olhos o paralelo entre o desdobramento de personalidade do poeta em vários e o - de carácter gnóstico - do Ente Supremo nos diferentes homens na Terra. "Dividido foste por todos os lugares mas ficaste uno ..."[6]. Os elementos da gnose não interpenetram, porém, somente a poesia ortónima de Fernando Pessoa, mas aparecem, embora não sistematicamente, por exemplo, na de Álvaro de Campos.

Parece-me digna de atenção a importância que teve no caso de Pessoa o número quatro (ou antes a disposição de 3 + 1) que corresponde ao número do poeta com os seus três principais heterónimos. Jung sublinhou a importância do arquétipo da quaternidade como um princípio universalmente existente, que é "uma condição lógica de cada constatação de totalidade". Relaciona-se com a quaternidade a simbólica do mandala que, embora na sua forma ideal tenha a forma circular, também engloba uma disposição simétrica do número quatro. O mandala é, por sua vez, símbolo do centro, do total "eu" ("*das Selbst*" ou o "*Ipse*") - sujeito de toda a psique, inclusive a inconsciente, e que, na psicologia de Jung difere de um outro "eu" ("*das Ich*"), sujeito da consciência. Com um outro conceito da psicologia junguiana - a individuação (tornar-se um "eu" completo, total), o problema do intervalo, do espaço "entre" (neste caso o abismo entre o "*Selbst*" e o "*Ich*") é uma constante nos textos pessoanos, especialmente no *Livro do Desassossego*.

Quanto à "Ode Marítima", não me parece impossível lê-la como uma homenagem prestada a Jung ou como um texto intensamente inspirado pelas suas ideias.

A meu ver, por trás das exacerbadas experiências das navegações, a manifestação da violência civilizacional e as reminiscências da infância, o tema da "Ode Marítima" é uma da tempestade no oceano da alma humana, uma navegação do coração e na alma humana, "no oceano interior"[7], e manifestam-se nela evidentes elementos da psicologia junguiana com pronunciada ênfase nos elementos gnósticos. Com estes, a "Ode Marítima" difere da "Ode Triunfal", irónica esta e com laivos de humor.

Pertence especialmente a evidentes elementos gnósticos o motivo do mar: segundo sublinhou Daniela Hodrová, o mar é, na poesia pessoana, assim como na tradição mística, o elemento ligado à vida e à morte, à criação e ao renascimento, simbolizando o coração

---

[5] Daniela HODROVÁ, prefácio à obra citada em (4), p.6.

[6] *A Primeira Estela de Sete, Petr Pokorný, Cântico da Perla*, Praha: Vyšehrad, 1986, p.223.

[7] Álvaro de CAMPOS, "Ode Marítima", Lisboa: Ática, 1980, p.191.

humano atormentado pelas paixões"[8]. O motivo do mar está ligado inevitavelmente ao da navegação, igualmente de "importância iniciática"[9] na tradição mística.

Eu juntaria aos elementos gnósticos acima citados, por exemplo, os quatro elementos dos mistérios gnósticos - a água, o fogo, o sangue e o vinho.

Os motivos do cais, da partida e do retorno, sem dúvida de importância decisiva na "Ode Marítima", - "o mistério de cada ida e de cada chegada"[10] - correspondem igualmente à especulação gnóstica, na qual podem assumir dois aspectos: o da aproximação do Homem Divino à Terra ou do homem terrestre ao Divino, ou também o da fé dos gnósticos na reincarnação de certas categorias de almas. Não revelam, porém, estes últimos, e nomeadamente o do Cais Absoluto e do volante, a influência directa da psicologia de Jung? Não se trata, no caso destes, precisamente da sondagem do inconsciente, de passagens do consciente para o inconsciente e de arquétipos junguianos? E não serão eles, conforme sublinha Jung, traços específicos da alma (v. mais longe)? Esta precisa viver a vida em imagens de fantasia, de "ilusões reais", como Jung disse, e desempenha a função de "centro vital", enquanto que o corpo é capaz somente da "fantasia de movimento". Nem a razão, apoiada nos seus atos nas tecnologias mais sofisticadas[11] é capaz de assumir tal função.

Por sua vez, muitos textos de Jung são verdadeiramente poéticos, como, por exemplo, a sua definição do sonho:

> O sonho é uma pequena porta escondida naquilo que na alma é do mais do interior e mais íntimo, porta que se abre para aquela noite cósmica primitiva que era a alma enquanto ainda não existia nenhuma consciência do "eu"...[12]

Essa definição (proveniente do tomo 17 das *Obras Completas*) corresponde, por sua vez, aos motivos dos versos pessoanos (tendo o motivo da Alma fechada e da porta aberta igualmente a fonte mística).

Como, já na primeira metade do século XVI, dois poetas portugueses amigos abordaram a misteriosa problemática do "eu" e da alma humana (que, já por exemplo, na concepção de Plotino, ao contrário do corpo, que exerce um movimento para frente, fez um movimento circular em redor de um centro, por exemplo, um problema, um complexo etc.), também Pessoa e Sá-Carneiro a terão explorado pelo prisma das ideias junguianas (resumidas no mais complexo estudo de Jung com este tema - *Aion*), cada um de maneira diferente. Assim a imagem junguiana de inconsciência personificada, "o sonhador dos sonhos seculares que vive inúmeras vezes a vida do indivíduo, das famílias ..."[13] é explorado nos textos dos dois. Fica fora de dúvida que nas suas prosas (*A Confissão de Lúcio*, *A Loucura*, etc.) Sá-Carneiro explora nomeadamente os arquétipos junguianos de

---

[8] *Za noci našeho bytí*, prefácio, pp.14-15.
[9] *Ibid.*, p.15.
[10] Álvaro de CAMPOS, "Ode Marítima", p.166.
[11] Rudolf STARÝ, *Dificuldades com a psicologia analítica*, Praha: Prostor, 1990, p.21.
[12] *Duše moderního člověka*, p.320.
[13] Ibid., p.20.

"*animus*" e "*anima*" e o famoso conceito de Sombra humana. Na *Confissão de Lúcio*, Marta, "*anima*" de Ricardo, serve a este de intermediário para ele aproximar-se de Lúcio e de outros homens. Ricardo mata-a, matando-se, quando sente que ela começa a separá-lo de Lúcio, abordando audaciosamente o tema da homossexualidade e apontando para as suas raízes na natureza humana.

Entre aqueles que estão inclinados a designar a existência de Pessoa como "mera mistificação dos pesquisadores da história literária"[14] ou a acreditar que ele não foi senão um sonho de alguém-outro que talvez não tenha existido, inclino-me pessoal e creio que também pessoanamente para a segunda das duas hipóteses mas contentar-me-ei hoje em constatar banalmente que Jung e Pessoa foram em muitos pontos irmãos espirituais. É que no fundo, atrás do fingimento e das mistificações em Fernando Pessoa, há uma visão dos mistérios do Homem, do Mundo e do Universo que Pessoa compartilha com Jung, o que não tira, porém, nada da exclusividade da sua poesia.

---

[14] *Za noci našeho bytí*, p.6.

CORPO E MODERNIDADE: UMA ÓPTICA LITERÁRIA

TELENIA HILL

Enquanto o corpo possui particularidades estáveis, como o tamanho e a estrutura óssea, tem-se a tendência a considerar, no quadro da sociedade de consumo, que os atributos secundários do corpo são dotados de plasticidade - persuade-se o indivíduo de que, com esforço e cultura física, pode obter a aparência desejada.

Mike FEATHERSTONE[1]

Tudo se entrega à sua beleza natural,
Sua pele é intacta,
Seus ossos são como são:
não há necessidade de cor, de maquilagem, de qualquer nuança.
Ela é como é, nem mais nem menos.
Que maravilha!

Um poeta Zen (segundo Suzuki[2]).

Está-se diante de duas referências ao corpo que, de certa maneira, atestam sua complexidade.

Que é corpo?

Até os dias de hoje pergunta-se o que verdadeiramente significa o corpo, e talvez não se possa ainda responder. Os textos em epígrafe são manifestações de duas culturas diferentes: a ocidental e a oriental. Nao se sabe a que época pertence o segundo, escrito por um poeta Zen, mas é óbvio que o primeiro é mais recente.

Em vista do progresso, nos dias de hoje as grandes cidades do Oriente são idênticas às do Ocidente. Entretanto, as religiões e mesmo algumas grandes comunidades buscam preserver o sentimento originário.

Essas duas concepções de corpo provêm de ópticas diferentes de vida e mesmo de relações diversas com a natureza; o maior afastamento entre o ocidental e o oriental está em que o homem do Oriente se considera parte integrande da natureza, enquanto o ocidental a vê como separada dele, existindo para servi-lo; ele não vive *com* ela, mas domina-a e a explora.

---

[1] FEATHERSTONE, Mike, "*Le corps dans la culture de consomation*", in: *Sociétés* (*Revue des Sciences Humaines et Sociales*), Paris: Imp. Nouvelle, 1987. p.8.

[2] *Apud* SUZUKI, D. T., et alii, *Zen-budismo e psicanálise*, trad. de Otávio Mendes Cajado, São Paulo: Cultrix, 1970. pp.21 e 22.

Pode-se observar, nesses textos, que a visão ocidental se apóia na ciência, imprimindo um pré-determinismo redutor ao corpo, visto como algo que existe por si mesmo. O corpo possui "particularidades fixas" sem levar em conta as especificidades destas, como se todos os seres humanos fossem absolutamente iguais. Vê-se no primeiro texto que o que o caracteriza é ainda a certeza de "que se pode obter a aparência que se quiser". Tudo é muito simples, sem problema aparente: pode-se chegar a transformar um corpo tido como imutável, com a ajuda de alguns meios pré-indicados, como a cultura física.

Já o texto oriental nos mostra o contrário: o corpo, como qualquer outra produção da natureza, não existe para ser transformado. A natureza é sábia e o homem deve apenas contemplá-la. A beleza natural é a mais apreciada. A pele e os ossos devem ser respeitados porque eles se integram numa totalidade singular e indivisível. Não existe outro conjunto semelhante. Não se fará nada para transformar esse conjunto único, porque ele não vale exclusivamente por si, é um elemento da Totalidade, cujos desígnios são ignorados. Refletindo-se sobre essas duas posturas, busca-se elucidar mais o que se quer conseguir quando se focaliza corpo e modernidade.

Se, em lugar do corpo, toma-se uma flor, ver-se-á que as ópticas são semelhantes. O corpo e a flor são manifestações da natureza. Pode-se, então, comparar dois escritores: Bashô[3] e Tennyson.[4]

Yoku mireba	Quando olho com atenção
Nazuna hang saku	vejo florir a nazuna
Kakine kana	ao pé da sebe.

Isto é um haiku. Bashô segue o mesmo procedimento do autor oriental anônimo citado anteriormente. Se bem que a flor seja mais simples e insignificante, ele a contempla e se maravilha de sua existência. É preciso "olhar com atenção" para perceber, porque ela é pequena e humilde; mas é exatamente por isso que é bela: sua existência brilha sem artifícios. Tennyson registra:

Flower in the crannied wall,	Flor no muro fendilhado,
I pluck you out of the crannies; -	Eu te arranco das fendas; -
Hold you here, root and all, in my hand,	Seguro-te aqui, com raiz e tudo, em minha mão,
Little flower - but if I could understand	Florzinha - mas se pudesse compreender
What you are, root and all, and all in all,	O que és, com raiz e tudo, e tudo em tudo,
I should know what God and man is.	Eu conheceria o que é Deus e o que o homem é.

Tennyson tem um comportamento completamente diferente do de Bashô. Em lugar de contemplar a flor, ele quer se apossar dela. Mas possuí-la é o mesmo que destruí-la. Sua curiosidade de homem ocidental, envenenado pela curiosidade científica, não lhe permite contemplá-la; ele quer dominá-la, não esquecendo o menor detalhe. Reconhecer que a flor é uma manifestação da natureza não o impede de arrancá-la e de desejar conhecê-la objetivamente. A expectativa de conhecer Deus e o homem por meio do arrebatamento e sacrifício de um ser vegetal, numa projeção de angústia de sua limitação.

---

[3] *Ibidem*, p.9.
[4] *Ibidem*, p.11.

Nesses dois textos, mesmo não se marcando uma concepção radicalmente dicotômica, flagram-se as ópticas artística, de Bashô, e científica, de Tennyson.

Confrontada a posição do japonês com a do inglês, observa-se que na primeira o mais importante é a contemplação, o silêncio, enquanto na segunda é a verbalização e a constatação objetiva.

Em lugar da ausência, o silêncio, nos dois textos orientais, está pleno de presença. Isto coincide com o *satori*, acontecimento Zen, lembrado por Barthes:

> Ele opera um vazio da palavra. É também um vazio de palavra que constitui a escritura: é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, as faces, a violência.[5]

Em Bashô, como é comum em poetas orientais, o amor da natureza é uma religião. O ser racional a contempla e o faz de tal maneira que produz entre os dois uma identificação temporal. Ele pretende esquecer seu poder e se confundir com a fragilidade da nazuna, entrando em harmonia com o mistério profundo da existência. Graças à poesia, ele associa as flores ao Eterno.

Nos textos de Featherstone e Tennyson, o corpo e a flor são vistos como pacientes. E perdem a significação de seres autônomos para servirem de instrumento à curiosidade do homem, que quer decifrar seus mistérios. Tornam-se cobaias, não sendo admirados pelo que são, mas pelo que podem oferecer ao desvendamento da grande questão do viver. Ao contrário do poeta Zen e de Bashô, Featherstone e Tennyson não respeitam o corpo e a flor nas suas autenticidades de ser. Eles os violam, submetem-nos, tornam-nos móveis de uma insatisfação intelectiva. O mistério os provocou e eles querem satisfazer racionalmente sua curiosidade.

Outro exemplo ilustra bem o furor do saber analítico e da determinação moderna no Ocidente. Está no poema "A mosca azul", de Machado de Assis[6]. Após contemplar uma mosca toda azul, um homem se enebria de sua beleza e se vê na perfeição do inseto. Malgrado a sedução da mosca, a curiosidade humana se aviva, impulsionada pela sede de objetividade:

> Alvoroçado chega, examina e parece
> Que se houve nessa ocupação
> Miudamente, como um homem que quisesse
> Dissecar a sua ilusão.
>
> Dissecou-a, a tal ponto, e com tal arte, que ela
> Rota, baça, nojenta, vil,
> Sucumbiu; e com isso esvaiu-se-lhe aquela
> Visão fantástica e sutil.
>
> Hoje, quando ele vai, de áloe e cardamono
> Na cabeça com ar taful,
> Dizem que ensandeceu, e que não se sabe como
> Perdeu a sua mosca azul.

---

[5] BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Génève: Albert Skira, 1970, p.12.

[6] ASSIS, Machado de, in: HILL, Telenia, *Literatura, existência e poder*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1987, pp.53 e 54.

Perdendo a sua mosca azul, o homem se perde a si mesmo; quando se desvia do que é material, ele se depara com o transcendente, uma vez que se defronta com a ilusão do efêmero.

O homem, a flor e a mosca são seres vivos. Quer-se, por esses exemplos, expor a atitude do homem ocidental moderno face ao mundo. Ele se afasta cada vez mais do tratamento respeitoso, não permitindo que cada ser vivo tenha o direito de existir plenamente em seus atributos. Apela, em geral, para o reducionismo, processo injusto, fonte de todas as formas de violência, que tornam consideravelmente trágica a época em que vivemos.

A flor ou a mosca, vistas como seres dominados e manipulados segundo uma óptica utilitarista, podem ser tomadas como a metáfora do que acontece ao homem (e a seu corpo) na era moderna. É a perspectiva da concepção do corpo como coisa autônoma.

O corpo, pensado como uma "massa de carne" não tem sentido em si mesmo. Ele não desaparece subitamente quando o homem passa a cadáver. É por isso que o corpo humano vivo não pode ser concebido como uma totalidade material independente. Cada corpo tem uma alma que o vivifica e o dirige. Cada corpo tem uma linguagem. Corpo, alma, linguagem compõem um ser. Cada ser tem seu mito.

Chega-se, então, de novo, à representação metafórica da vida, em que a metáfora adquire uma significação profunda.

O homem, quer o deseje ou não, foi obrigado a falar metaforicamente, não porque não lhe fosse possível frear sua fantasia poética, mas porque ele devia se esforçar ao máximo para dar uma expressão conveniente às necessidades sempre crescentes de seu espírito.

> Por metáfora não se deve compreender a atividade deliberada de um poeta, a transposição consciente de uma palavra que passa de um objeto a outro. Esta é a metáfora individual moderna, fruto da fantasia, enquanto que a metáfora antiga era mais freqüentemente uma questão de necessidade e, na maioria dos casos, era mais a transposição de uma palavra levada de um conceito a outro do que a criação ou a determinação mais rigorosa de um novo conceito por meio de um velho nome.[7]

Nessa óptica originária da metáfora, pode-se dizer que o corpo (vivo) é a metáfora da vida. Segundo o dito acima, o homem cria metáforas porque tem necessidade de exprimir suas essencialidades espirituais: ele representa sua linguagem, simbolicamente, miticamente.

Seguindo a fórmula *pars pro toto,* ver-se-á que se pode começar a refletir a partir do corpo humano. Este faz parte da grande totalidade da espécie humana, e contém em si todos os atributos dela. Pode-se estender a fórmula aos conceitos de metáfora lingüística e mítica, e colocá-la no campo do "pensar mágico". É difícil contestar o pensar mágico, do momento em que o nascimento e a morte são obra de um mistério até hoje não desvendado.

Do grego *mysterion* ao latim *misterium*, o termo abarca, etimologicamente, a significação de "se pôr no centro, concentrar-se, mergulhar no fundo, se recolher ao íntimo". O mistério não é passível de objetivação, porque pertence ao campo do

---

[7] CASSIRER, Ernst, *Linguagem e mito*, São Paulo: Perspectiva, 1972.

impalpável. Provoca o saber que se explicita por meio de múltiplas manifestações e dele decorre o não-saber. O mistério é sem fundamento, o abismo da vida. O homem habita esse abismo e não pode ter acesso aos acontecimentos da vida e da morte a não ser pelas vias míticas de Eros e Thánatos. A *Teogonia,* de Hesíodo (século VII a. C.), apresenta Eros como a força geradora, uma das três entidades primordiais que preexistem à formação do Universo:

> [...] antes de tudo foi o Abismo (Chaos); depois a Terra (Gaia) e Amor (Eros).

No seio dessa tríade, donde saíram o Cosmo e os deuses, Eros desempenha uma função particular, posto que, sem engendrar a si mesmo, representa uma terceira força, uma força de atração que se torna necessária à reprodução após as primeiras gerações, nascidas "sem a ajuda do termo amor, isto é, saídas de um só pai"[8].

O poder de Eros se estende à natureza.

Para Aristófanes, assim como para Hesíodo, o poder de Eros está ligado à sua extrema beleza. O primeiro o chama "Eros, o desejado de dorso cintilante de asas de ouro"; o segundo o diz Kallistos, "o mais belo entre os imortais", e acrescenta: "aquele que fatiga os membros e que, no peito de todo deus ou de todo homem, submete o coração e o sábio querer". O liame entre beleza e poder significa, sem dúvida, a atração irresistível do desejo -- desejo "desejado", segundo a expressão de Aristófanes. É notável, por outro lado, que essas duas evocações da beleza de Eros não lhe atribuem qualquer traço antropomórfico e o deixam numa forma abstrata irreal.[9]

Na representação de Eros, estará sempre aquela do "princípio da vida", e o poder que tem sobre a natureza não será senão o desenvolvimento da primitiva significação.

Eros é ainda o deus do amor.

A necessidade paradoxal dos dois aspectos de Eros aparece desde a narrativa de Hesíodo: evocado primeiro como um deus primordial, ele assiste, acompanhado de Himeros, outra figura do desejo, ao nascimento de Afrodite, e fará parte, desde então, de seu cortejo, como divindade subalterna. Uma festa em honra de Afrodite e de Eros é celebrada no templo que eles dividem na Acrópole. Mas é sobretudo a arte que consagra sua aproximação, representando-os juntos, e, mais ainda, fazendo de Eros o filho de Afrodite e de um pai ao qual autores atribuem diversas identidades: Uranos, segundo Safo; Ares, segundo Simonides; Hermes, segundo Cícero; etc.

> Todavia, antes do século V, em que Eros se reservara o domínio do amor efébico, as duas divindades têm domínios distintos: o deus personifica mais o desejo abstrato; a deusa, sua realização e o prazer físico.[10]

Resgistrem-se, pois, três interpretações do mito de Eros. Na primeira, como força geradora, Eros desempenha a função de sedutor. Influenciará a produção, inserindo o amor no nascimento de um ser. Por sua fascinação, Eros atrai Chaos e Gaia. E o homem nasce

---

[8] BRUNEL, Pr. P. (dir.), *Dictionaire des mythes littéraires*, Monaco: Du Rocher, 1988, p.560

[9] *Ibidem*, p.561.

[10] *Ibidem*, p.562.

com amor. Sua exteriorização será a manifestação fenomenal de um entrelaçamento de forças e de relações espirituais.

A segunda interpretação mostra Eros com um poder que se amplifica e abraça o Universo. É um ser que não é nem totalmente concreto nem totalmente abstrato, mas que realiza a união da beleza com o poder, atraindo outros seres para o desejo. É a perfeição do corpo humano onde a beleza se alia ao poder e à sabedoria. No ceticismo de nossos dias, isto é visto quase como uma utopia, ou mesmo um mito, no sentido de que não pode ser mais atingido.

Na terceira interpretação, Eros é visto compondo dupla com Afrodite. Colocado antes na primeira linha dos deuses, passa à segunda a partir do nascimento da deusa. Parece que se faz referência "a um Eros apurado que conduz à sabedoria e ao conhecimento", porque há também um Eros "vital e brutal", como haverá uma "Afrodite Urânia", isto é, Celeste, e uma "Afrodite Pandêmica", isto é, de todo o povo, humana.

De toda maneira, nota-se já, nos mitos originários, o fundamento da contradição muito característica da espécie humana: a das maneiras de ser.

Mas se se adota a óptica moderna do corpo, que valoriza sobretudo a materialidade, onde detectar a contradição das existências? Nos seres gordos e magros, altos e baixos? O corpo não é somente uma aglomeração de órgãos incrustados nos espaços do esqueleto. É bem mais que isso, é um conjunto que não se pode demonstrar nem provar completamente.

Thánatos é o duplo de Eros. Quando se nasce, começa-se a morrer. A morte, única certeza humana, faz parte da vida. Como mistério, ela não é passível de compreensão racional. Entra-se, também, na esfera do mito, onde a linguagem tem seu lugar.

> Se alguém se perguntasse qual dessas formas de metáfora suscitou a outra, ou se o último fundamento da expressão metafórica da linguagem permanece na posição mítica do espírito, ou ainda se, ao contrário, essa atitude de espírito só pode se formar, desenvolver, se baseada na linguagem, as considerações precedentes provam que, no fundo, essa questão é supérflua. Pois não se trata, evidentemente, aqui, de verificação empírica de um "antes" ou de um "depois" temporais, mas de uma relação ideacional entre as formas lingüística e mítica, da maneira pela qual uma influi sobre a outra e a condiciona em seu conteúdo.[11]

Se se leva em conta a complexidade humana, pode-se atestar a íntima relação que existe entre o mito e a linguagem. Assim como se aceita que o homem tenha um espírito, deve-se também aceitar que ele tenha uma linguagem conveniente à expressão desse espírito, abandonando-se a relação, sempre perseguida pelo homem moderno, de causa e efeito. Assim, não se pode ignorar a característica falante do corpo, e considerá-la como uma expressão da unidade matéria-espírito.

A dupla Eros-Thánatos se inscreve na longa lista das dicotomias da pessoa humana: masculino/feminino, homem/animal, carne/espírito, vida/morte, etc., é uma de suas

---

[11] BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.239.

infinitas interpretações. Essa óptica dualista da pessoa pode implicar, de certa maneira, a capacidade de escolher e de dirigir a vida.

Eros e Thánatos compõem uma síntese no cumprimento de um ciclo vital. Se o homem morre quando deve morrer, de uma morte natural, sem ser reprimido ou morto por outras razões, ele pode se preparar com Eros para receber Thánatos.

> No Egito antigo, o *Ka* era um duplo, manifestação das forças vitais: este princípio tem existência independente do corpo com o qual ele foi formado. Passar a seu *Ka* significa morrer. O *Ka* sobrevive à morte do corpo.[12]

Thánatos e Eros podem também representar "o problema do amor" e "o desejo de sobreviver", "amor a si mesmo" e "angústia da morte" estando ligados. Aqui há uma ambigüidade de sentimentos, onde a ameaça se confunde com a proteção. Dá-se a característica de "mensageiro apavorante da morte".

Em uma obra de Edgard Allan Poe, *The Oval Portrait,* de 1842, tem-se um exemplo de transferência de vida para a morte. A personagem, um artista, pinta um retrato vivo de sua mulher, que morre por causa disso. Aquele retrato vai assim ter sua origem nas características vitais de um ser humano, constituindo o fato um "assassinato pictural". Paradoxalmente, afastando-se da vida pela transmissão artística, a arte vai vivificá-la. A tomada de consciência, pelo herói, da dinâmica morte-vida faz que o artista veja o retrato como um duplo dele mesmo. Se se destrói o retrato, é a ele que se mata. Põe-se aí em evidência o exemplo de Thánatos como duplo de Eros.

Tem-se, por outro lado, "a inversão dos valores vida - morte" representada em *The Picture of Dorian Gray*, de 1891. Dorian, apaixonado por sua própria beleza vista no retrato, quer a qualquer preço permanecer para sempre como a efígie. É o que em parte se passa. O corpo de Dorian não sofre exteriormente a ação do tempo, pois ele fica isento do envelhecimento. O retrato, todavia, vai recebendo as marcas da interioridade do modelo (imagem da consciência). Após ter vivido por longo tempo uma vida amoral e perversa, a feiúra do retrato o assusta e ele acaba por apunhalar a própria efígie, o que correspondeu a um suicídio, momento em que as marcas da imagem assumem seu verdadeiro lugar na máscara do cadáver, "operando na morte a inversão do superficial e do íntimo".

Parece haver uma luta entre Eros e Thánatos. Mas isso é próprio do ciclo vital, que tem suas etapas. Para que um tenha lugar é preciso que o outro despareça, ao menos aparentemente, contribuindo para a aparição do primeiro.

Dir-se-ia que Eros (a vida) e Thánatos (a morte) constituem as duas grandes etapas da pessoa, compondo a síntese de uma dialética mais ampla.

Mutatis mutandis, isto pode lembrar Hegel, que, na *Fenomenologia do espírito,* marca a sucessão morte - vida na existência de um vegetal:

> O botão desaparece com o surgimento da floração, e se poderia dizer que o botão é recusado pela flor. Do mesmo modo, com a aparição do fruto, a flor é denunciada como um falso ser da planta, e o fruto se introduz no lugar da flor como sua verdade. Essas formas não são unicamente distintas, mas cada uma recusa a outra porque elas são mutuamente incompatíveis. Entretanto, suas

---

[12] *Ibidem*, p.240.

naturezas fluidas fazem delas momentos da unidade orgânica, na qual elas não se repelem, uma é tão necessária quanto a outra; e esta idêntica necessidade constitui, só, a vida do todo[13].

Com este fato poético da natureza, Hegel dá um excelente exemplo do processo do ciclo vital. Em intervalos curtos ele constata a ocorrência de pequenas mortes do ser, necessárias ao surgimento de pequenas vidas, as duas etapas indispensáveis ao desenvolvimento da planta, uma vida maior, que um dia sucumbirá numa morte maior: esta deixará a semente, que não permitirá a extinção do ser.

Ainda uma vez se poderão indicar pequenos Eros e pequenos Thánatos que propiciarão a vida a grandes Eros, com seu avatar em Thánatos, numa sucessão alternada e infinita.

Finalmente, partindo de Poe e considerando o corpo a metáfora da vida, registra-se a figura de um corpo associal, que

desemboca na busca de uma sociabilidade (Hesse, Cortázar); o duplo, símbolo da alienação individual em uma sociedade que se massifica (Dostoievski), pode ser também a condição de uma liberação social e política (Fuentes). O corpo plural, as ficções em vários níveis, a abertura sobre mundos possíveis (o duplo é uma figura privilegiada na science-fiction) estão na ordem do dia.[14]

Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

[13] *Ibidem*, p.243.

[14] BRUNEL, Pr. P. *Op. cit.*, p.525.

INFLUÊNCIA OU INTERTEXTUALIDADE? A RELAÇÃO LITERÁRIA DE TEIXEIRA DE PASCOAES COM OLIVEIRA MARTINS

JOHN MICHAEL HOBBS

Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894), historiador, ensaísta, economista, e político, foi uma das personalidades mais influentes da *Geração de 70*. Nos finais da década de setenta embarcou num ambicioso projecto de divulgação na área de ciências sociais chamado a *Biblioteca das Ciências Sociais*. Entre as obras mais influentes que escreveu nesse período contam-se a *História da Civilisação Ibérica* (1879) e a *História de Portugal* (1879). Abandonado o projecto, Oliveira Martins reviu a posição da obra sobre Portugal, reintegrando-a como introdução a uma série de biografias que deveriam constituir a própria história de Portugal[1]. Infelizmente, morreu antes de acabar esse seu último projecto.

Teixeira de Pascoaes (1877-1952) foi poeta saudosista. Entre as suas obras de poesia mais notáveis contam-se *Maránus* (1911), *Regresso ao Paraíso* (1912). Nos primeiros anos da República tornou-se representante dum movimento utópico de reforma social, político e, sobretudo, espiritual que apresentou numa série de conferências e artigos e nas páginas de dois livros, *Arte de Ser Português* (1915) e *Os Poetas Lusíadas* (1919). Também abandonou o seu projecto em desilusão e passou os últimos anos da sua vida a escrever biografias.

Ao longo da sua campanha *saudosista*, Pascoaes revelou ao leitor a sua fascinação para com a obra de Oliveira Martins. Não só exprimiu a sua admiração pelo historiador, mas declarou a presença do 'prosador sublime'[2] na sua obra. Além dessas revindicações de influência, a superfície textual da obra de Pascoaes também revela uma afinidade muito estreita com o estilo artístico de Oliveira Martins. Tanto a semelhança textual como o comentário feito por Pascoaes sobre a sua relação com as obras do seu predecessor evidenciam a existência de um diálogo aberto por Pascoaes para com a obra de Oliveira Martins. Esta relação literária ocasiona questões sobre a validade de declarações de influência e do papel desempenhado por teorias de influência e de intertextualidade na crítica literária.

Nesta comunicação pretendo avaliar a interpretação estética pascoaliana da mensagem de Oliveira Martins como foi enunciado nos seus escritos sobre Camões, *Os Lusíadas* e o Sebastianismo. Não é meu fim mostrar que Pascoaes *imitou* Oliveira

---

[1] Oliveira Martins esclarece as suas intenções no que diz respeito ao reposicionamento da *História de Portugal* em relação às biografias em: OLIVEIRA MARTINS, J.P. de, *A Vida de Nun'Álvares - Advertência* [1891], Lisboa: Guimarães Editores, 1984, pp.7-9.

[2] Esta é uma das muitas frases utilizadas por Pascoaes para descrever os traços artísticos e dramáticos da obra de Oliveira Martins. Vide por exemplo: TEIXEIRA DE PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas* [1919], Lisboa: Assírio e Alvim, 1987, pp.147-149.

Martins. Antes pelo contrário, mostrarei que o autor da *Arte de Ser Português* alargou a metáfora e expandiu a analogia utilizadas pelo autor da *História de Portugal*. Ao mesmo tempo, mostrarei que 'influência' e 'intertextualidade' são ambos métodos válidos para fazer um estudo de um diálogo entre autores.

A questão de influência na história literária data do século XVIII quando emanou duma preocupação de originalidade e génio criador.[3] Desde então o termo 'influência' tem sido utilizado para designar a superioridade de um grande escritor em relação ao seu successor. Significa a transmissão de poder unidireccional e de uma só fonte. No caso da literatura resultou na criação de uma hierarquia de grandes autores. O estabelecimento deste canône com as conotações normativas do vocabulário associado com a palavra *influência* - como, por exemplo, *dívida, copiar, imitar, dever* etc.[4] - limitaram o escopo da disciplina. Em vez de analisár o próprio texto, o estudante de 'influência' concentrou as suas atenções na pesquisa de fontes, na acumulação de materiais pertinentes à criação da obra. O texto foi muitas vezes ignorado ou rebaixado a uma posição secundária.

É evidente que uma situação como esta não podia permanecer na luz de novas correntes na crítica literária como, por exemplo, o 'New Criticism' que com a prática de 'close reading' restabeleceu a primazia do texto.[5] As deficiências dum estudo limitado às influências sofridas e às fontes utilizadas por um autor conduziu a chamadas de atenção entre críticos[6] para uma nova interpretação do conceito de influência. Segundo estes, o estudo das fontes tinha que ser articulado com a arte, a estilística e a cultura de um escritor e era necessário integrar uma análise do próprio texto no estudo das fontes literárias e da influência.

A deslocação gradual de uma avaliação humanista da literatura para uma consideração pós-moderna do papel do autor criou uma mudança de ênfase na tradição (influência) para o estabelecimento da primacia do texto em si. Um texto, aliás, considerado como um 'espaço multidimensional no qual vários escritos, nenhum deles originais, combinam e colidem.'[7] Esta nova estratégia chama-se 'intertextualidade'[8]. Desde o seu nascimento tem sofrido algumas mudanças, mas conseguiu relegar o conceito de influência para uma posição secundária, dado que rejeitou o conceito da "agência" do

---

[3] *Bailey's Universal Etymological Dictionary* (1721): "*a flowing into,a sending forth of Power or Virtue; the power of a superior over an inferior*".

[4] Para uma discussão das implicações normativas do vocabulário associado com influência, vide: CLAYTON, J. and ROTHSTEIN, E., *Influence and Intertextuality in Literary History*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991, pp.6-7.

[5] Para uma breve introdução à questão da importância da biografia e da pesquisa de fontes, vide: AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedina, 1967, pp.445-58.

[6] Vários escritos nessa altura questionam o termo 'influência'. Vide: HASSAN, I., "*The Problem of Influence in Literary History*" em: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XIV, no.1, Sept. 1955, pp.66-76, GUILLÉN, C., "*Litteratura como Sistema*" em: *Filologia Romanza*, IV, 1957, pp.1-29, BLOCK, Haskell M., "*The Concept of Influence in Comparative Literature*" em: *Yearbook of Comparative and General Literature*, Vol. VII, 1958, pp.30-6.

[7] BARTHES, R, *The Death of the Author*, tr. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, p.146.

[8] "*Intertextualité*" foi um termo inventado por uma escolar em Paris, Julia Kristeva. *Vide*: KRISTEVA, J. "*Bakhtin, Le mot, le dialogue et le roman*", *Critique*, 239, 1967, pp.438-65, traduzido: JARDINE, A, GORA, T e ROUDIEZ, L.S., "*Word, dialogue and novel*" in: *Moi*, 1986.

autor e, em consequência, dispensou o vocabulário normativo e, muitas vezes pejorativo, dos estudos de influência.

As vantagens de considerar o texto como intertexto são muitas: a ideia de originalidade já não tem importância nem para o crítico, nem para o autor; um texto pode modificar um dos seus intertextos, ou seja, a passagem de ideias, estruturas e palavras já não é considerado unidireccional; e o leitor também desempenha um papel no sentido em que traz na sua mente todos os outros textos/intertextos que já leu.

Tentativas teóricas na área das relações literárias e dos estudos comparatistas optam muitas vezes pelo chamado argumento da 'intertextualidade'. Na prática, porém, críticos consideram este como um alargamento da ideia tradicional de 'influência' onde a 'procura de fontes' é auxilada pelo estudo do texto. Nesta comunicação, pretendo demonstrar como a relação entre Teixeira de Pascoaes e Oliveira Martins nos mostra as vantagens de invocar uma síntese dos dois métodos, ou seja, o da 'influência' e o da 'intertextualidade', em análises deste género.

Vários críticos já se referiram à probabilidade de Oliveira Martins ter influenciado Teixeira de Pascoaes[9], mas não houve nenhuma tentativa de estabelecer a natureza do diálogo tão evidente no material extratextual como nos próprios textos. Por um lado, podemos utilizar as estratégias da disciplina de 'influência'. No caso da relação entre Pascoaes e Oliveira Martins, estas incluem uma consulta da biblioteca familiar de Pascoaes, para ter mais certeza sobre o que ele lia e sobre a sua maneira de tirar apontamentos. Outras fontes biográficas encontram-se também na correspondência. Por outro lado, podemos recorrer aos métodos de 'intertextualidade' que analisam a superfície do texto numa tentativa de mostrar semelhanças em termos de estrutura ou estilo e de mostrar a integração do intertexto no texto posterior e as modificações sofridas pelo intertexto durante este processo de integração. Concentrar-me-ei nesta comunicação numa comparação do tratamento, por ambos os autores, dos temas de Camões, *Os Lusíadas* e D. Sebastião.

Visto que seria impossível avaliar uma relação entre dois autores e a sua obra sem antes ter uma compreensão da relação do próprio autor com a sua obra, tenciono analisar brevemente os objectivos dos dois autores.[10]

No que diz respeito ao processo criativo de Oliveira Martins temos várias fontes que nos explicam os seus hábitos de leitor[11] e escritor[12], acerca dos quais sabemos que lia ferozmente e que era muito bem organizado na preparação das suas obras. No que diz

---

[9] *Vide* por exemplo: GENTIL, Georges le, *Oliveira Martins, Algumas Fontes da Sua Obra*, Lisboa: Seara Nova, 1935, p.18.

[10] Esta é uma hipótese apresentada por Hassan no seu artigo sobre o problema de influência na história literária onde acha imperativo demonstrar que dois autores numa relação literária têm uma relação semelhante perante a sua obra. Vide: HASSAN, I., *op. cit.*

[11] *Vide*, por exemplo: ORTIGÃO, Ramalho, "*Na Morte de Oliveira Martins*" in *Figuras e Questões Literárias II*, Lisboa: Livraria Clássica, 1945, pp.51-2.

[12] *Vide* uma carta de Oliveira Martins a Jaime Batalha Reis; não se sabe de que data e de que mês de 1874: "Trabalho como um negro desde as 9 da manhã até às 6 da tarde [...] Estes estudos do Junqueiro são quatro noites que passei de vela, e a última das quatro é esta em que lhe escrevo (5 h. da man.)".

respeito à sua atitude perante o acto de escrever em geral e de escrever História em particular temos vários testamentos do próprio autor[13], nos quais nos revela a sua sensibilidade artística e a sua intuição para com os traços íntimos de figuras do passado. Acima de tudo, vem a sua convicção de que a única maneira de educar é apelando para a imaginação[14]. A metáfora que utiliza com mais frequência é a da 'pintura sintética e dramática da vida'[15]. A sua certeza da eficácia pedagógica de iluminar e seduzir o leitor é espantosa, dado que foi essa mesma característica da sua obra que teve tanto impacto nas gerações posteriores a ele.

Ao considerar as intenções de Pascoaes vemos uma semelhança muito estreita. Dado que já sabemos do efeito exercido pelo 'génio revelador e criador' martiniano sobre Pascoaes, não nos deve surpreender que o autor da *Arte de Ser Português* preferisse também chamar para a imaginação.

A melhor comparação que se pode fazer entre as intenções dos dois autores é o facto de ambos estarem convencidos da eficácia pedagógica de uma apresentação artística das suas mensagens. Na primeira página da sua obra, *Arte de Ser Português* [1915] Pascoaes utiliza a descrição da criação artística como uma metáfora para a educação da mesma forma que o tinha feito Oliveira Martins.

O mestre, que a ensinar os seus alunos, trabalhará como se fora um escultor, modelando as almas juvenis para lhes imprimir os traços fisionómicos da Raça Lusíada. Teixeira de Pascoeas, *AdeSP*, p.9.	A instrução é como um quadro: começa-se por esboçar na tela, a carvão, os contornos e a composição Nesse esboço está o quadro inteiro, mas como esboço. Depois pinta-se: Dá-se o claro-escuro e a côr, que são como os elementos do conhecimento posterior. Por fim retoca-se, afina-se, tratam-se com individualidade os detalhes, e a obra parece pronta: um cérebro pensante, um quadro animado. Oliveira Martins, J.P. de, *Compêndios*, in: *Repórter 15-VIII-1888*, in: *Dispersos*, op. cit., p.25.

[13] Para citar apenas dois exemplos: .1. "Mas se eu me dirijo ao leitor comum, e me dirijo desse modo, porque o seu paladar, pouco afeito ao processo didáctico, só pode tragar a ciência sob uma forma artística", OLIVEIRA MARTINS, J.P. de, *As Raças Humanas e a Civilisação Primitiva*, Tomo II [1881], Lisboa: Guimarães Editores, 1955, p.265; 2. "E entendo que a história não pode ensinar-se senão apelando para a imaginação das crianças: isto é artísticamente", OLIVEIRA MARTINS, J.P. de, "Sobre o Ensino da História" em: *Oliveira Martins Dispersos prefaciados e anotados por A. Sérgio*, Tomo II, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1924, p.41.

[14] Muitos estudos têm destacado a capacidade artística de Oliveira Martins - entre os quais: REIS, Luís da Câmara, *As Questões Morais e Sociais na Literatura. III: Oliveira Martins, o artista, seguida de um antologia*, Lisboa: Seara Nova, 1946, BARRETO, Guilherme Moniz, *Oliveira Martins - Estudo de Psicologia*, Paris: Guillard Aillaud, 1887, SARAIVA, A.J., "Dois ritmos na obra de Oliveira Martins" em: *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa: Bertrand, 1946.

[15] *Vide*: OLIVEIRA MARTINS, J.P. de, *A Vida de Nun'Álvares - Advertência* [1891], Lisboa: Guimarães Editores, 1984, pp.7.

Até nos seus comentários sobre os escritos do seu predecessor, Teixeira de Pascoaes chama atenção para o resultado das intenções artísticas de Oliveira Martins. Ele escreve num artigo publicado n'*A Águia*: "Isto dá um revelo flagrante de realidade aos personagens da sua História, a mais dramática e viva escrita em língua portuguesa."[16]. Vê-se, portanto, uma afinidade entre as intenções dos autores que dá ao crítico e historiador literários uma base a partir da qual se pode investigar em mais pormenor a relação entre eles.

Como já tive a oportunidade de mencionar, encontram-se na obra de Pascoaes várias referências à obra de Oliveira Martins. Estas constituem o primeiro passo para o estudante na área de relações literárias. Embora a validade de tais comentários tenha sido posta muitas vezes em dúvida e embora a importância da biografia no método da história literária tenha sido exagerada, é lícito chamar a atenção para onde exista material bibliográfico que nos ajude a compreender a génese duma obra. Desde que estas provas sejam moderadas com uma análise tanto do posicionamento do autor perante o seu texto como do texto próprio, têm muito valor no sentido que reforçam as nossas primeiras impressões do texto.

Descobri a ratificação da relação entre a obra de Teixeira de Pascoaes e de Oliveira Martins na biblioteca particular de Pascoaes, onde se encontram várias obras martinianas, muitas delas anotadas com a letra de Pascoaes. O Quadro 1 é uma lista desses livros alguns dos quais têm apontamentos nas margens, embora estes, sempre escritos a lápis, sejam às vezes indecifráveis. A presença de certos volumes e a ausência de outros fornece-nos informações de muito valor sobre a questão do que Teixeira de Pascoaes lia e como lia na preparação das suas obras.[17]

O que nos preocupa aqui, porém, é a existência na biblioteca de Pascoaes de um livro em particular que nos dá a base não só para um estudo de fontes mas para um estudo do texto. Este livro é uma edição de 1890 do livro martiniano *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal* e tem um papel muito importante em termos da relação entre Pascoaes e a obra de Oliveira Martins por duas razões centrais.

Em primeiro lugar, a existência do livro e dos apontamentos nas margens confirma a impressão que se tem ao comparar o tratamento do tema de Camões e o Sebastianismo n'*Os Poetas Lusíadas* com o mesmo tema na obra de Oliveira Martins. Sendo a obra martiniana uma revisão duma obra intitulada *Lusíadas - Ensaio sobre Camões* escrita por ele em 1872, na qual quase não menciona o Sebastianismo, esta nova edição mostra o reposicionamento do autor em relação à importância de ligar Camões com o fenómeno do messianismo em Portugal. A importância deste facto revelar-se-á na última secção desta comunicação, onde tenciono mostrar que há secções marcadas por Pascoaes que correspondem a secções similares na obra de Oliveira Martins.

Em segundo lugar, o livro que se encontra na biblioteca de Pascoaes contém várias indicações que nos deixam conjecturar com bastante certeza que funcionou como intertexto

---

[16] Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas, op. cit.*, p.149.

[17] Pedro Calafate chama a atenção para a leitura que Pascoaes fez das obras martinianas sobre as ciências sociais, comentando que Pascoaes foi um dos primeiros autores portugueses a ver a obra de Martins como "potenciadora da emergência de um 'pensamento português' ". *Vide* CALAFATE, P., *Oliveira Martins - Introdução e Selecção de Textos por Pedro Calafate*, Lisboa: Editorial Verbo, 1990, pp.14-15.

para Pascoaes na criação da obra acima mencionada, *Os Poetas Lusíadas*. O Quadro 2 mostra uma selecção de páginas copiadas do livro martiniano que revelam apontamentos, versos e linhas laterais na letra de Pascoaes. O Quadro 3 é uma cópia de um índice achado dentro do livro de Oliveira Martins que diz respeito a um plano feito por Pascoaes em preparação para a série de palestras que apresentou em Barcelona em 1918 e que depois publicou sob o título de *Os Poetas Lusíadas*. O Quadro 4 é uma comparação deste índice com o índice incluído na versão final da obra. A comparação mostra-nos, embora só vagamente que a consulta feita por Pascoaes da obra Martiniana representa uma fase no processo criativo de Pascoaes.

Embora não existam provas que nos indiquem a data em que Pascoaes leu e anotou o livro de Oliveira Martins, podemos ter a certeza de que *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal* funcionou como intertexto na criação literária de Pascoaes. Sem concentrar somente naquilo que Harold Bloom chamava "*tedious source hunting*" - o método mais utilizadou na disciplina de estudos de 'influência' - mostrarei de como a existência destas provas mais concretas nos pode ajudar a considerar o próprio texto.

A combinação de provas extratextuais e as semelhanças nas estruturas, ideias e palavras dentro do texto compelem me à conclusão de que a obra de Oliveira Martins foi fundamental na criação e apresentação artística da obra de Pascoaes.

Para demonstrar isto, examinarei brevemente o tratamento de Camões nas duas obras de Pascoaes, *Arte de Ser Português* e *Os Poetas Lusíadas* e compará-lo-ei com a apresentação do mesmo tema em Oliveira Martins. Em 1915, ano da publicação da *Arte de Ser Português*, Pascoaes referiu-se só raramente a Camões. Em 1918, porém, ao escrever as conferências sobre os poetas lusíadas, Camões já tinha um papel preponderante, segundo Pascoaes, na realização e consolidação de uma mitologia nacional. Qual a razão para esta mudança de ênfase? A referência a Oliveira Martins e à sua obra sobre Camões dá-nos a resposta.

Ao longo da obra de Pascoaes muitos trechos correspondem a secções na obra de Martins que Pascoaes tinha marcado e o tratamento do tema do poeta é um dos muitos exemplos das semelhanças entre a atitude dos dois autores[18], enquanto analogias de metáfora e estilo abundam.

De interesse particular para a comparação é a questão de Camões e D.Sebastião. Tem sido bem documentada a atitude de Oliveira Martins perante o tema na *História de Portugal*[19], mas tem-se-lhe feito pouca referência crítica na obra sobre Camões. Este é um facto notável, dado que a edição de 1872 não continha referência nenhuma ao Sebastianismo. A ignorância crítica da inclusão do tema na nova edição publicada por

---

[18] Compare por exemplo as opiniões dos dois autores sobre a espontaneidade da *História Trágico-Marítima:* OLIVEIRA MARTINS, J. P. de, *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Lisboa: Guimarães Editores, 1986, p.29: "Dobrando o extremo da África [...] pela individualisação do pensamento"; TEIXEIRA DE PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, p.40: "Depois, durante as Descobertas [...] espumas, gritos e relâmpagos".

[19] Mais notáveis são estudos por A.J. SARAIVA, Joel SERRÃO e C. PONTE, "Sebastianismo - Prova Póstuma da Nacionalidade" em: *After Cervantes: 75 years of Iberian Studies at Leeds*, Leeds:Trinity and All Saints, 1993, pp.145-67.

Martins em 1891 parece não ter influenciado Pascoaes cuja obra sobre *Os Poetas Lusíadas* parece ser baseado nela.

Examinados principalmente no capítulo intitulado "Camões, símbolo nacional. Os Lusíadas e o Sebastianismo", o sebastianismo e a sua apresentação na obra de Camões são considerados por Martins como uma 'prova póstuma' da nacionalidade portuguesa. *Os Lusíadas* estão, pois, inextrincavelmente ligados à questão do messianismo e da identidade nacional. Ao criar uma nova mitologia para Portugal, Oliveira Martins deu a escritores e poetas - tais como Pascoaes e Pessoa[20] - um veículo para a proclamação da vinda de uma nova era em Portugal quando um novo poeta nacional surgisse.

A asserção de Oliveira Martins de que *Os Lusíadas* funcionam como um epitáfio para a nação está intimamente ligada ao seu conceito da nação como um organismo destinado a morrer. Depois da morte de Portugal simbolicamente e apocalipticamente retratado na História de Portugal, os Lusíadas emergem como o epitáfio da nação:

> Não admira, pois, que desde então Camões ficasse na alma popular como o símbolo da nação, e *Os Lusíadas* como a sua Bíblia.[21]

Os Poetas Lusíadas de Pascoaes mostra-nos o alcance desta ideia de Oliveira Martins. E se consideramos a obra martiniana como um intertexto utilizado por Pascoaes, é possível mostrar não só as ideias apropriadas por ele, mas também a maneira em que modificou o intertexto. A obra de Pascoaes dá nova vida à força do discurso simbólico e ficcional de Oliveira Martins que é transformado numa utopia política e religiosa que para a sua credibilidade conta com o valor simbólico d'*Os Lusíadas* como a essência da nacionalidade.

Um exemplo da compreensão do mito como foi apresentado por Martins encontra-se nos trechos seguintes:

Os Lusíadas são já uma obra de Lembrança, uma recordação do Passado. [...] O Poeta, prevendo a morte próxima da Pátria, quer eternizá-la em espírito; quer deixá-la nas trevas do sepulcro o segredo de uma nova resurreição. Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, p.75.	O poema ficou desde então gravado na alma nacional como epitáfio da nação que encontrava ali os impulsos que a tinham movido [...]. Oliveira Martins, *Camões*, p.92.

Esta citação é uma demonstração clara do processo criativo de Pascoaes e da sua capacidade não só de utilizar um certo tema do discurso martiniano - neste caso a apresentação d'*Os Lusíadas* em termos dum epitáfio - mas a sua capacidade de alargar o

---

[20] Prof. Helder Macedo examina a relação entre a obra de Oliveira Martins e a *Mensagem* de Pessoa. *Vide*: MACEDO, H., "A 'Mensagem' e as Mensagens de Oliveira Martins e Guerra Junqueiro" in *Colóquio de Letras*, 103, Maio-Junho 1988, pp.28-39.

[21] OLIVEIRA MARTINS, J. P. de, *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, *op. cit.*, p.97.

estratagema ficcional de Martins e criar um novo papel para o poema, o da profecia de uma resurreição da nação. Evidente neste trecho é a transformação da metáfora numa série de imagens que representam morte, sepultamento e resurreição. Este estilo continua ao longo da secção da obra que trata de Camões e torna-se num fio significativo:

> O som da trombeta que há-de acordar os mortos, afinado em música divina, repercute-se nas mais altas estrofes d'*Os Lusíadas*. São túmulos de mármore de onde surgem os heróis de Portugal, repetindo as suas façanhas[22].

Concluirei, dizendo que este é só um dos exemplos que poderia ter escolhido para demonstrar que Pascoaes teve recurso à obra de Oliveira Martins. Sem entrar com muita profundidade na questão de Camões, espero ter revelado que o tratamento de cada um dos autores do tema é bastante semelhante e merece um estudo mais profundo. Pode-se verificar que Pascoaes, longe de simplesmente copiar ou imitar as ideias e formas de apresentação de Oliveira Martins, de facto, utilizou os textos martinianos e alargou a metáfora, transformou o símbolo e reformulou a analogia, criando uma obra nova e original, mas baseado na autoridade de um historiador de grande influência.

No que diz respeito aos métodos utilizados para analisar a relação, estou consciente de que, teoricamente, as disciplinas de influência e intertextualidade não são compatíveis. Defendo, no entanto, a posição de que, na práctica, as duas estratégias funcionam muito bem em harmonia e cada uma revela aspectos diferentes do texto. O estudo dum texto como intertexto tira da equação todas as conotações pejorativas de palavras como dívida e imitação, enquanto a pesquisa das fontes pode revelar factos que o texto nos não dá. Utilizar os dois métodos em conjunto num estudo duma relação literária talvez sirva para suprimir as diferenças teóricas entre eles e alargar o escopo da crítica literária para incluir duas metodologias que, na superfície, parecem totalmente diferentes.

King's College - London

---

[22] TEIXEIRA DE PASCOAES, *Os Poetas Lusíadas*, *op. cit.*, p.77

QUADRO I

Obras de Oliveira Martins - algumas anotadas por Teixeira de Pascaoes - encontradas na biblioteca particular de Pascoaes

1. *História de Portugal*, [1ª. ed.], Lisboa: Viúva Bertrand, 1879.

2. *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, [2ª ed.], Lisboa: Lugan e Genelioux, 1890. Este volume está cheio de sublinhados, linhas laterais e comentários nas margens. Até tem versos; todos escritos na letra de Pascoaes que sugerem que Pascoaes leu a obra em pormenor.
De ainda mais importância é um índice escrito por Pascoaes para umas conferências em Barcelona que depois publicou sob o título de *Os Poetas Lusíadas* que se encontra num papel encostado entre as páginas 80 e 81 do livro martiniano. A combinação do índice e das anotações sugerem que esta obra de Martins teve um papel fundamental na criação de *Os Poetas Lusíadas*. O próprio Pascoaes refere-se à obra martiniana na versão final do livro; outra prova adicional da ligação entre os autores.

3. *As Raças Humanas e a Civilisação Primitiva*, [2ª ed.], Lisboa, 1893.

Este volume também tem anotações escritas por Pascoaes mas menos do que 2. Notável é o facto de a maioria das marcações aparecerem na última secção do 2º volume da obra intitulada *Resposta do Autor às Censuras Críticas*, que se publicou pela primeira vez no *Jornal do Comércio de Lisboa* em 1882.
Outros títulos de Oliveira Martins não estão anotados por Pascoaes. Estas obras, ao contrário das outras, não poderiam ser utilizadas pelo autor d'*Os Poetas Lusíadas* na sua campanha de reforma saudosista por causa das datas de publicação:

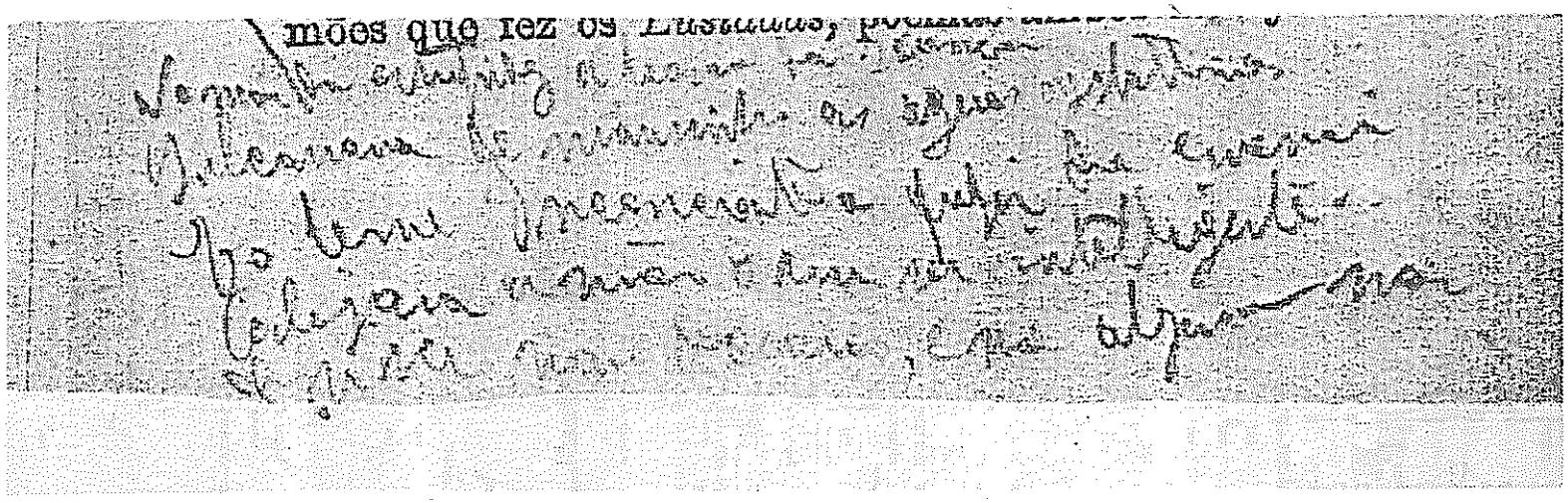
1. *História da Civilisação Ibérica*, [6ª ed.], Lisboa: P.A.M.P., 1918.

2. *Portugal Contemporâneo*, [6ª ed.], Lisboa: P.A.M.P., 1925.

QUADRO 2

Uma Página de:

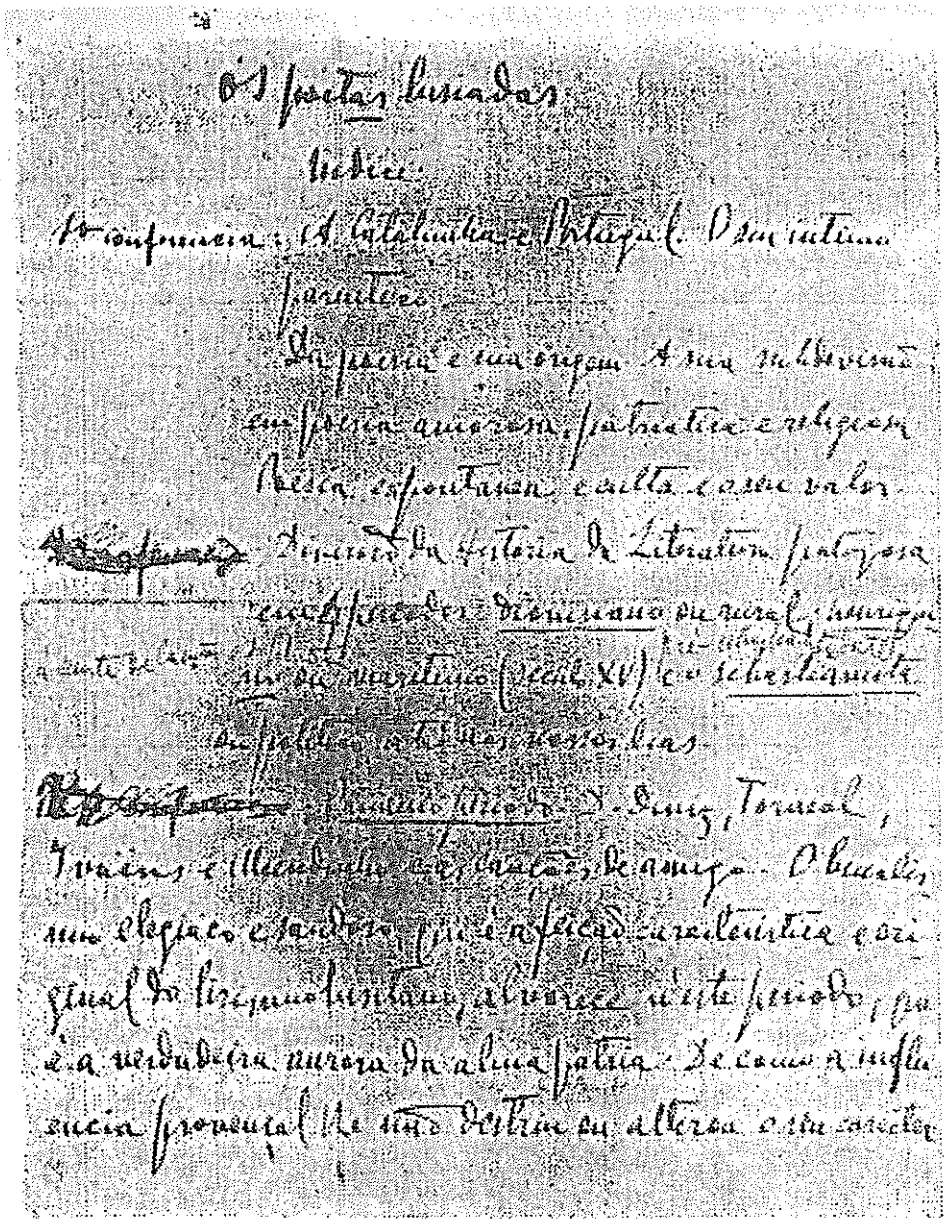
Oliveira Martins, J.P. de, *Camões, os Lusíadas e a Renascença em Portugal* [2.ª ed.], 1891 revelando versos escritos por Pascoaes.



Esta ilustração mostra a parte de baixo da página 15, na qual se encontram cinco linhas de versos escritos na letra de Pascoaes. A imagem foi digitalmente melhorada e alargada.

QUADRO 3

Primeira página do índice para as *Conferências proferidas no Institut de Estudis Catalans* em Barcelona em Junho de 1918 escritas por Pascoaes sobre *Os Poetas Lusíadas*



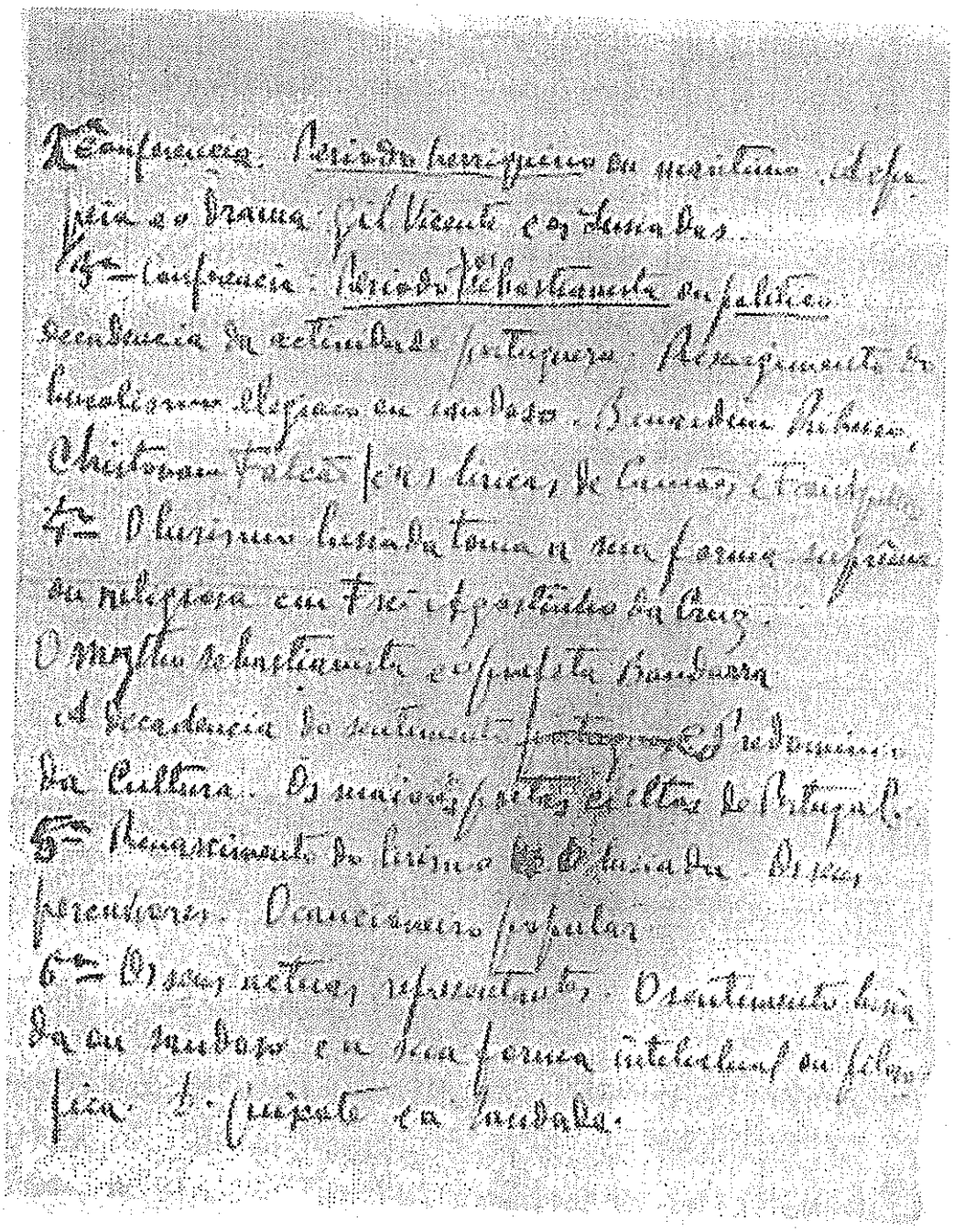
Os poetas lusiadas

Indice

Este índice, escrito na letra de Pascoaes, encontra-se entre página 80 e 81 de Oliveira Martins, J.P. ***Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*** (2ª ed.) 1891. Uma comparação deste índice com aquele que foi publicado em 1919, intitulado ***Os Poetas Lusíadas,*** revela que provavelmente foi escrito algum tempo antes da publicação e até da conferência, porque inclui muitos tópicos que subsequentemente foram deitados fora do índice final.

QUADRO 3 - continuação

Segunda página do índice para as *Conferências proferidas no Institut de Estudis Catalans* em Barcelona em Junho de 1918 escritas por Pascoaes sobre *Os Poetas Lusíadas*



QUADRO 4

Comparação do índice escrito à mão com o índice de Teixeira de Pascoaes, *Os Poetas Lusíadas*, 1919.

Índice encontrado na obra de Oliveira Martins	**Índice para *Os Poetas Lusíadas* (versão publicada em 1919)**
1ª CONF A Catalunha e Portugal. O seu íntimo parentesco. Da Poesia e a sua origem. A sua subdivisão em poesia amorosa, patriótica e religiosa. Poesia espontânea e culta e o seu valor. Divisão da história da literatura em 4 períodos: Dionisiano ou rural; henriquino ou marítimo (século XV) e o sebastianista ou política até aos nossos dias. Primeiro Periodo. D.Diniz, Torneal Viviaens e Meendinho e as canções de amigo. O bucolismo elegíaco e saudoso, que é a feição característica e original do lirismo lusitano, alvorece n'este período, que é a verdadeira aurora da alma patria. De como a influencia provençal lhe não destruiu ou alterou o seu caracter.	PREFÁCIO, CAPÍTULO I A nossa história profana e religosa. Da Poesia e a sua origem. As três formas da poesia. Da Poesia espontânea e da poesia culta. Periodos em que se divide a História Poética. CAPÍTULO II Periodo Dionisiano.
2ª CONF Periodo henriquino ou marítimo. A epopeia e o drama, Gil Vicente e os Lusíadas.	CAPÍTULO III Periodo Henriquino ou Marítimo. Bernardim Ribeiro e Cristovam Falcão. Lirismo Camoniano.
3ª CONF Periodo sebastianista ou politico. Decadencia da actividade portuguesa. Ressurgimento do bucolismo elegaico ou saudoso. Bernardim Ribeiro, Cristovam Falcão e as liricas de Camões e Frei Agostinho.	CAPÍTULO IV Periodo Sebastianista. Lenda Sebastianista.
4ª CONF O lirismo lusiada toma a sua forma suprema ou religiosa em Frei Agostinho da Cruz. O mytho sebastianista e o profeta Bandarra. A decadencia do sentimento e o Predominio da cultura. Os maiores poetas cultos de Portugal.	CAPÍTULO V Periodo Político.
5ª CONF Renascimento do lirismo lusiada. Os seus precursores. O cancioneiro popular.	CAPÍTULO VI Periodo Neo-Sebastianista.
6ª CONF Os seus actuaes representantes. O sentimento lusiada ou saudoso e a sua forma intelectual ou filosofica. D. Quixote e a saudade.	CAPÍTULO VII Do Pensamento Saudoso.

O DISCURSO INDIRECTO LIVRE DE EÇA DE QUEIRÓS[1]

MARTIN HUMMEL

O discurso indirecto livre é uma técnica que Eça de Queirós utiliza com predilecção para reproduzir o discurso real[2], falado ou pensado, das personagens dos seus romances[3]. Em *Os Maias* (*OM*), Eça utiliza esta técnica praticamente em cada página.

O discurso indirecto livre rompe a separação rígida entre discurso directo e discurso indirecto como técnicas de reprodução de discursos reais, reunindo características de cada uma destas técnicas:

Onde diabo morava então o sr. Cruges (*OM*, 218)?

É fácil reconstruir a frase realmente falada:

Onde diabo mora então o sr. Cruges?

Estas frases só se distinguem no tempo verbal. De resto são idênticas. Ao manter a sintaxe, o vocabulário e a entoação do discurso real, o discurso indirecto livre reproduz a maneira de falar das personagens do romance.

O discurso indirecto livre aproxima-se portanto do discurso directo. Mas não se confunde com ele. Implica uma transformação de determinados elementos do discurso real. Consideremos, a este propósito, o exemplo seguinte, onde aparecem vários desses elementos:

E não esperou a resposta,	
contou ele logo a sua história [Alencar].	
Tivera um dos seus ataques	- Tive um dos meus ataques
de garganta, com uma ponta	de garganta, com uma ponta
de febre, e o Melo, o bom Melo,	de febre, e o Melo, o bom Melo
recomendara-lhe mudança de	recomendou-me mudança de
ares. Ora ele, bons ares, só	ares. Ora eu, bons ares, só
compreendia os de Sintra:	compreendo os de Sintra:

---

[1] Baseio-me nos romances *Os Maias* e *O crime do padre Amaro*.

[2] Entendo por discurso real o que foi dito ou pensado pelas personagens. Refere-se, portanto, à realidade ficcional. Alguns autores relacionam o discurso indirecto livre só com a reprodução de pensamentos: v. *Duden Grammatik*, pp.756-7, KÜHN, *Untersuchungen*, p.128; cf. SCHMIDT-RADEFELDT, *Indikatoren*, p.95. No estilo queirosiano serve tanto para reproduzir os pensamentos como também para reproduzir discursos falados.

[3] Cf. "Um aspecto particular da arte narrativa queirosiana é o que se prende com a reprodução do discurso das personagens" (Maria Eduarda Vassalo PEREIRA, *Estilo*, p.397). Menciona, neste contexto, a arte do diálogo e o discurso indirecto livre.

porque ali não eram só os pulmões que lhe respiravam bem, mas também o coração, rapazes! ... De sorte que viera na véspera, no ónibus (*OM*, 235).	porque aqui não são só os pulmões que me respiram bem, mas também o coração, rapazes! ... De sorte que vim ontem, no ónibus.

O discurso indirecto livre é introduzido, muito tipicamente, por uma frase introdutória após a qual começa o discurso indirecto livre. Observamos as seguintes transformações em relação ao discurso real, reproduzido à direita em discurso directo:

1. O tempo verbal do discurso real passa para o tempo verbal da narração. O presente *compreendo* passa para o imperfeito *compreendia*, o pretérito *tive* passa ao mais-que-perfeito simples *tivera*.
2. O pronome pessoal da primeira pessoa *eu* passa para a terceira pessoa *ele*. No mesmo esquema entram a transformação da marcação de pessoa do verbo ([eu] *compreendo* > [ele] *compreendia*), a do adjectivo possessivo (*meus* > *seus*) e a do pronome reflexivo (*me respiram bem* > *lhe respiravam bem*).
3. O Alencar está em Sintra quando fala. Ao advérbio de lugar *ali*, no discurso indirecto livre, corresponde portanto o advérbio *aqui*, no discurso real.
4. O advérbio de tempo *ontem* passa a ser *na véspera*.

Os elementos transformados têm uma coisa em comum: situam o discurso indirecto livre no tempo e no lugar. São, portanto, transformados os sistemas deícticos local, temporal e pessoal do discurso real. Observamos as mesmas transformações, quando o discurso real é reproduzido em discurso indirecto. São a prova de que a reprodução é realizada por uma terceira pessoa que observa e transmite. Trata-se, normalmente, do narrador que reproduz o discurso real, sem no entanto, como acontece no discurso indirecto, perder as outras características do discurso real. Tal transformação é típica de qualquer reprodução indirecta de um discurso real. Podemos dizer, em conclusão, que o discurso indirecto livre, ao contrário do discurso indirecto simples, mantém o vocabulário, a sintaxe e a entoação do discurso real, mas através de uma voz indirecta, a voz do narrador, facto que impõe as transformações descritas, que são idênticas às do discurso indirecto simples. É a razão pela qual se falou em "fusão de vozes"[4] para caracterizar o discurso indirecto livre.[5]

---

[4] V. por exemplo PIRES DE LIMA, *As máscaras*, p.250 ou REIS/LOPES, *Dicionário*, p.312. Ver também Beltrán Almería que trata o problema da polifonia ou "voz dual" no âmbito geral de todos os tipos de reprodução de discurso e fornece uma ampla bibliografia sobre o tema (*Palabras transparentes*, passim).

[5] O capítulo "*Le discours rapporté*" do *Bon usage* de Grevisse dá uma boa síntese das transformações ou não-transformações que sofre o discurso real quando passa a ser discurso directo, discurso indirecto ou discurso indirecto livre (GREVISSE, *Le bon usage*, pp.629-40).

Existem situações que permitem ao narrador aproximar-se ainda mais do discurso real. Consideremos um outro exemplo:[6]

- O pior - acudiu o Ega atrapalhado,	DD
tomando de sobre a mesa o monóculo -	
é que o Taveiro falou em irmos com umas	
raparigas ...	
Carlos encolheu os ombros com horror.	FI
Que sordidez, ir com mulheres para	DIL
Sintra, de dia! ... De noite, nas trevas,	
por bebedeira, vá ... Mas à luz do Senhor!	
Talvez com a Lola Gorda, hem?	
Ega embrulhou-se numa complicada	FI
história, limpando o monóculo à ponta	
do lençol. Não eram espanholas ... Pelo contrário,	DIL
umas costureiras, raparigas sérias ... (*OM*, 628).	

A resposta de Carlos, em discurso indirecto livre, à pergunta do Ega, em discurso directo, não contém nenhum elemento deíctico e, sobretudo, nenhuma forma finita de um verbo. Nestas condições, a resposta de Carlos é mesmo idêntica ao discurso real. Só a ausência do travessão nos permite afirmar que se trata de discurso indirecto livre e não de discurso directo. Se Carlos tivesse empregado uma forma finita do verbo *ir*, este teria sido transformado, como acontece na reação do Ega.[7]

Um outro caso de não-transformação dos elementos deícticos é a manutenção do presente em alguns casos. Este artifício só é possível, quando o contexto é já suficientemente marcado por transformaçoes inequívocas:

O Marquês, entusiasmado, bateu as palmas.	FI
Aquilo é que era falar! Aquilo é que era	DIL
dar a filosofia do toiro! Está claro que	
a tourada era uma grande educação física!	
E havia imbecis que falavam em acabar com	
os toiros! Oh! estúpidos, acabais então	
com a coragem portuguesa!... (*OM*, 309).	

A não-transformação não acontece só no discurso indirecto livre mas também no discurso indirecto. No seguinte exemplo, o advérbio de tempo não foi transformado:

Onde diabo morava então o sr. Cruges?	CARLOS
A criada dissera que o sr. Cruges	TRINTANÁRIO
vivia agora na Rua de S. Francisco,	
quatro portas adiante do Grémio	
(*OM*, 218).	

---

[6] DD = discurso directo, FI = frase introdutória, DIL = discurso indirecto livre. Utilizarei também DI = discurso indirecto e DR = discurso real.

[7] Pinheiro e Silva cita um exemplo no *Primo Basílio* onde os pensamentos de Jorge são referidos em discurso indirecto livre sem verbo finito (*O discurso indirecto livre,* pp.380-1). Nesse caso é idêntico ao monólogo interior. Pinheiro e Silva não repara na não-transformação.

O discurso indirecto livre queirosiano faz pouco uso das liberdades possíveis. São escassos os exemplos de não-transformação. Estamos longe da *Erlebte Rede* expressionista de um Alfred Döblin. É um discurso indirecto livre bastante "clássico". O discurso indirecto livre queirosiano, muitas vezes, emerge só timidamente, quase imperceptível, da narração.

Podemos até perguntar-nos se todos os elementos não-transformados são deveras o resultado de uma liberdade estilística, quer dizer de uma opção. O *está claro!* é um elemento que pertence à linguagem falada. Transformada em *estava claro*, a expressão perde grande parte do seu valor pragmático. Para reproduzir *está claro!*, é preciso mantê-lo. Consideremos também a frase *Aquilo é que era falar!* O deíctico *aquilo* é um elemento não-transformado. Porquê? O narrador reproduz, como no caso do *está claro!*, uma expressão da linguagem falada. O *aquilo* é a forma mais provável, também porque o verbo *é* que se segue não é transformado. Seria inaceitável escrever *aquilo era que era falar! Aquilo é que* é uma expressão usual reproduzida tal e qual pelo narrador. Também no caso do *agora*, a transformação para *então* não seria possível sem alterar o significado da frase. Existem portanto expressões de tal maneira ligadas à linguagem falada e à situação em que se realizam que não é possível transformá-las. A sua reprodução exige a sua manutenção. Chegamos portanto à conclusão de que, nos exemplos citados, o único elemento deliberadamente não-transformado é o verbo *acabais*, e, até neste caso, uma transformação acarretaria uma evidente perda de expressividade: *acabariam então com a coragem portuguesa!*

Do ponto de vista de uma teoria geral do discurso indirecto livre vale a pena olhar brevemente para o alemão. Neste idioma, ao transformar um discurso em discurso indirecto, não é só o tempo verbal que muda, como no caso do português, mas também o modo verbal: passa do indicativo ao conjuntivo. No discurso indirecto livre (*Erlebte Rede*), isso não acontece. Mantém a facticidade do indicativo.[8] Por outro lado, a *Erlebte Rede* distingue-se do discurso indirecto livre português por uma surpreendente não-transformação dos deícticos locais e temporais. A gramática de referência, a *Duden Grammatik*, estabelece esta não-transformação até como regra de formação da *Erlebte Rede*.[9] Pensamos que isto só é possível porque a *Erlebte Rede* já é suficientemente marcada, em praticamente cada frase, pela não-transformação do modo verbal que distingue, na língua alemã, a *Erlebte Rede* do discurso indirecto. O português não dispõe desta marca, na medida em que o discurso indirecto livre sofre as mesmas transformações que o discurso indirecto em relação ao discurso real. O discurso indirecto livre português requer portanto um outro tipo de marcação. Não pode dispensar tão facilmente a transformação dos sistemas deícticos locais e temporais.

É por vezes difícil decidir se se trata de discurso indirecto, discurso indirecto livre ou de relato, razão pela qual a tentativa de quantificação, na última parte deste artigo, não é cem por cento rigorosa mas aproximativa. Em muitos casos, a narração passa

---

[8] V. LERCH, *Ursprung und Bedeutung der sog. "Erlebten Rede"* (*"Rede als Tatsache"*).

[9] "Ebenso werden raum- und zeitbezogene Angaben nicht umgeformt" (*Duden Grammatik*, p.756).

imperceptivelmente do relato ao discurso indirecto e deste ao indirecto livre ou directamente de um ao outro:

> Alencar, que se demorara atrás a acender o cigarro, estendeu o ouvido, curioso, quis saber o que era isso de espanholas (*OM*, 237).

A frase passa do relato ao discurso indirecto, cuja última parte, *o que era isso de espanholas*, imita nitidamente a sintaxe e o vocabulário do Alencar. No exemplo seguinte, as três formas sucedem-se separadamente:

> E o marquês juntou-se a eles, abafado no *cache-nez* de seda branca, mais rouco, queixando-se de que a cada minuto a garganta se lhe punha pior... Aquela canalha daquela garganta ainda lhe vinha a pregar uma! ... (*OM*, 604).

De um modo geral, o discurso indirecto livre, o discurso indirecto[10] e o discurso relatado (resumido) são idênticos quando o discurso real não contém nenhuma marca característica da linguagem falada e quando o vocabulário e a sintaxe se assemelham ao vocabulário e à sintaxe do narrador:

> - Vocês vão sair, rapazes? Carlos e Ega iam ao Ramalhete visitar o casarão. O poeta declarou logo que isso era romagem sagrada (*OM*, 696).

Neste exemplo, a resposta podia ser mero relato, discurso indirecto sem verbum dicendi (*Carlos e Ega disseram que iam*) ou discurso indirecto livre, com a particularidade de que o pronome pessoal não foi transformado em pronome mas em nomes (*nós íamos* > *eles iam* > *Carlos e Ega iam*).

O esquema seguinte sintetiza a possível fusão das três técnicas de reprodução de discurso real num nível neutro:

	não sabia (DI)
- Não sei (DR/DD)	não sabia (DIL)
	não sabia (RELATO)

Ao contrário do discurso indirecto e do discurso indirecto livre, não podemos definir o relato como técnica de reprodução de discurso real. Tem outras funções, como, por exemplo, a de descrever a situação em que têm lugar os eventos ficcionais. Mas uma das funções é, sem dúvida, a de resumir o conteúdo do que dizem ou pensam as personagens de um romance.[11] É nesta função que o relato pode confundir-se com o discurso indirecto e o discurso indirecto livre. Por isso podemos falar num *nível neutro* de reprodução de discurso. Em muitos casos, o discurso indirecto livre encontra-se a meio caminho entre a

---

[10] Exagera-se por vezes a dependência gramatical do discurso indirecto quando se diz que depende sempre de um *verbum dicendi* ou *sentiendi* (v. por exemplo PINHEIRO E SILVA, *O discurso indirecto livre*, p.373). Isso vale só para a primeira frase (v. GREVISSE, Le bon usage, p.630).

[11] V. WAGNER, *Innenbereich*, pp.28-30, 209 e BELTRÁN ALMERÍA, *Palabras transparentes*, p.62.

reprodução que mantém o vocabulário e a sintaxe do discurso real e o seu mero resumo no relato.

Vamos ver que este nível neutro, onde os três tipos de reprodução de discurso se confundem, é a tela de fundo a partir da qual emerge, de maneira mais ou menos forte, o discurso indirecto livre.[12] É o grau de afastamento deste nível neutro que caracteriza o discurso indirecto livre de um autor e/ou, como no caso de Eça de Queirós, de certas personagens do romance. Não é por acaso que os exemplos mais típicos ou mais salientes citados neste trabalho se referem às personagens secundárias Alencar e Dâmaso. São personagens cujos discursos e comportamentos são constantemente ridicularizados. Basta reproduzir o que dizem para fazer rir o leitor.

Em *Os Maias*, o discurso indirecto livre serve para reproduzir clichés gerais ou tiques particulares da fala das personagens,[13] elementos, portanto, que não são neutros, mas subjectivos. O discurso indirecto livre salienta os clichés ou tiques de forma mais acentuada que o próprio discurso directo. Tornam-se mais evidentes, porque fazem um constraste com o discurso do narrador, que não utilizaria estas palavras. Analisemos um exemplo típico:

O Dâmaso contou logo tudo, triunfante. Fora tudo um equívoco! Ah, as explicações do Castro Gomes tinham sido de um *gentleman*. Senão, quebrava-lhe a cara. Isso não, desconsiderações, a ninguém! Mas fora assim: os bilhetes de visita que ele lhe deixara conservam a sua *adresse* do Grand Hôtel de Paris (*OM*, 258).	FI DIL

As palavras em itálico marcam a maneira afectada de falar do Dâmaso que usa e abusa de estrangeirismos na moda. O tique rigorosamente individual na citação é porém o *quebrar caras*. O leitor já soube que Dâmaso "pela menor coisa falava 'quebrar caras'" (*OM*, 195).

Dissemos que o discurso indirecto livre *reproduz* o discurso real das personagens. Mas não se trata bem de reprodução. A palavra *reprodução* só convém ao discurso

---

[12] Em relação à hipótese, segundo a qual o discurso indirecto livre foi desenvolvido a partir do discurso indirecto, podemos, portanto, afirmar que tal processo também teria sido possível a partir do relato. Em alemão, a primeira hipótese está excluída por causa do emprego do conjuntivo no discurso indirecto (v. WAGNER, *Innenbereich*, pp.202-6). A segunda hipótese seria, no entanto, possível.

[13] V. Maria Eduarda Vassalo PEREIRA, *Estilo*, p.398. Cf. SCHMIDT-RADEFELDT, *Indikatoren*, p.87. Cf. GUERRA DA CAL, *Língua e estilo*, p.241. Em certos casos, por exemplo o do poeta romântico Alencar, os subjectivismos servem para criar um "tipo social" ((REIS, *Estatuto*, p.190; cf. REIS/DO ROSÁRIO MILHEIRO, *A Construção*, pp.134-9; 158). Sousa Rebelo fala até em "subjectividade exaltada" das personagens (*Psicologia das personagens*, p.768). Para Carlos Reis, a concentração da perspectiva narrativa nas personagens e a perda de importância simultânea do condicionamento social das personagens levam a uma autonomização das personagens, que constitui um traço distintivo de *Os Maias* frente aos romances mais deterministas *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio* (REIS, *Estatuto*, 2a parte e Conclusão).

directo. No discurso indirecto livre o narrador não reproduz o discurso real, mas *imita-o*.[14] Esta imitação poderia ser relativamente neutra. Já o dissemos. Mas nos *Maias* nem sempre o é. É muitas vezes uma imitação que deixa subentender outra coisa. Trata-se então de uma imitação irónica. O último exemplo citado é muito claro. A reprodução do discurso real no discurso indirecto livre é autêntica só na aparência. Realizada pela boca do narrador, soa falso. É ironia mesmo.[15]

O carácter imitativo do discurso indirecto livre queirosiano tem consequências importantes. Quando um narrador imita o discurso real das personagens do romance, só é possível imaginar-se um narrador que também fala. O texto do narrador dos *Maias* não é um texto para ser lido como qualquer texto escrito, torna-se necessário imaginar a fala. É este um dos aspectos mais salientes dos *Maias*: a vivacidade, o carácter *falado* do texto do narrador.[16] E tem a ver com o discurso indirecto livre. Vejamos o exemplo seguinte:

- Ah! *Bonjour*, Melanie! - exclamava Dâmaso, no seu extraordinário francês.	DD
- A criança está melhor?- *L'enfant était meilleur?* Ali lhe trazia o doutor, *monsieur le docteur Maia* (*OM*, 259).	DD/DIL

O narrador chama explicitamente a atenção do leitor para o *extraordinário francês* do Dâmaso. A anteposição do adjectivo *extraordinário* já é irónica.[17] Mas a ironia não acaba aí. O narrador passa literalmente a imitar o francês do Dâmaso transformando a frase francesa em discurso indirecto livre. Então é óbvio: não é Dâmaso quem fala, é o narrador.[18] E fala mesmo, mantendo a entoação do discurso real. O leitor tem então direito a imaginar qualquer variante aberrante e ridícula de francês.[19]

---

[14] Cf. SPITZER, (*Zur Entstehung*, p.331): "Die sog. erlebte Rede ist also nicht eigentlich eine *erlebte*, sondern ursprünglich nachahmende Rede, die dann in der Schreibe von berichtender Rede nicht zu scheiden ist".

[15] Jaime Batalha Reis, amigo de Eça de Queirós, chama a ironia "o principal instrumento de trabalho do seu espírito" (*Introdução*, p.38). Buarque de Holanda escreve, sem se referir ao discurso indirecto livre: "Eça precisava de um língua de maior poder objectivo, arraigada no tumulto da vida corrente; mais viva, mais límpida, mais dúctil, capaz de traduzir em todos os matizes as novas realidades que ele intimamente se sentia chamado a exprimir.* E teria de adaptá-la à expressão de uma característica do seu temperamento [...]: a ironia" (*Linguagem e estilo de Eça de Queiroz*, p.61). É exactamente o que o discurso indirecto livre lhe permitiu pôr na prática. Grossegesse chama a atenção para a dialéctica realismo/ironia nos romances de Eça de Queirós (*Konversation*, pp.12-14).

[16] Cf. GUERRA DA CAL, *Língua e estilo*, p.239-40. Não é por acaso que Pires de Lima escreve, falando do narrador: "já não estamos a falar apenas da questão de *quem vê* e *como vê*, mas também da questão de *quem fala* e *como fala* [...]" (*As máscaras*, p.99). Cf. PINHEIRO E SILVA, *O discurso indirecto livre*, pp.374, 382, 393.

[17] Cf. GUERRA DA CAL, *Língua e estilo*, pp.137-97. O efeito irónico do adjectivo *extraordinário* tem outro aspecto interessante. É um adjectivo polissémico. O leitor espera aqui a actualização do significado 'extraordinariamente bom', mas não, é o significado 'não normal' em que pensa o narrador.

[18] Guerra da Cal qualifica o discurso indirecto livre como ""meio favorito [de Eça de Queirós] para nos fazer ouvir falar e pensar os seus personagens" (*Língua e estilo*, pp.236-7). Não é bem verdade. Para nos fazer ouvir falar e pensar as personagens serve o discurso directo e o monólogo interior. No discurso

Voltemos um instante à teoria do discurso indirecto livre. Se é verdade que é o narrador quem fala, a definição do discurso indirecto livre como "fusão de duas vozes" não é exacta, pelo menos não o é no caso do discurso indirecto livre queirosiano. Só fala uma voz, a do narrador. Uma voz que não reproduz, mas imita o discurso real das personagens. E tem que ser assim. Se acontecesse uma simples fusão de duas vozes, nunca poderíamos ter efeitos irónicos. A ironia não seria possível a partir de uma mera fusão de duas vozes. Deve haver uma que predomina.[20]

Esta voz não precisa de ser a voz do narrador, pode também ser a voz de uma personagem do romance, de um ouvinte real.[21] Numa noite, Carlos da Maia surpreende, sem ser visto, a inglesa Miss Sara nos braços do amante, soluçando "*Oh yes, oh yes*" (OM, 461). No dia seguinte, Carlos encontra a mesma Miss Sara num contexto menos comprometedor e faz-lhe uma pergunta maliciosa:

Carlos quis saber se tivera bonitos sonhos.	FI
- *Oh yes, sir.*	DD
Oh yes! Mas agora um *yes* pudico, sem gemidos, com os olhos baixos (*OM*, p. 463).	DIL

A resposta provoca em Carlos associações que o narrador relata em discurso indirecto livre. Neste caso não é o narrador que ironiza, a ironia é de Carlos. Conhecendo o narrador podemos, no entanto, considerá-lo cúmplice de Carlos, nesta situação. O importante aqui é que o *oh yes!* em discurso indirecto livre não pertence a Miss Sara. Pertence a Carlos. Não são duas vozes. É uma voz que imita uma outra, ridicularizando a sua autora.

A falta do explícito nos *Maias* é típica, tanto pelo técnica narrativa geral como também pelo discurso indirecto livre. Em *Os Maias*, o narrador não critica a situação descrita, não ataca nenhuma injustiça. O leitor não descobre nenhum tipo de mensagem ou de proposta para alterar uma situação tão ridícula e mesquinha como a descrita. Só descobre um narrador arrogante e superior que observa, quase cinicamente, mas que não tem ou não quer ter nada a ver com a realidade descrita.[22] Brinca, goza, ridiculariza. Mas não brinca no sentido de intervir. As personagens não são "títeres nas mãos do narrador"[23]. Não é mestre da situação, papel que corresponde ao autor. É alheio à situação que observa. Brinca sim, mas só verbalmente, utilizando e pervertendo as próprias palavras das personagens. As personagens ridicularizam-se, ou seja: são ridicularizadas, pelas próprias

---

indirecto livre ouvimos uma imitação do discurso real, ouvimos o narrador. Noutro lugar descreve melhor: "ouvir o autor imitar o personagem" (p.239).

[19] Cf. SCHMIDT-RADEFELDT (*Indikatoren*, p.97) que analisa a mesma citação.

[20] Vieira Mendes observa com razão que a voz que o leitor segue continua a ser a do Autor-Narrador mesmo quando o ponto de vista adoptado é o ponto de vista de uma personagem do romance (*Pontos de Vista*, p.40). V. também PIRES DE LIMA, *As máscaras*, p.99.

[21] V. WAGNER, *Innenbereich*, pp.130-50.

[22] Cf. PIRES DE LIMA, *As máscaras*, pp.238-9. Nos *Maias*, a indiferença do narrador não é só "aparente" (ibid), é indiferença mesmo. Confere ao leitor o papel de interpretar.

[23] É, no entanto, a opinião de Massaud Moisés, *Retórica da denúncia*, p.840.

palavras, ironicamente.[24] Brinca e ridiculariza de tal maneira que a objectividade, que é uma das características do discurso indirecto livre e um dos objectivos de um autor verdadeiramente realista, se torna, no caso de Eça de Queirós, meramente *formal*.[25] No explícito é objectivo, no implícito é crítico, cínico, humorístico.

A imitação irónica é uma característica importante do discurso indirecto livre queirosiano. Mas o discurso indirecto livre nem sempre é irónico. Trata-se, por vezes, de uma simples integração do ponto de vista de uma personagem no *récit*. É o caso do *oh yes!* mentalmente repetido por Carlos. O narrador não ironiza os pensamentos de Carlos, integra tal e qual o pensamento irónico de Carlos no *récit*.

O distanciamento não é uma propriedade intrínseca do discurso indirecto livre. Pelo contrário. Como acabamos de ver, no discurso indirecto livre o narrador aceita outros pontos de vista. O discurso indirecto livre não produz, portanto, distância, mas proximidade.[26] Ao contrário do discurso indirecto e do discurso directo, o discurso indirecto livre é uma técnica que renuncia a comentários explícitos da parte do narrador.[27] O distanciamento dele não consta no texto, não é *visível*, é meramente *inteligível* - e nem sempre.[28] O leitor fica, em boa parte do livro, na dúvida se o narrador compartilha ou não as opiniões de Carlos. É interessante ver que o narrador faz tudo para deixar o leitor na dúvida, também no sentido oposto, quer dizer para evitar um identificação demasiado grande do leitor com o protagonista Carlos. Os escassos comentários explícitos sobre Carlos servem para manter a dúvida.[29] O leitor desconhece a atitude do narrador a respeito de Carlos até aos últimos capítulos. Neste contexto, a reprodução do discurso real de Carlos não pode ser irónica.[30]

Ao destacarmos o carácter imitativo do discurso indirecto livre surge um problema: nos romances de Eça de Queirós não é só no discurso indirecto livre que o narrador queirosiano imita o discurso real. Encontramos traços imitativos tanto no discurso directo,

---

[24] Jaime Batalha Reis escreve: "A intervenção da ironia representa a forma superior, a única forma admissível da opinião do artista se manifestar e a correcção necessária para qualquer excesso de sentimento" (*Introdução*, p.51). É muito típica a expressão de dúvidas da parte do narrador (VIEIRA MENDES, *Pontos de vista*, p.35).

[25] Não se pode, por exemplo, considerar que o retrato do Alencar seja "objectivo", se admitimos que o Eça quer descrever um poeta romântico típico.

[26] Cf. GUERRA DA CAL, *Língua e estilo*, pp.236-7; 241 e REIS/LOPES, *Dicionário de narratologia*, p.313. Não é por acaso que o exemplo citado por Reis/Lopes só contém um verbo finito, na última frase: o discurso indirecto live não tem então nenhuma marca visível que o distinga do discurso directo. Cf. WAGNER, *Innenbereich*, pp.27-9.

[27] V. WAGNER, *Innenbereich*, pp.165-6.

[28] Existe um caso famosíssimo na história alemã recente. O ex-presidente do parlamento federal, Philipp Jenninger, empregou largamente o discurso indirecto livre num discurso oficial destinado a lembrar a perseguição dos judeus na Alemanha nazi. Utilizou o discurso indirecto livre até para reproduzir o que, a seu ver, haviam de ter pensado muitos alemães nessa época. Os ouvintes não o perceberam assim. Viram nisso uma identificação com os pensamentos reproduzidos. A polémica foi tal que o presidente se demitiu. (V. Peter VON POLENZ, *Verdünnte Sprachkultur. Das Jenninger-Syndrom in sprachkritischer Sicht* e SUZUKI, *Erlebte Rede und der Fall Jenninger*).

[29] Por exemplo: "No fundo, era um diletante" (*OM*, 98).

[30] Cf. a análise do discurso indirecto livre de Flaubert em WAGNER, *Innenbereich*, pp.15-6.

como também no discurso indirecto e no relato. No seguinte exemplo, o narrador imita o sotaque do mestre inglês de Carlos em discurso directo:

> - Não! latim mais tarde! - exclamou o Brown, com um gesto possante. - Prrimeiro forrça! Forrça! Músculo ... (*OM*, 63).

Consideremos ainda outro exemplo:

> [Alencar] O excelente Monforte, que sofria de reumatismos articulares, achava-se tranquilamente, ricamente, tomando as águas dos Pirenéus... Fora lá que o Melo os conhecera ...
> - Ah! o Melo conhece-os? - exclamou Pedro (*OM*, 25).

A primeira frase é demasiado comprida e sintacticamente complicada para ser uma imitação do discurso real. O emprego do gerúndio *tomando* também não é provável como elemento do discurso real. Trata-se portanto de um relato que resume o que Alencar diz. Mas há também elementos que podemos atribuir ao poeta Alencar. É o poeta romântico que fala efusivamente do *excelente Monforte*. É provavelmente também ele que utiliza os advérbios de modo *tranquilamente* e *ricamente*, frequentes na linguagem falada, onde se evita, no entanto, a anteposição destes elementos. Trata-se portanto de um relato que resume o discurso real, incorporando alguns elementos do discurso real, mas não todos. O relato passa subtilmente ao discurso indirecto livre quando aparece a frase sublinhada. Esta frase, tomada por si, podia ser mero relato ou até discurso indirecto. É só a resposta que segue, em discurso directo, e onde Pedro se refere explicitamente à palavra *conhecer* do discurso de Alencar, que permite dizer que a frase sublinhada está no discurso indirecto livre, pelo menos muito provavelmente. Estas passagens subtis de relato imitativo a discurso indirecto livre e depois a discurso directo são muito típicas de *Os Maias*. O leitor acha-se perante um constante e quase imperceptível fluxo dos diferentes tipos de reprodução do discurso real.[31]

Também no discurso indirecto encontramos elementos do discurso real, portanto elementos imitativos:

> Dâmaso recomendou-lhe muito que dissesse ãos senhores que ele tinha vindo logo com o médico; e que havia de voltar à noite para lhes fazer uma surpresa, para saber se tinham gostado de Queluz - *si* [sic] *ils avaient aimé Queluz* (*OM*, 265).

O narrador resume, primeiro nas palavras dele, quer dizer em português, o que foi dito, para imitá-lo depois em francês. Estabelece assim um contraste entre a sua maneira neutra de narrar, ou seja a normalidade linguística, e o estilo afectado e estrangeirado do Dâmaso.[32] A repetição imitativa torna-se sarcasmo quando aparece, como aqui, um erro de

---

[31] V. GUERRA DA CAL, *Língua e estilo*, pp.238-40; GROSSEGESSE, *Diálogo*, p.268 e GROSSEGESSE, *Konversation und Roman*, p.42 e 155. Cf. SCHMIDT-RADEFELDT, *Indikatoren*, p.83, 95 e 96; LERCH, *Ursprung und Bedeutung*, p.465.

[32] Os processos humorísticos queirosianos "assentam ultimamente no *contraste*, tal processo determinando a estrutura de algumas obras" (VERGÍLIO FERREIRA, *Humorismo*, p.502). Cf. PIRES DE LIMA, *As máscaras*, pp.240-4.

francês. A não-identificação do narrador com as personagens não podia tornar-se mais evidente, sem ser explícita.

Analisemos ainda outro exemplo:

A aparição do bacalhau foi um triunfo:	Relato
- e a satisfação do poeta tão grande,	
que desejou mesmo, caramba, rapazes, que	DI
ali estivesse o Ega! (*OM*, 249).	

O *caramba, rapazes* é, obviamente, uma imitação daquilo que o Alencar disse. O narrador utiliza as mesmas palavras. A imitação do discurso real no romance queirosiano não é, portanto, uma característica só do discurso indirecto livre. É uma característica geral que marca todos os tipos de reprodução ou narração de discurso real.[33] Por isso podemos falar, mais genericamente, em discurso *imitado*, no que diz respeito à técnica narrativa específica de Eça de Queirós, cuja variante mais saliente é o discurso indirecto livre. No discurso indirecto e no relato, os elementos imitativos são sempre alheios ao resto da frase. Apenas no discurso indirecto livre existe a imitação pura. Aí o discurso imitado é idêntico ao discurso real. A única coisa que muda em relação ao discurso real é o facto de passar para a boca do narrador ou de outra personagem através da transformação dos sistemas deícticos.

OS MAIAS FRENTE A O *CRIME DO PADRE AMARO*

É difícil quantificar um fenómeno como o discurso indirecto livre. Tentei fazê-lo no entanto, contando os parágrafos onde aparece o discurso indirecto livre. Contei, assim, 706 casos de discurso indirecto livre nas 711 páginas da edição de Cidade Moura de *Os Maias*. Encontramos portanto, na média, um caso de discurso indirecto livre por página. No *Padre Amaro* são 252 casos em 486 páginas, ou seja 1 caso em cada 2 páginas, metade da frequência em *Os Maias*. Além disso, o discurso indirecto livre no *Padre Amaro* destaca-se pouco, na grande maioria dos casos, do discurso neutro do narrador. Trata-se de um discurso indirecto livre fortemente narrativizado.[34] Serve menos para *imitar* do que para *reproduzir* o discurso real resumindo-o por vezes. Estamos longe do Eça de Queirós dos *Maias* onde o narrador "fala", onde as personagens do romance têm tiques linguísticos ou seguem modas utilizando estrangeirismos. Ao mundo colorido da capital dos *Maias* corresponde a província parda do *Crime*, também linguisticamente.

---

[33] Na sua análise dos *Maias*, Pires de Lima fala em "cedência ao *discours* sobre o *récit*" (*As máscaras*, p.99), limitando o âmbito desta frase à expressão da subjectividade do narrador. Trata-se, a meu ver, de uma característica mais geral: vale também para todos os tipos de reprodução indirecta de discursos reais. Daí a "plurivocalidade" (ibid, 246-64) dos *Maias* de Eça de Queirós. Oscar Lopes pôde escrever: "Nos romances queirosianos, quase tudo é percebido como uma espécie de discurso indirecto vívido generalizado" (*Efeitos de polifonia vocal*, p.110).

[34] Reis (*Estatuto*, p.80) observa também uma presença mais forte do narrador no *Crime do Padre Amaro* do que nos *Maias*.

Mas há mais diferenças. Em *Os Maias* o uso do discurso indirecto livre é frequente e constante. Não há nenhuma distribuição específica do discurso indirecto livre ao longo do romance. No *Crime do padre Amaro*, porém, acontece uma coisa curiosa.

Na primeira parte, ou seja nos capítulos 1 a 13, o discurso indirecto livre é relativamente pouco usado. Contamos menos de 1 caso de discurso indirecto livre em cada 3 páginas. Além disso, o discurso indirecto livre serve sobretudo para imitar pensamentos.[35] Encontrei 45 casos de imitação de pensamentos contra 28 que reproduzem discursos falados.

A importância dada aos pensamentos tem a ver com o conteúdo do romance. Por detrás da fala "moralmente correcta" das personagens, o leitor vai descobrindo um universo de pensamentos que vão ao encontro da moral oficial. A personalidade ambígua do Padre Amaro representa este conflito. A moralidade aparente do falar e a imoralidade secreta do pensar constituem um mundo homeostático em que se compraz a cidade de Leiria. As personagens vivem num ambiente simpático, com gente acolhedora e João Eduardo como único elemento negativamente dinamizante. Esta situação muda quando João Eduardo, pessoa que legitimamente pode pretender a mão de Amélia, é recusado, e os pensamentos do Padre Amaro começam a transformar-se em acção.

No capítulo 14 aparecem de repente 45 casos de discurso indirecto livre em 37 páginas. A frequência quadruplica em relação à primeira parte.[36] Mas mudam mais coisas. Agora já não é a reprodução dos pensamentos das personagens que domina. Dos 45 casos de discurso indirecto livre neste capítulo, só 10 servem para imitar pensamentos, enquanto 35 reproduzem discursos, mais que os 28 casos recenseados em toda a primeira parte do livro. E já não se trata de um discurso indirecto livre fortemente narrativizado. É vivaz, falado, imitativo. O capítulo 14 distingue-se portanto de toda a primeira parte do romance pela maior frequência geral do discurso indirecto livre, por uma inversão da relação "reprodução de pensamentos: reprodução de discursos falados" e por um maior afastamento do nível neutro da reprodução.

Não me parece ser por acaso que António Sérgio menciona precisamente este capítulo para ilustrar a vivacidade do estilo queirosiano. Escreve, depois de dizer que "tudo ali é vivente":

> No jantar do tipógrafo com o João Eduardo, num recanto da taberna do tio Osório, capítulo XV [sic] do *Padre Amaro* - que vibração contínua de princípio a fim![37]

A vivacidade deste capítulo não é mais forte que nos *Maias*. Em *Os Maias* tudo é fala e conversa: 603 dos 706 casos de discurso indirecto livre servem para reproduzir discursos falados. Mas no capítulo 14 do *Padre Amaro*, a vivacidade salta à vista por causa do manifesto contraste com os capítulos precedentes. António Sérgio repara intuitivamente nisso. Trata-se portanto de um efeito bem perceptível, embora o ensaísta

---

[35] Beltrán Almería faz da reprodução de pensamentos e de discursos falados duas categorias diferentes: a *voz narrada* e o *monólogo narrado* (ver os cápitulos respectivos, pp.93-105 e 116-27).

[36] 1 em cada 0,8 páginas em relação a 1 em cada 3,3 páginas na primeira parte.

[37] *Notas sobre a imaginação*, p.451.

não atribua a vivacidade do capítulo ao emprego do discurso indirecto livre. Mas sente uma "vibração", em cuja base está, sem dúvida alguma, o discurso indirecto livre.

O capítulo 14, que começa exactamente a meio do livro, marca portanto uma ruptura na macro-estrutura do romance - uma ruptura que se mantém.[38] Temos, em toda a segunda parte, ou seja, nos capítulos 14 a 25, um caso de discurso indirecto livre em cada 1,4 páginas, mais do dobro da primeira parte. E a 52 casos de imitação de pensamentos correspondem 127 casos de imitação de discurso falado. É exactamente o contrário do que acontece na primeira parte. É como se os pensamentos íntimos da primeira parte saíssem à luz do dia, transformando-se em discurso falado.

O aumento geral do emprego do discurso indirecto livre na segunda parte do livro tem a ver com uma ruptura da atitude do narrador que passa a imitar gostosa e cinicamente os discursos falados das personagens. Tenta menos ridicularizar as personagens, como é o caso em Os Maias, do que desmascará-las. Esta ruptura na macro-estrutura do romance é marcada, estilisticamente, por uma abundância repentina de discurso indirecto livre.

Voltemos agora à macro-estrutura do discurso indirecto livre em *Os Maias* para observar quais as personagens queirosianas que têm direito a pensar em discurso indirecto livre, quer dizer, que têm direito a esta forma mais íntima, mais directa de reprodução dos pensamentos. Em *Os Maias*, não há dúvida, todos falam, até falam demais.[39] Grossegesse chama *Os Maias* "romance de conversação" onde a realidade se dissolve em conversa(s).[40] Se todos falam, nem todos pensam. Pensamentos em discurso indirecto livre só se encontram de Carlos da Maia e do seu amigo Ega. Contei 77 casos para o Carlos e 24 para o Ega.[41] São os pensamentos deles que o leitor chega a conhecer mais intimamente. E não é um acaso. São efectivamente Carlos e Ega que representam as perspectivas dominantes no romance. Torna-se evidente que a reprodução dos pensamentos em discurso indirecto livre é uma técnica de perspectivação narrativa.

Consideremos, a este propósito, a repartição do discurso indirecto livre pensado em *Os Maias*. Não encontramos nenhum pensamento em discurso indirecto livre até à página 151, onde Carlos duvida de si mesmo. A ausência de pensamentos expressos em discurso indirecto livre na primeira parte explica-se pela perspectiva dominante: o leitor fica a saber

---

[38] Limitei-me a analisar a segunda edição em livro de 1880. Não analisei portanto a génese deste primeiro romance de Eça de Queirós, o que seria particularmente interessante para estudar o desenvolvimento do discurso indirecto livre, comparando a primeira publicação, em folhetim, do ano de 1875, com a versão de 1880. Não é portanto possível decidir se a ruptura na macro-estructura do romance faz parte da técnica de contrastes voluntariamente aplicada por Eça de Queirós ou se, pelo contrário, se trata de um mero efeito de correcção parcial.

[39] O *falar demais* das personagens sobressai também em relação à falta de acção responsável, sobretudo da parte do protagonista principal, Carlos. Tocado pela sinceridade das críticas de Maria Eduarda ao tratamento dos animais, Carlos reage da seguinte maneira: "Carlos levava estas belas cóleras para o Ramalhete, increpava violentamente o marquês, que era membro da Sociedade Protectora dos Animais. O marquês, indignado também, jurara justiça, falava em cadeias, em costa de África ... " (*OM*, 368). Não soluciona nada, só fala. A vida de Carlos é assim: "não tem quase nada que fazer" (*OM*, 408).

[40] GROSSEGESSE, *Konversation*, p.17, 150. Cf. PIRES DE LIMA, *As máscaras*, pp.100-2.

[41] Com alguma boa vontade poder-se-ia atribuir um caso a Afonso da Maia (p.79) e outro caso, mais evidente, ao Cruges que assiste à humilhação do Dâmaso pelo Ega (p.557).

a história recente da família Maia pela percepção de Afonso da Maia. Não aparece o discurso indirecto livre, por se tratar de um *flash-back* em relação ao ano de 1875 com o qual começa o livro. A ausência de pensamentos em discurso indirecto livre corresponde à maior distância de um *flash-black*. Da já mencionada página 151 até à página 519 encontramos pensamentos em discurso indirecto livre provenientes de uma pessoa só: Carlos.[42] O narrador adopta a perspectiva de Carlos. A partir daí até ao fim do livro, a perspectiva do Ega sobrepõe-se à de Carlos (15 vezes o Carlos, 25 vezes o Ega). O emprego do discurso indirecto livre pensado reflecte portanto fielmente as perspectivas narrativas desenvolvidas em Os Maias. É co-responsável pela criação da perspectiva narrativa dominante.

Este resultado, obtido pela repartição macro-estrutural do discurso indirecto livre pensado ao longo do romance, é confirmado pela micro-análise de um longo trecho de conversa feita por Grossegesse:

> À apresentação da conversa, no discurso narrativo, sobrepõe-se uma perspectivação concentrada em Carlos que se manifesta, nas páginas 390 e 396, sob a forma de discurso indirecto livre.[43]

Encontramos, de facto, na página 390 dois exemplos de discurso indirecto livre pensado como técnica de perspectivação. Na página 396, no entanto, a única passagem em discurso indirecto livre não origina nenhuma perspectivação. Refere-se a um discurso falado de Carlos. Aí, a perspectivação é realizada pelo relato: "E foi então que Carlos percebeu [...]".

Podemos concluir, da comparação destes dois romances, que ao amor pelo detalhe, pela ambiguidade irónica e pelo lúdico, que o narrador queirosiano manifesta em cada exemplo de discurso indirecto livre, corresponde, pelo menos em *Os Maias* e em *O crime do Padre Amaro*, um rigor quase arquitectónico na macro-estrutura dos romances.

Universidade de Marburg, R.F.A.

---

[42] Única excepção: o Ega reflectindo sobre as dívidas dele (p.195). Os pensamentos de Carlos referem-se às personagens que dinamizam positiva ou negativamente as aspirações dele: em primeiro lugar Maria Eduarda, que causa mais de metade dos pensamentos de Carlos (41 de 76 no total), as personagens antagonistas da Gouvarinho (7), do Dâmaso (7) e do Castro Gomes (3), o amigo Ega (3) e Afonso da Maia, personificação do dever de responsabilidade e portanto da má-consciência de Carlos (2). Servem também para exprimir as dúvidas de Carlos sobre si mesmo e os seus pensamentos secretos quando conversa com outras personagens.

[43] O original é em alemão: "Was den narrativen Diskurs betrifft, so überschneidet sich hier die Darstellung der Konversation mit einer Perspektivierung auf Carlos, die sich in [M:390] und [M:396] als erlebte Rede ausdrückt" (*Konversation*, p.152).

BIBLIOGRAFIA

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid: Cátedra, 1992.

CAMPOS MATOS A. (ed.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa: Caminho, 1988.

Duden Grammatik der deutschen Gegenwartssprache, 5. *Völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage*, Mannheim etc., 1995.

FERREIRA, Vergílio, "Humorismo", in: *Dicionário de Eça de Queiroz*, pp.500-3.

GREVISSE, Maurice, *Le bon usage, Refondue par* André Goosse. 13e édition revue, Paris, Louvain-la-Neuve, 1993.

GROSSEGESSE, Orlando, *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Werk von Eça de Queiroz*, Stuttgart, 1991.

GROSSEGESSE, Orlando, "Diálogo", in: *Dicionário de Eça de Queiroz*, pp.267-9.

GUERRA DA CAL, Ernesto, *Língua e estilo de Eça de Queiroz*, Coimbra: Almedina, 1981.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de, "Linguagem e estilo de Eça de Queiroz", in: *Livro do Centenário*, pp.59-107.

KÜHN, Ingrid, "*Untersuchungen zur Struktur der "Erlebten Rede" und ihre Funktion in der poetischen Kommunikation*", in: *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*, Hrsg. Wolfgang FLEISCHER, Rudolf GROBE, Gotthard LERCHNER, 9. Band, Leipzig, 1989, pp.126-37.

LERCH, Eugen, "*Ursprung und Bedeutung der sog. "Erlebten Rede" ("Rede als Tatsache")*", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 16, 1928, pp.459-78.

LIMA, Isabel Pires de, *As máscaras do desengano*, Lisboa: Caminho, 1987.

Livro do Centenário de Eça de Queiroz, PEREIRA, Lúcia Miguel e REYS, Câmera, (org.), Lisboa/Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1945.

LOPES, Oscar, "Efeitos de polifonia n'*O Primo Basílio*", in: *Actas do Primeiro Encontro Internacional de Queirosianos*, Porto: ASA, 1990, pp.109-15.

MENDES, Margarida Vieira, ""Pontos de vista" internos num romance de Eça de Queirós: *Os Maias*", *Colóquio Letras*, 21 sept. 1974, pp.34-47.

MOISÉS, Massaud, "Retórica da denúncia", in: *Dicionário de Eça de Queiroz*, pp.840-5.

PEREIRA, Maria Eduarda Vassalo, "Estilo", in: *Dicionário de Eça de Queiroz*, pp.389-405.

PINHEIRO E SILVA, Maria do Carmo, "O discurso indirecto livre em *O Primo Basílio* de Eça de Queirós", in: *Diacrítica*, 10, (Universidade do Minho), 1995, pp.371-99.

POLENZ, Peter von, "*Verdünnte Sprachkultur. Das Jenninger-Syndrom in sprachkritischer Sicht*", in: *Deutsche Sprache*, 4, 1989, pp.289-316.

QUEIRÓS, Eça de, *O crime do padre Amaro. Cenas da vida devota*, fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura, de acordo com a edição de 1880, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

QUEIRÓS, Eça de, *Os Maias. Episódio da vida romântica*, fixação de texto e notas de Helena Cidade Moura, Lisboa: Livros do Brasil, s.d.

REBELO, Luís de Sousa, "Psicologia das personagens", in: *Dicionário de Eça de Queiroz*, pp.768-75.

REIS, Carlos António Alves dos, *Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*, Coimbra: Almedina, 1975.

REIS, Carlo /MILHEIRO Maria do Rosário, *A construcção da narrativa queirosiana. O espólio de Eça de Queirós*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

REIS, Carlos/LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.

REIS, Jaime Batalha, "Introdução", [escrita em 1903], in: Eça de Queirós, *Prosas Barbaras*, Porto: edição Lello e Irmão, s.d., pp.5-53.

SCHMIDT-RADEFELDT, "*Indikatoren für Diskurstexte im narrativen Text (anhand von Eça de Queirós "Os Maias")*", in: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 18, 1983, pp.83-100.

SÉRGIO, Antonio, "Notas sobre a imaginação, a fantasia e o problema psicológico-moral na obra novelística de Queiroz", in: *Livro do Centenário*, pp.449-503.

SPITZER, Leo, "Zur Entstehung der sog. 'erlebten Rede'", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 16, 1928, pp.327-32.

SUZUKI, Yasushi, "*Erlebte Rede und der Fall Jenninger*", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 41, 1, 1991, pp.5-12.

WAGNER, Burkhardt, *Innenbereich und Äußerung*, München, 1972.

OS MURMÚRIOS DA IDENTIDADE EM DOIS ROMANCES DE LÍDIA JORGE

ANA PAULA JORDÃO

INTRODUÇÃO

Quantas vezes nós, que tratamos com o texto literário, já nos debruçámos sobre o conceito de personagem? A personagem como eixo de acção, dividindo-se nas suas várias definições, de acordo com as variadas terminologias.

Quantas vezes nos questionámos acerca de tais e tais traços semânticos, nos deliciámos a encontrar nas várias qualificações do herói em questão a confirmação do que já tínhamos adivinhado durante uma leitura prévia, inocentes ainda de uma eventual análise mais profunda?

É sobre o estudo da identidade da personagem que me quero debruçar e mais exactamente a problemática que esse estudo pode encerrar. Mais concretamente é minha intenção propor uma discussão acerca da identidade da personagem principal que, em minha opinião, se encontra problematizada nos dois romances de Lídia Jorge: *Notícia da Cidade Silvestre* e *A Costa dos Murmúrios*.

O primeiro passo a dar no sentido duma tal discussão vai ser a definição do contexto dentro do qual penso inserir o conceito de identidade. Seguidamente tentarei demonstrar de que forma as personagens dos dois romances mencionados questionam e problematizam a sua identidade não só num processo isolado, como acima de tudo na relação com o outro. Em último lugar ilustrarei a problemática apresentada com base em *Notícia da Cidade Silvestre*. Partindo dum breve levantamento de algumas características da narradora Júlia e da personagem Anabela, penso demonstrar de que forma essas características contribuem para um delinear de retratos e papéis das duas personagens , quer isoladas quer numa mútua relação.

CONFLITOS

Falar de identidade pode significar o risco de querer entrar na vastidão de definições e matérias a que um tal conceito inevitavelmente convida. Não é de modo algum essa a minha intenção. Nesta minha abordagem pretendo começar por situar brevemente o conceito de identidade num contexto cultural e filosófico que segue de muito perto o pós-modernismo e pós-estruturalismo, para em seguida o relacionar com a problemática das duas narrativas em questão.

Para tal considero como centrais não só o aspecto da identidade como um processo no qual a relação com o outro ocupa um lugar relevante (LACAN), como também o questionar do sujeito como ser estável e coerente. Recorrendo-me da definição de

identidade dada por Rosi Braidotti (BRAIDOTTI, 1994:166), no seu livro Nomadic Subjects, recordo aqui as suas palavras (tradução minha):

> Identidade é para mim um jogo dos múltiplos e fracturados aspectos do eu; é relacionável, uma vez que requer uma ligação com o "outro"; é retrospectiva, uma vez que é fixa através de memórias e recordações, num processo genealógico. E em último lugar, mas não menos importante, a identidade é composta por identificações sucessivas, isto é, imagens inconscientes interiorizadas que escapam ao controle racional.[1]

Se relacionarmos os aspectos apresentados por Braidotti com os dois romances de Lídia Jorge, podemos verificar que também aqui o tempo e a relação com o outro desempenham um papel importante na (re)definição da identidade do sujeito narrador. Em ambos os casos podemos falar de duas personagens principais que nos fazem o relato das suas experiências passadas. Em *Notícia da Cidade Silvestre* Júlia fala-nos no período da sua vida passado em Lisboa, entre 1975 e 1979. Em *A Costa dos Murmúrios* Eva Lopo, por sua vez, relata-nos as suas vivências em Moçambique, durante a guerra colonial.

Ambas as narradoras efectuam repetidamente viagens ao passado no qual as suas histórias tiveram lugar, dando-nos assim a conhecer os acontecimentos em que directa ou indirectamente participaram.

Funcionando como um primeiro elemento de conhecimento do eu narrador, de uma primeira reflexão sobre a sua identidade, o passado aparece intercalado com o presente, igualmente importante nesta procura da identidade. Insinuando-se no fio narrativo sob a forma duma narrativa paralela ou de encaixe (REIS e LOPES, 1994), o presente funciona como ponto de partida e chegada do 'contar' das narradoras, contribuindo assim para uma perspectiva diferente dos acontecimentos referentes ao passado.

É precisamente através da alternância constante de passado e presente assim como das variadas experiências e sobretudo das variadas imagens de Eva Lopo e Júlia daí resultantes, que nos vamos apercebendo do sujeito diversificado e dividido por que são constituídas.

Em *A Costa dos Murmúrios* é Eva Lopo que nos dá uma boa ilustração dessa 'divisão'. Ela parece não só ter pleno conhecimento do duplo papel que tem de desempenhar, enquanto narradora e personagem principal (na história a Evita de há vinte anos), como insiste repetidamente em afirmá-lo, como se pode verificar nos exemplos seguintes: "Evita não devia ter entrado na frescura. Evita era eu." (p.91); "Evita era eu - disse Eva Lopo." (p.242)

Mas se o tempo pode ser considerado como um elemento importante para a questão da identidade, não menos importante é o elemento relacional, o contacto com o 'outro'. Recordando-nos do conceito lacaniano de que toda a identidade é fundada relacionalmente, é igualmente no contacto com o 'outro' que Júlia e Eva Lopo traçam um processo de (re)descoberta e eventual transformação de si mesmas.

É nesse 'outro' que elas começam por se confrontar com uma primeira reflexão de si próprias, uma imagem mais ou menos fiel das suas próprias características. E é a partir

---

[1] BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York: Columbia University Press, 1994, p.166.

desse primeiro conhecimento que, ao se 'autocomparar' com o 'outro', elas se vão identificar com ele - etapa decisiva no processo da (re)formulação da sua identidade.

Detendo-nos um pouco no aspecto da identificação e seguindo de perto as considerações que Teresa Brennan tece a este respeito (BRENNAN, 1996:10), podemos com ela afirmar que são as várias e geralmente inconscientes identificações os constituintes básicos da identidade. Identificações que devem acabar por constituir um todo coeso, para assim se chegar a um eu coerente. No entanto uma tal coerência não pode deixar de exigir o pagamento dum preço (relativamente) alto traduzido num mascarar das implicações contraditórias das variadas identificações.

Podemos perguntar-nos de que forma se poderá concretizar esse mascarar. Por outras palavras, se esse mascarar não irá originar uma série de conflitos interiores provenientes do entrechocar das várias identificações no interior do sujeito. Tal parece ser o caso de Júlia e Eva Lopo. Se por um lado elas vêem no 'outro' um reflexo das suas próprias características, resultando num processo de reconhecimento e (auto)aceitação, por outro lado elas descobrem nele o 'sabor' da diferença, a sedução do que poderiam e eventualmente gostariam de ser, a eventual promessa de mudança a si próprias. Aspectos de identidade que só muito dificilmente poderão coexistir 'pacificamente' dentro de si próprias.

ENCENAÇÃO

Alertadas para um tal conflito, Júlia e Eva Lopo vão tentar no entanto resolvê-lo através duma 'estratégia' que muito tem a ver com o aspecto relacional da sua identidade. Sendo o 'outro' aquele que se lhes opõe ou, pelo contrário, se assemelha pelas características que apresenta, é ele o escolhido para com elas contracenar em situações mais ou menos conflituosas durante as quais se assiste à manifestação dessas mesmas características. Assim, durante o confronto consigo próprias que essas situações significam, Júlia e Eva Lopo têm oportunidade de se (re)afirmar, se contestar e iniciar um eventual processo de transformação a caminho duma nova identidade.

Por outro lado o 'outro' vê serem-lhe atribuídos variados e múltiplos papéis de cuja função talvez nem sempre se aperceba. Actor[2] na 'peça' encenada por Júlia e Eva Lopo, esse 'outro' pode desempenhar por exemplo o papel de adjuvante solidário que lhes reflecte as caraterísticas essenciais para a aceitação da sua identidade inicial. Ou, pelo contrário, pode ser justamente o oponente que lhes mostra as caraterísticas opostas às suas, dificultando-lhes assim o caminho para um eu uno e coeso. Ou pode ainda tomar a seu cargo o papel de anti-sujeito cujo objectivo final, aparentemente muito diferente do de Júlia e Eva Lopo, acaba por lhes obstruir o caminho para a meta 'final': a (re)descoberta da sua identidade.

Por outras palavras, o 'outro' é aquele com quem Júlia e Eva Lopo se (auto)debatem, aquele em quem elas se reflectem, se perdem (e reencontram?)e sem o qual elas dificilmente poderiam existir.

---

[2] Os conceitos de actor, adjuvante e oponente são aqui empregues no sentido greimasiano.

JÚLIA

Numa breve ilustração do que acabo de dizer, tentarei em seguida referir dois dos papéis antagónicos representados pelas personagens Júlia e Anabela Cravo *de Notícia da Cidade Silvestre* e o seu significado relativamente à problemática da identidade do sujeito narrador. Para tal farei primeiramente referência a algumas características de Júlia, a personagem narradora, passando depois à comparação breve com Anabela Cravo. Finalmente tentarei demonstrar de que forma essas características são afinal uma 'representação' dos papéis desempenhados pelas duas personagens, pelos dois actores, numa tentativa (de encenação) da parte de Júlia de problematizar a sua identidade e resolver os seus conflitos interiores.

Recordo para isso dois excertos da narrativa, pertencentes ambos ao primeiro capítulo. As palavras pertencem a Júlia, ao iniciar o seu relato:

> Se morássemos numa casa com janela na manhã do encontro, eu teria ido pôr-me no parapeito à espera de Anabela Cravo, e como calcula, talvez bastasse essa insignificante alteração para que a vida tivesse sido diferente. Ora pelo contrário, as aberturas do atelier onde então vivíamos estavam agarradas ao tecto, no alto do pé-direito, e pelo chão de mosaico e cimento sempre soprava uma aragem vinda de qualquer lado. Eu bem tapava os buracos. Para fazer face a esse desconsolo, tinha comprado dois caloríferos que punha frente a frente acesos durante horas inteiras, e nem mesmo assim a humidade levantava ferro como se gostasse de nós, pegajosa. Estavam a pesar-me sobretudo os domingos e feriados - para não acordar Jóia,[3] tinha de enfiar chinelos de sola de borracha e lidar na penumbra sem fazer barulho nem abrir a porta (*Notícia da Cidade Silvestre*, p.19).

E mais adiante, no mesmo capítulo Júlia continua, referindo-se mais directamente a Anabela Cravo:

> Em vez de alimentar fantasias, o que eu precisava era de criar novas bases.
>
> "Novas bases" - disse-me ela, parada, solene, de casaco na mão.
>
> Tínhamo-nos afastado do local onde Anabela Cravo tinha dado aquela espécie de grito e estávamos de costas para o sol, a falar concretamente duma remodelação qualquer. Para isso havia símbolos e as pernas fortes de Anabela Cravo constituíam um deles, porque me prefiguravam dois carvalhos plantados na berma duma estrada, quando falava de bases. Eu achava até que em torno das pernas de Anabela Cravo se alongavam raízes invisíveis que se afastavam da água a caminho da terra segura, asfalto fora. Também tinha tomado nota disso, num canto da agenda, porque o contraste entre nós era tão grande que chegava a supor que se um apito de navio por ali ancorado fosse só um pouco mais forte, talvez isso bastasse para me deitar ao chão. Alguma coisa era demasiado magra em mim, ainda que nunca lho tivesse dito, e de facto muitas vezes me apetecia encostar o ombro, o peito e a cara, ao ombro, ao peito e à cara de Anabela Cravo quando me falava de bases. Mas que bases? (p.22).

Numa breve análise a estes excertos, há um primeiro aspecto para o qual gostaria de chamar a atenção: o lugar de destaque que desde logo o sujeito narrador Júlia parece conceder à personagem Anabela Cravo no seu relato e descrições. A preocupação que Júlia mostra em referir Anabela (na história a sua melhor amiga) em primeiro plano não só se

---

[3] Jóia - o filho de Júlia.

manterá e acentuará no decorrer da narrativa, como se traduzirá mais concretamente no lugar privilegiado de Anabela de entre os outros actores-personagens.

Passando mais propriamente à recolha de alguns traços qualificadores respeitantes a Júlia, veremos que o sujeito narrador de *Notícia de Cidade Silvestre* começa por indirectamente se auto-definir por uma certa intuição e acima de tudo preocupação com o bem-estar do 'outro' (neste caso do filho). No decorrer da história essa preocupação não só se vai manter, como até alargar a uma preocupação geral com o que o 'outro' dela pensa e espera, colocando-se numa situação de relativa dependência.

Ao lado intuitivo de Júlia tende a aliar-se também uma certa inexperiência e ingenuidade. Disto são exemplo as citações anteriormente referidas em que ela se coloca na posição (dependente) de quem precisa receber os conselhos e a protecção de outrém, neste caso, de Anabela. Anabela, a personagem que, oposta a Júlia, detém a experiência e a sabedoria do lado prático da vida.

Apesar de escassas, estas qualificações revelam-se significativas por nos revelarem já um pouco do papel assumido por Júlia como sujeito empenhado na obtenção dum objectivo: a (auto)definição do seu espaço, de si própria dentro desse espaço, isto é, da sua identidade. Assim como por nos darem igualmente uma primeira informação acerca do papel de oposição que o 'outro' pode ocupar nesse espaço.

ANABELA

E quem é esse 'outro'?

Como já vimos, Anabela é uma das personagens que Júlia imediatamente refere, quer directa quer indirectamente: os diálogos que trava, os acontecimentos em que participa, as suas normas de comportamento, as suas teorias, as suas acções e implicitamente a influência que exerce sobre Júlia. Influência a que não são estranhas as características de Anabela que, como já vimos, revelam uma certa sabedoria ligada ao lado prático da vida, a um certo realismo. Realismo esse que, embora aparecendo ligado à perseverança de quem quer alcançar algo na vida, não deixa de esconder alguma irreverência. Como ilustração poder-se-á citar:

> Por cima de tudo isso as sebentas de Direito que abria à mesa dos cafés sublinhando-lhes as sentenças, as datas e os números, ditos inglórios duma linguagem bárbara, pareciam-me nessa altura estandartes dum saber pecaminoso diante da vida suculenta de quem as tinha de decorar. Anabela Cravo confessava que às vezes lhe apetecia ir ao W.C. para limpar o sítio às folhas, mas depois repensava - "Eu hei-de, eu hei-de e eu hei-de". E contava como resistia até às três da manhã decorando essa prosa infesta. Eu hei-de. Imaginava-se num futuro próximo a demolir tribunais com a vontade de justiça que trazia dentro de si (p.51).

As palavras de Júlia, ao darem-nos uma imagem bastante colorida de Anabela, revelam-nos uma personagem determinada em alcançar um objectivo muito próprio e bem definido (o alcançar duma posição social e profissional de sucesso) que pouco ou nada tem a ver com o objectivo (mais existencial?) de Júlia - a (re)definição da sua identidade.

Poder-se-á então considerar Anabela como o anti-sujeito[4] empenhado em alcançar o seu objectivo, empresa essa claramente separada da de Júlia? Uma resposta afirmativa pode ser aqui considerada, se se levar porém em consideração que ambas as personagens-actores estão muito interligadas para seguirem caminhos completamente independentes. Se é verdade que Anabela, ao tentar obter o que pretende, revela possuir características muito diversas das de Júlia, não é menos verdade que Júlia se deixa influenciar por essas mesmas características, a ponto de querer mudar.

Na experiência, perseverança e ambição do 'outro', ela vê reflectidas a sua própria ingenuidade, insegurança e até uma certa passividade. Uma constatação que Anabela não cessa de lhe tornar clara[5]. E uma constatação que vai originar finalmente em Júlia um desejo de identificação com o 'outro', de adopção das normas já existentes que o 'outro' representa (BRENNAN) e eventualmente uma transformação de si própria. Decidindo então adoptar a nova identidade que Anabela lhe mostra, ela vê-se envolvida num conflito consigo mesma. Um conflito que é resultado da coexistência difícil da sua antiga forma de ser e estar e a actual procura de novas normas de existência e relacionamento.

No trecho seguinte temos um exemplo dessa procura e indirectamente desse conflito. A personagem Mão Dianjo é um antigo conhecido de Júlia, ainda do tempo em que o marido era vivo. Ao iniciar com ele uma relação amorosa ocasional, Júlia está a encenar una situação dentro da qual terá de agir segundo as normas de comportamento de Anabela: racional, despreendida e pensando acima de tudo nos seus próprios interesses. Só que, ao ir contra as suas próprias normas, o resultado vai ser um 'desconforto' interior e a consciência de ficar muito aquém das novas normas a seguir.

> Mão Dianjo ia dormir, e às nove teríamos de estar de volta. Pus-me a ler. Era um policial que começava com uma mancha de sangue numa toalha de mesa. Depois fechei - o que faria Anabela Cravo numa situação daquelas? Perguntava-me. Ah, se fosse franca com Anabela e lhe dissesse como agora procurava ser pragmática, muito teria a aprender! Assim, em vez de lhe seguir as pisadas do sucesso, arriscava-me a imitar-lhe a sombra. Haveria de rever tudo (p.175).

Anabela Cravo é assim para Júlia o 'outro' com que se auto-compara, identifica, aquele que a incita à mudança e à encenação final dessa mudança.

CONCLUSÃO

Ao finalizar esta breve abordagem da problemática da identidade do sujeito narrador de *Notícia da Cidade Silvestre*, parece-me ser lícito concluir que o papel desempenhado por Anabela vai muito além duma simples revelação do que Júlia não é, mas poderia ser.

Anabela representa para Júlia a revelação da existência dum 'outro' que é diferente e se assume nessa diferença. Dum 'outro' no qual Júlia também se reconhece, perde e

---

[4] Também aqui o conceito de anti-sujeito é empregue segundo Greimas.

[5] Este é um dos vários exemplos dessa constatação tornada clara por Anabela: "Maria Júlia, tu não erraste um exame, um problema, um concurso, uma prova, um salto, um chuto, um manípulo, uma tabuada, como toda a gente erra, pelo menos uma vez na vida. Pior do que isso, tu erraste irremediável porque erraste em gente" (p.109).

reencontra e em quem descobre a sedução da transformação. Um 'outro' que a alerta para o ser dividido e múltiplo que é, aliciando-a à encenação dessa multiplicidade e divisão, numa tentativa de (re)encontro consigo própria. Por outras palavras, um 'outro' que, ao lhe desencadear um mecanismo de auto-reconhecimento, de aceitação ou recusa de si mesma, a 'incita' à encenação de conflitos interiores, passíveis ou não de solução.

BIBLIOGRAFIA

BAL, Mieke, "*Wat zijn personages en wat doen we ermee?*" in: *Mensen van papier. Over personages in de literatuur*, red. Mieke BAL, Brugge: Van Gorcum, Assen, Orion, 1979, pp.1-13.

_____, "*The Rhetoric of Subjectivity*" in: *Poetics Today*, vol. 5, 2, (Tel Aviv Univ.), 1984, pp.337-76.

_____, *De Theorie van vertellen en verhalen*, Muidenberg: Coutinho, 5ª ed., 1990, (1ª ed., 1978).

BRAIDOTTI, Rosi, "*Sexual Difference as a Nomadic Political Project*" in: *Nomadic Subjects*, New York: Colombia University Press, 1994, pp.146-71.

BRENNAN, Teresa, "*Drijfveren. Nieuwe Gedachten over essentialisme en identiteit*" in: *Lover. 3 Literatuuroverzicht over feminisme, cultuur en wetenschap*, Amsterdam: Quint, 1996, pp.8-13.

GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale*, Paris: Puf, 1986.

HAMON, Philippe, "*Para um estatuto semiológico da narrativa*" in: *Categorias da Narrativa*, dir. Ma. Alzira SEIXO, Lisboa: Arcádia, 2ª ed., 1977, pp.87-112, orig. "*Pour un statut sémiologique du personnage*" in: *Littérature*, no. 6, Larousse, 1972.

JORGE, Lídia, *Notícia da Cidade Silvestre*, Europa-América, 1984.

JORGE, Lídia, A Costa dos Murmúrios, Lisboa: Dom Quixote, 6ª edição, 1989.

RIMMON-KENNAN, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary poetics*, London and New York: Routledge, 1989.

ROSE, Jacqueline, "*Feminine sexuality*" in: *Feminism and Sexuality - a reader*, ed. Stevi JACKSON and Sue SCOTT, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 1996, pp.74-8.

Schleifer, Ronald, "*Structural Semantics and Du Sens II*", in: *A.J.Greimas and the Nature of Meaning*, London and Sydney: Croom Helm, 1987, pp.82-129

CAMÕES E SARBIEVIUS - OS POETAS ÉPICOS NOS CONFINS DE LATINIDADE

ANNA KALEWSKA

Gaudia praetitura passu!
(Os prazeres passam depressa!)

SARBIEVIUS

Swiftly flies the pleasure!

COLERIDGE

1. SARBIEVIUS EM INGLATERRA (PRIMEIRA LUZ SOBRE O ÉPICO POLACO)

Maciej Kazimierz Sarbiewski (Sarbievius) foi referido por John Sparrow como "uma das glórias da literatura renascentista na Polónia" (*one of the glories of the Renaissance literature in Poland* [1]). Quais os factos, os argumentos de peso para nos lembrarmos do vulto desse padre jesuíta polaco, cuja vida relativamente curta decorreu entre os anos de 1595-1640 (ver o retrato)?

Escreve John Sparrow:

> Sarbievius was born in 1595; he entered the Society of Jesus in 1612; ten years later he spent some three years (1622-5) in Rome. Returning to Poland, he taught rhetoric, philosophy, and theology in the University of Vilna, until in 1635 he was summoned to be chaplain and preacher to the Court of Wladyslaw IV at Warsaw, where he died in 1640.[2]

Esta é a vida, em breve. Qual a obra, que num ponto teria sido, talvez, inspirada por Camões? A necessidade de escrever sobre Sarbievius *ab ovo*, desde as datas de vida, formação e actividade profissional opõe-se à biografia de Camões, relativamente bem conhecida também na Polónia[3]. Demos a palavra a John Sparrow:

---

[1] John SPARROW, *"Sarbievski's Silviludia: a Rejoinder"*, (Extract from:) "Oxford Slavonic Papers", vol. XII, 1965, p.80.

[2] Ibid. p.82.

[3] Cf: Anna KALEWSKA, Świat epik: Luísa Vaz de Camõesa (O mundo épico de Luís de Camões). Livro entregue à Editora Universitária em Varsóvia, uma parte do doutoramento sobre o épico europeu e épico polaco, Varsóvia 1996. Ultimamente apareceu a nova tradução polaca de *Os Lusíadas* (terceira das mais importantes, depois da de Jacek Idzi Przybylski, de 1790, e de Zofia Trzeszczkowska, de 1890), cf: Luís Vaz de CAMÕES: *Luzytanie*, tradução e notas de Ireneusz Kania, posfácio (intitulado *"Największy poeta portugalski"*, isto é, "O maior poeta português") de Józef Waczków, Cracóvia: *Wydawnictwo Literackie* (A Editora Literária), 1995. Filologicamente, a tradução é boa, reprovando-se alguns dimi-nutivos, não adequados ao tom grandiloquente de uma epopeia. Notam-se também os empréstimos lexicais à

Already during his lifetime Sarbievius was celebrated all over Europe for his Latin lyrics, of which nearly fifty editions were published before 1700. His popularity continued well into the succeeding century, and his influence impressed itself in particular upon a number of English poets; in the nineteenth century he was greatly admired by Landor and by Coleridge.[4]

By Coleridge - que o poeta inglês fosse inspirado por um jesuíta polaco parece, talvez, estranho. Como é que um poeta *sármata* (isto é, polaco, polónio ou *ruteno* - assim escreveu Camões sobre os eslavos polacos, *Os Lusíadas*, III,11,2, confundindo-nos com os habitantes da Hungria, Lituânia e Galícia) chegou a ter inspirado *uma das figuras maiores das letras inglesas?*[5]

As odes latinas de Sarbievius apareceram primeiro em 1646 em tradução inglesa, precedendo as outras traduções da sua obra para as línguas modernas, isto é, para o alemão, francês e italiano, o que foi feito um tanto tardiamente, nos finais do séc. XVIII. Samuel Taylor Coleridge soube da primeira tradução; todavia, confessou nunca tê-la visto:

> The Odes of this illustrious Jesuit were translated into English about 150 years ago, by G. Hills. I think I never saw the translation.[6]

Trata-se de *The Odes of Casimire, translated by G. H. Printed for Humphrey Mofeley em 1646.* O nome eslavo devia soar estranho a um inglês; seria por isso mesmo que omitira o apelido? Ou seria o emprego do nome próprio a marca de familiaridade, considerando que as leituras de poesia sarbieviana foram feitas nas escolas, pertencendo ao chamado *cânone obrigatório*? Muitas são as perguntas de *sarbieviana* que ficaram no ar.

Uma vez tomado conhecimento das odes de *Casimir*, Coleridge conheceu-as mais de perto, de uma outra tradução - hoje perdida - da autoria do doutor Watts, talvez um contemporâneo de G. Hills. Watts foi referido pelo biógrafo inglês de Sarbievius, um outro jesuíta, do nome de Thomas Wall, de maneira muito geral[7]. Sobre as odes sarbievianas (o

---

tradução polaca de *La Gerusalemme Liberata* de Torquato Tasso, da autoria de Piotr Kochanowski (de 1618), o que tem justificação no desenvolvimento do género épico na Polónia. À tradução mais recente falta-lhe uma inserção no quadro da cultura da época, tarefa que empreendi no meu livro citado supra. Do sentimento da falta de um enquadramento cultural mais vasto ainda, capaz de transgredir não só os limites de um país, mas também de uma língua, veio também a presente comunicação.

[4] SPARROW, op. cit., p.82.

[5] "Por alguns dos seus poemas e pela maior parte da sua prosa, Coleridge é uma das figuras maiores das letras inglesas", Jorge de SENA, *A Literatura Inglesa. O Preromantismo. Ensaio de Interpretação e de História*, Lisboa: Edições Cotovia, 1989. (Pela aquisição deste livro e de muitos outros os meus melhores agradecimentos vão para a Senhora D. Mécia de Sena e para a Senhora Doutora Lídia Medeiros de Abreu, do Instituto de Biblioteca Nacional e do Livro da Biblioteca Nacional de Lisboa).

[6] *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, collected and edited by H.N. Coleridge, Esq., M. A., London: William Pickering, p. 41.

[7] Cf. a bibliografia de Sarbievius elaborada por jesuíta Thomas Wall: *Mathiae Casimiri Sarbiewski* [...] *Poemata omnia*, Starawiesiae, 1892, p. XXI-LXIV.

adjectivo *sarbieviano* virá repetido neste trabalho, assim como o *camoniano*) traduzidas pelo dr. Watts, escreveu o poeta inglês:

> A few of the Odes have been translated in a very animated manner by Watts.[8]

Assim ficou o louvor do tradutor.

E como foi avaliado o próprio poeta latino de etnia polaca por Coleridge? Numa nota que precede a tradução da ode II, 3, intitulada *Ad suam testudinem*, (À sua lira), Coleridge estima muito a poesia de Sarbiewski. Admite que entre os poetas antigos, com excepção de Lucretius e Statius, bem como entre os modernos nenhum se encontre que se possa igualar a *Casimir* pela ousadia de tópicos oriundos da *imaginação*. Coleridge menciona também a riqueza de fantasia e a beleza de versifição sarbievianas. Lembremo-nos ainda que, como afirmou Jorge de Sena, era Coleridge quem, em dívida para com filósofos do Romantismo alemão, como Fichte e Schelling, bem como para com Kant, na sua teoria da Imaginação, distinguiu entre a Imaginação e a Fantasia, colocando a primeira das faculdades como a raiz e origem das percepções humanas. A imaginação (associada por Aristóteles à fantasia e por Giambattista Vico à *memória*) seria, segundo Coleridge, "aquela dócil e momentânea suspensão da descrença, que constitui a fé poética", constituindo também, segundo o poeta, a fonte de cada criação artística[9]. E é por isso mesmo que Sarbievius era lido pelo romântico como *um poeta de imaginação*. Retomaremos esta sugestão falando de leituras sarbieviana e camoniana.

À citada ode sarbieviana Coleridge atribuiu um especial requinte, ainda que a duplicasse, acrescentando, quando escrevia, em 1796 a sua paráfrase, a terceira estrofe da ode. Vejamos:[10]

Coleridge	**Sarbievius**
The solemn-breathing air is ended *Cease, o Lyre! Thy kindered lay* From the poplar branch suspended *Glitter to the eye of day*	*Sonora buxi filia sutilis* *Pendebis alta, barbite, populo,* *Dum ridet aer, et supinas* *Sollicitat levis aura frondes*
On thy wires, hov'ring, dying Softly sighs the summer wind: *I will slumber, careless lying,* *By yon waterfall reclin'd*	*Te sibilant lenior halitus* *Perflabit Euri: me iuvet interim* *Collum reclinasse, et virenti* *Sic temerere jacuisse ripa.*
In the forest hollow - roaring, *Hark! I hear a* deep'ning sound - *Clouds rise thick with heavy low'ring!* *See! Th'horizon blackens round!*	*Eheu! serenum quae nebule tegunt* *Repente coelum! Quis* sonus imbrium*!* *Surgamos. Heu, semper fugaci* *Gaudia praeteritura passu!*

[8] *The Literary Remains of Samuel Taylor Coleridge*, op. cit., p.43.
[9] (Cit. por.) J. de SENA, *A Literatura Inglesa*, op. cit., p.237.
[10] O sublinhado é meu.

Parent of the soothing measure,
Let me seize thy wetted string!
Swiftly flies the flatter, pleasure,
Headlong, ever on the wing!

Segundo Roman Pollak, a segunda estrofe teria sido a mais acertada, enquanto as duas que se seguem, em inglês, não passam de uma livre paráfrase[11]. O original - renascentista, latino - seria mais *compacto e forte*, em comparação com a versão inglesa mantida na tonalidade romântica. *Non disputandum est*, isto é, os factos salientam-se pela própria extensão dos textos citados.

Arrisquemos um *gesto interpretativo*. A súbita veemência da tempestade sobreposta ao *locum amoenum* anterior e ao sopro do vento de sudeste Eurus *desperta a imaginação* - faz-nos pensar sobre as cores do céu sereno e nublado, nos movimentos do espaço acordado do sonho estival e dos sons do próximo vendaval. Face aos perigos da Natureza surge, talvez, a vontade do sujeito poemático de pegar de novo na lira (*barbitos*), pendurada num chopo (*populus*). Por enquanto, ele está deitado na beira verdejante de um rio, advertindo o leitor de que *os prazeres passam depressa* (*gaudia praeteritura passu!*).

O poema articula-se em torno de um acto de *tentar pendurar a lira*, impossível, de facto, pela simples necessidade de salvá-la dos bafos perigosos do vento. Inúmeras manifestações poéticas nasceram da convicção de que compor poesia lírica seria tocar numa *frauta* ou *avena*, numa flauta pastoril. *Salvaguardar a frauta* seria, hoje, preservar os valores do belo, do poético, do imaginado.

Sarbievius era também um *poeta épico com enormes capacidades de imaginação*. As fontes desta imaginação - tal como em *Os Lusíadas* - remetem para as causas bíblicas ou *situações arquetípicas* mais velhas do que a própria divisão clássica em géneros.

2. SARBIEVIUS - HORÁCIO DA CRISTANDADE (SEGUNDA LUZ SOBRE O POETA)

É difícil dizer hoje quem foi o primeiro a cognominar Sarbievius de *Horácio da Cristandade* - isto é, da *Christianitate* inteira, conjunto de todos os cristãos que viviam no solo europeu, incluindo os *cristãos reformados*, em dissidência com a Igreja Católica. Com a maior probabilidade, este título apareceu, quando Sarbiewski estava em Roma. Aí ganhou a menção honorífica de *aceite* no círculo de grandes poetas no dia em que recebeu o *louro poético* das mãos do papa Urbano VIII na Colina do Capitólio (facto ocorrido antes de 1625, quando Sarbievius deixou Roma). O título de *Horácio de Cristandade*

[11] Roman POLLAK, "Coleridge o Sarbiewskim" (Coleridge sobre Sarbievius), in: "Pamiętnik Literacki" ("O Diário Literário"), LIII, 1962, caderno 2, p.476. A citação da ode de Coleridge vem neste artigo. Vale a pena acrescentar ainda que Roman Pollak era o pesquisador polaco da primeira metade do séc. XX que, num trabalho sobre a tradução polaca de *La Gerusalemme Liberata* (publicado em 1922), advogou a dependência da obra de Torquato Tasso de *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões, facto impossível face ao *Tratado do poema heróico*, que não menciona a obra do épico português.

pegou facilmente, espalhado na onda de popularidade das Odes, que apareceram pela primeira vez no prelo em Colónia em 1625. Perdurou durante o século XVII inteiro. É legítimo considerá-lo como *epitheton ornans*, um *epíteto decorativo*. Logo foram forjadas as suas variantes, carregadas de sentido literário, metafórico, mas também ideológico.[12]

A primeira variante do *epitheton ornans* mencionado acima apareceu em 1721, na página do rosto da edição das obras completas de Sarbievius, feita por João Everhardt Fromart, na mesma cidade de Colónia. Trata-se de *Horatius Sarmaticus*, isto é, Horácio da Sarmátia, a Polónia antiga. Lembremos novamente que Camões escreveu sobre tal território nacional em termos muito gerais, falando tão-somente no *Sarmático Oceano*, (*Os Lusíadas*, III, 10, 7), isto é, mencionando o mar que banha a Polónia e a Rússia pelo norte, o mar Báltico. Todavia, o adjectivo *sarmático* ganha cidadania em língua portuguesa pela própria autoridade camoniana. Hoje em dia vem explicado nos dicionários portugueses como relativo ou pertencente aos *Sármatas*, isto é, "antigo povo nómada que vivia entre o Vístula e o mar Cáspio".[13]

Sarbievius era também notável teorizador de géneros literários, autor do vastíssimo tratado *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*, apresentado aos alunos do Colégio de Polock nos anos de 1626-1627. Assim sendo, Sarbiewski é um pensador latino acessível aos polono-falantes só desde a metade do presente século[14]. As suas obras *Líricas* estão traduzidas para o idioma polaco desde a primeira metade do século XIX. Apareceram também, desde os meados do séc. XVII, algumas traduções avulsas.

O manuscrito da obra *De perfecta poesi* levou uma anotação anónima, feita à mão, apontando para o Autor como *Lechicus* Horatius[15], *Horácio Léquico*. Nesse novo epíteto vêem-se dois objectivos: o primeiro, igual às pias vontades daqueles que cognominaram o nosso poeta de Horácio da Cristandade, deseja inserir o nosso poeta numa certa unidade ideológica, ou melhor, na de uma nação com um sistema de ideias sociais específicas. O outro demonstra já uma certa classificação pejorativa, inclusão nos confins ou mesmo à margem da Latinidade. É o acto de circunscrever Sarbievski, Horácio - *outrora* - da Cristandade ao território da Sarmátia bárbara e pouco versada em Latim, onde abundavam os *poetas sármatas* e obras de prosa diarística cheias de latinórios (não nos esqueçamos,

---

[12] Este último facto - a carga ideológica dos epítetos dados a Sarbiewski - foi sublinhado pelo padre José (Józef) Warszawski, TJ., no seu laborioso trabalho *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego* (Mickiewicz como discípulo de Sarbiewski), Romae: Typis Pontificiae Universitatis Gregorianae, 1964, p.467-75 (anexo III, intitulado *Horacy chrze Ścijański*, isto é, Horácio de Cristandade). Adão (Adam) Mickiewicz era o maior dos poetas românticos polacos, cujos anos de vida coincidem exactamente com os de Almeida Garrett. Devo a aquisição do livro do padre Warszawski à amabilidade do Senhor Professor Henryk Siewierski, da Universidade de Brasília (a reprodução do retrato de Sarbiewski vem do mesmo livro e precede a página do rosto).

[13] Do latim *Sarmatas*. ALMEIDA COSTA, A. SAMPAIO E MELO: *Dicionário da Língua Portuguesa*, 6ª edição, Porto: Porto Editora, s.d. [1989], p.1496.

[14] Cf: Matthiae Casimiri SARBIEVII, *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*, Edidit, praefatione instruxit, annotationibus illustravit Stanislaus Skimina. Macieja Kazimierza SARBIEWSKIEGO, *O poezji doskonalej*, czyli Wergiliusz i Homer (versão bilingue, latino-polaca). Zaklad imienia Ossolinskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wroclaw, 1954.

[15] (Cit. por) J. WARSZAWSKI, *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego*, op. cit., p.468.

todavia, de alguns de grandes poetas místicos do barroco em língua polaca, os poetas e poetisas *não-sármatas*).

A expressão *Horácio Léquico* não é expressamente pejorativa. Trata-se, simplesmente, duma perspectiva muito menos vasta, um alcance menor que não deixa esperança de comparação no âmbito da *Cristandade* ou da *Latinidade*. A denominação *léquico* significa, pois, *sármata*, isto é, polaco, não passando de uma apropriação de um nome próprio *Lech* para a formação de um adjectivo. Vamos explicar que o alegado Lech era o lendário fundador da nação polaca, um irmão entre dois outros irmãos eslavos, Tcheque (Czech) e Russo (Rus). Uma lenda bonita, mitificadora, imaginada na Idade Média e desenvolvida pelos poetas do Renascimento polaco (entre eles, vale a pena mencionar Jan Kochanowski), viva nas nossas letras até aos primeiros anos do séc. XIX. Um *Lechita* significava, por conseguinte, um descendente de Lech, um polaco. Esse epónimo, introduziu-o nas letras um bispo cracoviense, bispo Wincenty Kadlubek (c. de 1150-1223), autor de uma crónica latina que descreve *gestae* da Polónia desde os tempos lendários até aos princípios do séc. XIII. Lemos naquela crónica que os polacos são mesmo os *lechitas* (*Poloni seu Lechitae*).

Last but not least, cabe dizer aqui que *Lechiados* é o título do poema épico, em latim, de Sarbiewski, do qual chegou até aos nossos dias só um fragmento do livro (canto) décimo primeiro, que pode ser lido de novo desde 1980[16]. Digamos que o epíteto *Lechicus Horatius* podia sublinhar os méritos de Sarbievius como poeta épico. Significaria (um tanto na esteira do tópico horaciano sobre um monte a parir um rato) que Sarbievius era também um poeta épico, autor do poema cujo título originou o adjectivo de segundo grau: *lechicos*, *ou*, portuguesmente falando, *léquico*. Por isso mesmo seria admissível chamar Sarbiewski *Poeta Lechiados*, isto é, o autor do poema épico sob o mesmo título. Pensámos Sarbiewski como Poeta Lechiados para mostrar algum do seu mérito para o desenvolvimento do género épico. Por outro lado, o Poeta Lechiados significaria o mesmo para nós que o Poeta Lusíada para os portugueses.

Para estabelecer uma certa hierarquia dos epítetos de Sarbievius, já esboçada ao de leve, digamos que dizer *sarmaticus* (*sarmático*) era o sinónimo de obscurantismo, ignorância e *escuridão mental* e serviu para excluir o poeta do Universo da Europa Cristã, latina, lida em géneros clássicos (aquela onde os românticos escreviam ainda as odes...), significando mesmo a inclusão na região periférica da *Sarmatia*. Dizer, por exemplo, *Sarmaticus* Astronomus[17] (e não *Germanicus*) foi uma maneira de desaprovar, na época dos seiscentos, a descoberta de Copérnico.

---

[16] "*Matthiae Casimiri Sarbievii fragmentum libri undecimi* Lechiados" (*Lechiada, urywek z księgi XI*), em: Idem, *Lyrica*, quibus accesserunt Iter Romanum et *Lechiados* fragmentum, Varsovia: Instytut Wydawniczy PAX, 1980, tradução de Tadeusz Karylowski TJ, elaboração de Miroslaw Korolko e Jan Okoń, pp.561-566.

[17] "*... rem tam absurdum ornare, sicut ille* Sarmaticus Astronomus, *qui movet terram et figit solem. Profecto sapientes gubernatores deberent ingeniorum petulantiam coercere*". *Clarissimo et Doctissimo viro D. Burcardo Mithobio Doctori Medidinae et ... in aula Brunsuicensi, Amico suo charissimo S. D, (II Septembris) Epistolarum Philippi Melancthonis Libri IV*, Londini, 1642; ep. 336, pp.365-6 (trata-se da carta de humanista alemão, Philipp Melanchton, aderente da Reforma Católica, colaborador de Lutero, enviada em 1642 para Mathobius Burckhard).

No século XIX, o epíteto *sarmático* deu lugar a *Horácio polaco*; a famosa *Bibliographie Universelle* mencionou-o como "*surnommé l'Horace polonais*" e, para nos restringirmos a só mais uma citação, na *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Sarbievius foi referido como *Horacio Polaco*[18]. Esta denominação significa um autor capaz de igualar Horácio, mas que escreve *como sendo* polaco (logicamente, Sarbievius teria sido mais um *Horácio latino*).

O *Horácio da Cristandade* exige a revalorização da sua obra. Este título significa, pois, o alcance universal e a posição única nas letras no Mundo, comparável, talvez, à de Camões. Confrontando os épicos clássicos e modernos no que diz respeito à questão do maravilhoso, da máquina dos deuses - as *machinas*, como escrevia Francisco José Freire, o Cândido Lusitano na sua *Arte Poética Portuguesa* (1748) - Voltaire disse: "*nous ne parlons point la même langue*". É óbvio: a *razão* de um épico moderno (mas mais o *juízo* do que o *engenho*, sempre susceptível de *invenção* quanto mais livre) não podia aceitar como vivas as verdades da fé dos antigos. E se pensarmos sobre o facto que a palavra *machina* é a mesma em polaco e em português? *Nós falamos a mesma língua* - disseram uma vez Camões e Sarbievius, sendo o primeiro representante de uma nação latina, o outro da mesma civilização. Essa língua-franca, derivada do Latim, era a *língua de mito*, *a língua da imaginação*, capaz de ultrapassar os condicionamentos do espaço e do *tempo histórico*. A nossa abordagem do assunto sugerido vai desenvolver-se dentro do *tratamento poético* de nomes e mitos especificamente nacionais. Ouçamos mais uma vez um pesquisador de língua inglesa:

> The poetic treatment of history is not merely a question of versification or of language, of the use of epithets and metaphors. It involves the heightening of the theme and of the characters. Historical fame enabled the individual to overcome the law of death. [...] For Camões, the epic is neither a rhymed chronicle nor a poetic fantasy. [...] He established his epic on a secure foundation of history, but he claimed as a poet the right to embellish his poem with all the resources supplied to him by the classical tradition and the poets of the Italian Renaissance. Like Ronsard [...] he had performed a long apprenticeship as a lyric poet, and he could scarcely conceive of a great work that failed to meet the exigencies of poetry.[19]

3. A ILHA DOS AMORES À SARBIEVIANA

Historicamente falando, vamos recuar no tempo e no espaço, tentando chegar às raízes atemporais de literatura (eis o próprio mito), ver os homens mortais a gozarem dos prazeres com as ninfas, numa Ilha Enamorada sobre o lago perto da *Lechica Gnesna* (*Lechiados*, v. 49[20]), isto é, nos arredores da cidade de Gniezno. Tanto a cidade, como o

---

[18] (Cit. por) J. WARSZAWSKI, *Mickiewicz uczniem Sarbiewskiego*, op. cit., p.471.

[19] H. V. Livermore, "*Epic and History in the Lusiads*", em: *Actas da I° Reunião Internacional de Camonistas*, Comissão Executiva do IV° Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, Lisboa, 1973, pp.356 e 359.

[20] Todas as citações latinas do poema *Lechiados* vêm segundo a edição citada na nota 16. O fragmento não observa a divisão em oitavas, nem traz bem definido o retrato do protagonista. Originalmente, o poema foi projectado em doze cantos. Seria difícil julgar sobre as características da invocação, da dedicatória e da própria narração. A vontade de cantar a *expansão* da nação polaca seria única

lago, chamado Goplo, existem até hoje em dia na zona oeste da Polónia e podem ser chamados o Guimarães polaco, isto é, o berço da nossa nacionalidade. Seria bom lembrar ainda que o neologismo forjado por André de Resende - *Os Lusíadas* - ora precedido por longa tradição dos títulos eponímicos de algumas epopeias antigas. Não somente *Os Lusíadas*, mas também o poema sarbieviano *Lechiados* teria sido escrito com inspiração virgiliana.

O objectivo era o mesmo, tanto em Camões, como em Sarbiewski: engrandecer a própria nação no seu grau de desenvolvimento pré-histórico e mitológico. Considerando os procedimentos ideológicos e linguísticos - através de etimologias latinas - julguemos Sarbievius *discípulo directo de Camões*, em primeiro lugar, no que diz respeito à formação do título da obra épica. Que ambas se tenham perdido, dando lugar a *portugueses* e *polacos*, demonstra o processo de banimento do mito do acervo lexicológico moderno. E que tal falarmos de novos de *filhos de Lusu* (lembremos, filho de Baco, ou, possivelmente, *rei da Lusitânia*[21])? Sarbievius, decerto, está mais perto do mito do que Camões. Digamos que o jesuíta polaco, como *uma das glórias da literatura renascentista na Europa*, situa-se *totalmente do lado do mito*. O Horácio de Cristandade era muito mais *poético* do que Camões, rejeitando a própria história.

Os Lusitanos têm já a sua biblioteca, a camoniana. Os Sármatas têm a sua, nas crónicas e histórias lendárias da Polónia. Mas aconteceu, na história das Belas Letras, que uma vez os *lequíados* foram retratados em parecença com *os lusíadas*, num curto fragmento épico. E este facto merece a nossa especial atenção. A própria *imagética* como expressão poética por meio de imagens, tópicos e metáforas demonstra uma possibilidade de denominador comum dos dois poemas. Há, todavia, algumas diferenças de *superfície*, que se evidenciam, por exemplo, na versificação. Seria forçado comparar o metro *novo*, italiano, o famoso *decassilábico heróico* camoniano ao hexâmetro dactílico (*hexameter heroicus*) de Sarbievius (ver o exemplo na frase que inicia o poema: "*Aurea iam rutili tacito rota murmure solis*"). Este exemplo demonstra o facto de ficar Sarbievius muito mais perto de Homero do que estava Camões. A Homero, devem-se também as *antropomorfizações* dos vultos de deuses e, *eo ipso*, a *divinização do homem*, retomada e operada pelos épicos português e polaco. Nesta cosmovisão, mantinham-se ainda os poetas do Renascimento, pertencendo Sarbiewski à antiquíssima "*imaginação epopeica na sua fase própria*".[22]

Lechiados - fragmentum libri undecimi vem como última parte de *Lyrica*, sendo um fragmento separado em relação ao resto da obra, pelo facto de pertencer ao género épico.

---

na nossa literatura, que, por via de regra, descreve a *guerra justa* em defesa da pátria. Mesmo assim, podemos falar nesse ponto sobre uma ligeira inspiração de ideologia camoniana.

[21] (Segundo:) Manuel dos Santos ALVES, *Dicionário de Camões*. Lisboa: Editorial Império, Lda., 1994, p.145. Conforme assevera Camões, a origem do nome de *Lusitânia* deve buscar-se em *Luso*. Da *Lusitânia* teria nascido Portugal, de cujo facto resulta a designação de Lusitanos dada aos Portugueses. Alexandre Herculano contraditou esta origem. Nós vamos, portanto, para a remitificação do próprio mito.

[22] A existência de *imaginação epopeica na sua fase própria* reconheceram António José Saraiva e Óscar Lopes no artigo "O ideal renascentista da Epopeia", em: *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora, s.d. [1994], p.334.

Não sabemos a data exacta em que Sarbievius pôde possivelmente empenhar-se na prática de um poema épico. Julga-se que *Lechiados* fosse escrito nos últimos anos de vida do poeta, isto é, antes de 1640. O título, considerado por nós um epónimo inventado à maneira de *Os Lusíadas*, aponta para o *protagonista colectivo*: o povo lendário, formado por descendentes de Lech, que, comandado por este chefe guerreiro, luta contra a população autóctone das proximidades do lago Goplo. A *terra* está já visivelmente traçada, embora a *teia narrativa* (*o tecido, o texto*) sofra de uma considerável escassez de 327 versos.

O tema de *Lechiados* é a vinda de Lech para o território do oeste da Polónia contemporânea, centrando-se o problema sobre um episódio de fundação da nação polaca (*sarmata, léquica*) nos tempos míticos. O fragmento em questão relaciona as tramóias do feiticeiro Iazyx, que deseja ajudar Biston a combater as tropas inimigas de Lech. É por isso mesmo que, defendendo os direitos da população da localidade, lendária e pré-eslava, o *cantator Iazyx* (*Lechiados*, v. 24) ou *Lechicae magus* (v. 56) cria no lago Goplo uma ilha bonita (*a formosa Ilha*, *Os Lusíadas*, IX, 54, 4 - as palavras camonianas soam melhor para descrevê-la), situada fora do teatro guerreiro do Mundo, *imbellum campum* (v. 63), um *lugar ameno* com muitas características do tópico conhecidas do canto IX do poema português. Estamos, portanto, em pleno tempo mítico, sobre o qual os poetas falaram em metáforas e expressões arquetípicas, criando *tópicos*[23]. Digamos ainda que a ilha sarbieviana pertence à categoria da fábula, no sentido em que narra acontecimentos imaginados e nem sempre verdadeiros, com intuito moralizante. Eis a maior diferença com *Os Lusíadas*, poema no qual foram condenadas "... *vãs façanhas, / fantásticas, fingidas, mentirosas*" (I, 11, 1-2).

Para explicar este banimento da história verdadeira e o acolhimento quase total da mitologia *romano-eslava* numa obra, enfim, jesuítica, lembremos que, até ao advento do Romantismo, o mito antigo era componente imprescindível na arte oratória, especialmente na oratória sagrada, praticada pelos jesuítas.[24]

Põe-se diante de nós uma hipótese de leitura de Sarbiewski: *Lechiados* seria em parte, pelo menos, a *re-mitificação* de alguns tópicos conhecidos da obra camoniana. Estamos perante um fragmento de uma obra de ficção, não sabendo até que ponto

---

[23] Analisando o tópico de *locum amoenum* (aqui: duas *ilhas divinas*, a sarbieviana com referência à camoniana) focalizamos, em linhas gerais, o tratamento poético. Não nos esqueçamos, porém, que a definição de Jung não autoriza a confusão entre *arquétipo, mito, imagem* e *topos*. Em 1948, E.R. Curtius definiu *topos* (pl. *topoi*) como metáforas, expressões, noções poéticas comuns à imaginação colectiva de povos indo-europeus; mais ainda - como *temas* capazes de se tornar testemunhas da continuidade da cultura latina do Mediterrâneo. É legítimo tratar um *lugar comum (tópico)* como exteriorização de padrões arquetípicos de uma cultura que aprova ou desaprova uma visão do mundo, comportamento humano, situação existencial. Um tópico não tem o valor de estrutura de conhecimento de realidade; está antes relacionado livremente com uma experiência colectiva, definindo a espiritualidade do homem moderno. Cf. Jorge de SENA, "Arquétipo", em: *Amor e outros verbetes*, Lisboa: Edições 70, 1992, p.119.

[24] Cf. "Myth in the Middle Ages and Renaissance", em: Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas, editor-in-chief Philip P. WIENER, New York: Charles Scribner's Sons, 1973, vol. III, p.291.

relacionado com a história verdadeira da Sarmátia. E, na história da literatura, vinculado à experiência da plausível lição camoniana.

Tem a Ilha sarbieviana o silêncio das armas, os sons melodiosos, bafos do vento livre, as ervas, as flores, os relvados, as plantas, os animais, um palácio de cristal. Apareceram aí pelo poder mágico, digamos, pelo poder poético, criador da intradiegese. Sarbievius (o sujeito autoral) conta-nos como o bruxo Iazyx, desejando quebrantar a vontade guerreira dos cavaleiros de Lech, tolheu-lhes as forças que podiam ser úteis no combate com Biston. Pediu ajuda a Diana (*Cynthia, Dziewonia*), a deusa do lago próximo da *Lechica Gnesna*. Assim, estas duas personagens criaram os deleites carnais para a mocidade léquica - a ilha e os seus encantos - mantendo-se o próprio narrador um tanto à parte, para comentar os acontecimentos. Vejamos os pormenores num quadro comparativo:

Lechiados	**Os Lusíadas**
1. As divinidades pagãs - *Diana, Cynthia (Dziewonia* - na versão polaca, mas também no texto latino, v. 53, v. 133, 183 e outros) e as suas ninfas - *oreades* (v. 172), *nymphae* (v. 135).	*A Deusa Cípria*, isto é, Vénus, que era deusa com grande culto em, Chipre; eis a localização geográfica na Latinidade (IX, 18,1) e *as aquáticas donzelas* (IX, 22, 1, isto é, as ninfas *donzelas* (IX, 22, 1, isto é, as ninfas do mar), *as nereidas* (IX, 50,2). *Diana* (IX, 26,6) era para Camões a deusa caçadora, invocada na história de Actéon (IX, 26).
2. Fluxo de água, lago e rio navegável *lacus ut fluctibu* (v. 50 e 52).	O Mar-Oceano, o *lago lá no meio / das águas, alguma* ínsula divina (IX, 21, 2-3); *vinham as claras águas ajuntar-se* (IX, 55,2) *claras fontes e límpidas* (IX, 54,6).
3. A música, os sons melodiosos, as danças e o canto *glomerantur Oreades uno / ad citharam dociles per gramina currere passu, / innexis manibus; / niveis in vestibus omnes ingeminant plausus, campumque diemque fatigant / plausibus atque hilares tritum gyrantur in orbem* (v. 172-76).	(*as belas deusas*) *Algumas, doces cítaras tocavam,* *Algumas, harpas e sonoras frautas* (IX, 64, 5-6); *com danças e coreias* (IX, 22,5);
facilis vel inertia ludo / mulcebat tenui prudentia nubila voce (v. 64-65).	(*meninos voadores*, cupidos) *Trabalhando, cantando estão de amores,* *Vários casos em verso modulando;* *Melodia sonora e concertada,* *Suave a letra, angélica e soada.* (IX, 30, 5-8)
4. *Reino de amor, expresso em termos de mitologia*; Marte submetido a Vénus (*Hic tandem agnovit* Veneri *connubia* Mavors, v. 66-67).	*A Ilha namorada* (IX, 51,6); palinódia dos deuses e divinização dos homens *Não eram senão prémios que reparte (a Fama)* *Por feitos imortais e soberanos,* *O mundo co'os varões que esforço e arte* *Divinos os fizeram, sendo humanos.* *Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,* *Eneas e Quirino e os dois Tebanos,*

	Ceres, Palas e Juno com Diana, *Todos foram de fraca carne humana.* (IX, 91)
5. Aurora, verde prado, luz solar (*Ecce autem in* viridi *lasciva palatia* campo / Assurgunt vitreis animata coloribus, v.68-69).	*com súbita alegria,* *Houveram vista da Ilha namorada,* *Rompendo pelo céu a mãe formosa* *De* Menónio, *suave e deleitosa.* (IX, 51, 5-8; *mãe de Menónio* era Aurora); *... alguma ínsula divina,* *Ornada de esmaltado e* verde arreio; (IX, 21, 3-4); *no* verde prado *apareceu a própria* Dione (IX, 36, 1 e 3).
6. O palácio de cristal e os seus prazeres *... unum/ Surgit opus, nitido numquam superabile caelo.* Crystallo *tabulata nitent,* crystallina *lucent / Moenia prima sub fronte columnae/ Succedunt tecto* (v. 69-73). No poema sarbieviano, as paredes transparentes são de ouro, o chão de prata, os leitos de pérolas, e as outras partes do edifício são mesmo cristalinas.	*Ali, com mil refrescos e manjares,* *Com vinhos odoríferos e rosas,* *Em* cristalinos paços singulares, *Formosos leitos, e elas mais formosas;* *Enfim, com mil deleites não vulgares,* *Os esperem as Ninfas amorosas,* *De amor feridas, para lhe entregarem* *Quanto delas os olhos cobiçarem.* (IX, 41).
7. As flores e macieiras com frutos *Circum prata virent late* florumque *inventa / pullulat acclives praetexens gramine ripas. / Planitiesque* soli viridis, *quam* poma *coronant / Aurea connexis fulvo velut aggere ramis* (v. 91-95). jardim com flores (*floribus hortum*, v. 246).	*Mil árvores estáo ao céu subindo,* *Com pomos odoríferos e belos;* *A laranjeira tem no fruto lindo* *A cor que tinha Dafne nos cabelos.* *Encosta-se no chão, que está caindo,* *A cidreira co´os pesos amarelos;* *Os formosos limões ali cheirando,* *Estão virgíneas tetas imitando.* (IX, 56 e 57-62).
8. O navio (*pulchro rate,* v. 127-128), no qual entram os cavaleiros de Lech para chegarem à Ilha de Diana.	*Cortando vão as naus a larga via* *Do mar ingente para a pátria amada,* (IX, 51, 1-2)
9. Os cavalos brancos (*niveis ... equos*, v. 161-163), que os léquitas quiseram afagar; quimeras.	*os brancos cisnes*, puxando o carro de Vénus (desempenhando, assim, o papel de cavalos); *mitologicamente*, Camões fala-nos de *Actéon*, isto é, de um veado.
10. O canto das aves, *hic avium dulcis concentus in aere late / Personat,* a seguir o aparecimento de Diana no trono, entre as ninfas a bailar; dança também a própria Diana; os bosques que respondem, aplaudindo, ao canto e dança delas (... *et aplaudunt curvato vertice frondes,* v. 210.	As aves, veado, lebre, gazela, rouxinol *Ao longo da água o níveo cisne canta,* *Responde-lhe do ramo Filomela;* *Da sombra de seus cornos não se espanta* *Actéon na água cristalina e bela;* *Aqui a fugace lebre se levanta* *Da espessa mata, ou tímida gazela;* *Ali no bico traz ao caro ninho* *O mantimento o leve passarinho.*

Os elementos aquáticos, o navio, a própria navegação, o prado, o palácio de cristal, as flores, os frutos e as árvores, consideramo-los marcas mais distintivamente camonianas. Os elementos de mitologia romana cabem ser mencionados como de menor importância, sendo estes apropriados pelo ensino jesuítico. Mais interessantes parecem-nos os casos do sincretismo eslavo, tecendo-se um *pano textual* mais fino ainda, no qual a emblemática camoniana se vislumbra atrás de uma variedade de conceitos e metáforas.

A deusa de amor aparece no poema sarbieviano como Diana, ou, às vezes, como *Dziewonia* ou *Dziewanna*, deusa eslava de caça, identificada na historiografia medieval polaca com Diana romana. Nesse ponto, a inspiração camoniana passa para o segundo plano, dando lugar à livre fantasia sármata, de grande beleza, lembrando que em polaco *dziewanna* continua conhecida como uma flor bravia de campos arenosos e pouco férteis.

Uma outra questão, ainda, são as ninfas, chamadas por Sarbiewski *oreades*, designando aquelas filhas de Zeus que viviam nas montanhas e grutas. A função delas em *Lechiados* era dançar juntamente com Diana para desviar a mocidade léquica do caminho de virtude. Se as *oreades* pertencessem à família das *nereidas* camonianas, seria por parentesco muito remoto e um poder de avatar quase ilimitado (segundo a *Teogonia* de Hesíodo, do casamento de Nereu, deus marinho com Dóris, filha do Oceano, resultaram as cinquenta nereidas que tinham o poder de se metamorfosear em toda a espécie de animais). Mesmo assim, Camões e Sarbiewski falaram *a mesma língua de mito*.

Algumas das imagens poéticas acima enumeradas encontram-se para se unirem, numa metáfora nova, visivelmente camoniana, criando, talvez, uma *situação arquetípica* na qual o sujeito da fala estaria capaz de se reconhecer como *encantado*. Exemplificando: o palácio na ilha de Diana (além de paredes áureas e do chão prateado, nas suas partes restantes) resplandece de cristal com tanta força, que até parece o *mar* (*cetera candenti vestit crystallus amictu, / mentiruque mare irrigum*, v. 79-80), anunciando a próxima viagem. Unem-se, de igual modo, o azul do céu, a lua e o mar, formando como que a contrapartida real e/ou *natural* do feitiço do palácio cristalino (" ... *stupet arduus aether* / ... *lunaque mirantur opus*", v. 80-82).

O mais esplendidamente camoniano seria a junção de duas imagens: o movimento aquático e o de navegação, a ondulação e a viagem, consubstanciados numa *nave*, pronta a levar a juventude do exército de Lech à ilha de Diana. O poema *Lechiados* culmina na descrição de *situação arquetípica* da viagem, aberta pela visão do navio a deixar as amarras e cobrar vento nas velas para cortar rápido as ondas (" ... *illa volat passis super aera velis/ per* liquidum trembunda lacum, *mediumque profundo / servat iter circum frustra latrantibus* undis", v. 138-142). O navio encantado leva a juventude de Lech à Ilha dos Amores, onde a rainha Diana e as ninfas os acolhem com sons de cítara e lira. Só que o narrador deixa transparecer o seu juízo: os prazeres carnais, segundo ele, são indignos de um cavaleiro, menos a dança do que a inacção e a preguiça ("*inertia*", v. 47), ou a vagabundagem pela ilha.

Mesmo assim, descrever um momento de *inércia* cavaleiresca numa ilha bonita, cantando as suas belezas, é um acto único na literatura épica, explicitamente arreigado na lição camoniana.

O narrador pronuncia-se contra a loucura cega do amor ("... *quid non tentare cupido / audeat effrenis? Quid* vana licentia?", v. 212-213). Um torneio cavaleiresco travado por Castore e Pollux remata com uma sentença sobre a inutilidade da virtude praticada depois de longa ociosidade ("*tarda est post otia virtus*", v. 235). Lembremos ainda que na poesia épica da Europa cristã se falava sobre os *jardins* de amor e nunca sobre uma *ilha*, desde Tasso a Voltaire. Alegoricamente, estávamos sempre diante de um *temple de l'amour*. Lembremos que ainda na época das Luzes foi Voltaire quem- à camoniana - imaginou aquele templo de amor onde a discórdia exercitou o seu poder para enfraquecer o espírito de Henri IV[25]. Camões, como poeta único, quis engrandecer os seus heróis mais *humanamente*, sem os reprovar por um momento de ociosidade. Esta era a pia vontade do R. P. Sarbievius - moralizar sempre o seu leitor.

Antigamente, falou-se da inspiração de Sarbiewski por *Gerusalemme Liberata*, apontando para a estadia de Rinaldo nos jardins de l'Armide[26]. Nos últimos anos a pesquisadora polaca, Elżbieta Milewska, apoiando-se no juízo proferido há tempo por um dos conhecedores da obra sarbieviana, Tadeusz Sinko, disse que: "a comparação minuciosa da ilha de amor em Camões e Sarbiewski demonstra grandes semelhanças não somente no tratamento geral do tema, como também em pormenores"[27]. Esta frase estimulou a nossa procura e enumeração dos dez itens acima apresentados.

Cabe acrescentar ainda que Sarbievius teria conhecido a tradução latina de *Os Lusíadas* (de 1622), quando em Roma[28]. O legado da sua obra não deixa, contudo, nenhuma prova convincente de uma possível leitura camoniana. Estamos, portanto, face a uma hipótese interessante, que pode ser justificada em termos de desenvolvimento do género épico, que acolheu certas ideias e motivos poéticos, dos quais o tópico do *lugar ameno*, tanto na versão de um *descanso de guerreiro*, como na da sua *inércia* consolidou as energias poéticas e nacionais.

Supomos, finalmente, que *Os Lequíados* seja a mais adequada tradução do título do poema sarbieviano. Mais ainda, temos a certeza de o mesmo tipo de imaginação poética

---

[25] O carácter moralizante da obra volteriana vislumbra do argumento do canto IX: "*la discorde implore son pouvoir pour amollir le courage de Henri IV. Ce héros est retenu quelque temps auprès de madame d'Estrée, si célebre sous le nom de la belle Gabrielle. Mornay l'arrache à son amour, et le roi retourne à son armée*". O narrador não deixa dúvida que "*dans ces jardins,* [...] *sa* (de Henri IV) *vertu langu*", mesmo que o jardim fosse bonito, com "*les fruits de Pomone et les présents de Flore*". *La Henriade poème par Voltaire, Avec les notes, suivi de l'essais sur la poesie épique*, Paris: Pierre Didot, 1801, pp.150 e 160.

[26] Cf. S. WINDAKIEWICZ, *Epika polska* (*A épica polaca*), Cracóvia: Gebethner e Wolff, 1939, pp.142-3.

[27] Elżbieta MILEWSKA: *Zwiazki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI-XIX wieku* (As relações culturais e literárias polaco-portuguesas nos séculos XVI-XIX), Varsóvia: CESLA - Centro de Estudios Latino-americanos da Universidade de Varsóvia, 1991, p.137.

[28] *Ibid.*, pp.138-9.

ser capaz de revelar *as verdades do mito*. Camões e Sarbievius criaram uma *só visão* de uma nação europeia, indomável na sua virtude guerreira, mas também plenamente *humana*. Repitamos por isso que:

> Viva o nosso Camões e o seu maravilhoso mistofório; é a mais cómoda invenção deste mundo; vou-me com ela, e ralhe a crítica quanto quiser.[29]

Viva também *o nosso* Sarbievius, cantor da Rainha Santa D. Isabel[30] e da *Lysia pulchra* - da Lusitânia, como anel do dedo do mundo, ornado com *gemmas* do Oriente.[31]

Non opus est Homeris!

SARBIEVIUS

Universidade de Varsóvia, Polónia.

---

[29] ALMEIDA GARRETT, *Viagens na Minha Terra*, edição organizada, prefaciada e anotada pelo Prof. José Pereira Tavares, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974, p.48.

[30] Sarbievius escreveu uma poesia, dirigida à Rainha Santa Isabel, por ocasião da sua canonização por Urbano VIII em 1625. Trata-se da *Ode VIII, Ad divam elisabetham, Dum inter divos ab Urbano VIII. Pont. Opt. Max. referretur*, in: *Mathiae Casimiri Sarbievii e Soc. Iesu Lyricorum Libri IV [...]*, Antueurpiae: Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1632, p.37. O texto da ode está fotocopiado no catálogo da exposição representativa das relações culturais luso-polacas intitulado *Imagem da Polónia*, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1992. Agradeço à Senhora Maria Danilewicz Zielińska a indicação da referência bibliográfica na Biblioteca Nacional de Lisboa no Verão de 1996. O texto fotocopiado da ode foi distribuído entre os ouvintes da minha comunicação em Oxford. Vem aqui a transcrição: *Diva, devexo dominata ponto, / Cuius indolae meminere Gades, /* Cui Tagus servit, *liquidoque rura / Profluit auro /* Pauperes olim coluisse sedes / *Laeta,* nunc magna habitare stellas, */ Inter gyros, ut euntis inter / Sidera mundi / Dum tibi Medae pretiosa silux / Damma, per Thuscas adolemus aras, / Thureo Regem, populique cels / Crimina fumo.* (As palavras sublinhadas revelam o conhecimento que Sarbievius tivera da vida social e religiosa de Portugal, bem como da sua geografia).

[31] São a citação e os conceitos extraídos de uma otra ode de Sarbievius, composta sobre os temas portugueses, nomeadamente sobre a conquista de Ormuz. Distribuí entre os meus ouvintes em Oxford a versão por mim transcrita à mão, devido à falta de possibilidade de fotocopiar os livros antigos na Biblioteca Nacional de Lisboa. A transcrição está conforme SARBIEVIUS, *Lyricorum libri IV*, ibid., p.250. O poema demonstra a posição do narrador face à conquista (1622) - ver os elementos sublinhados - e, num tom epicizante e visionário, prevê as futuras perdas dos Portugueses no Oriente: De Capto Oromusio / Quae urbs vulgo ab Indis Gemma orbis terrarum appelatur / *Annulus est Orbis, pulcherrimus annulus orbis, / Indutus digitis* Lysia pulchra tuis. */ Non tamen ille fuit pulcher sine divite gemma, / Dives OROMUSI nam sibi gemma fuit.* / Gemma fuit, non est: subiti nam turbine belli / *Nuper Erytheo* perdita gemma *luto est.* / Ergo tuam quaeres pulcherrima Lysia gemmam / Inter barbaricos busta finus. */ Ecce meos (inquis) poscunt mea regna lacertos, / Ecce meas poscunt chinica claustra manus.* / Non opus est homeris*: OROMUSIA gemma videtur: / Ipse fatis pollex, ut capiatur, erit.*

Portret Sarbiewskiego
(Ze zbiorów Leona Drogosław-Truszkowskiego)

Maciej Kazimierz Sarbiewski (Sarbievius, 1595-1640)
Pintor polaco desconhecido
(da colecção de Leon Drogosław Truszkowski)

A *PEREGRINAÇÃO* DE FERNÃO MENDES PINTO REVISITADA: ADAPTAÇÕES E CENSURA EM CONTEXTO

ALCINA LAJES*

INTRODUÇÃO

É um lugar-comum associar a época pós-moderna ao conceito de "crise" que emerge na ideia de fim da utopia, no pessimismo finessecular, na descrença na Razão, na procura de identidade (conflitos étnicos, fundamentalismos, guerras).

Deste modo, a ideia de "crise" reflecte-se também no domínio da Educação e *a fortiori* na Escola enquanto instância educativa.

Desde a década de oitenta sobretudo que o intervencionismo se reflecte:

1. na ênfase posta na "cultura escolar"[1], isto é, o que se ensina e o valor dos diplomas no mercado de trabalho;
2. na redefinição dos objectivos e das finalidades educativas (compromisso, cidadania...).

Assim, a ideia de diálogo intercultural, de aceitação da diferença e/ou a mestiçagem (no sentido de M. Serres[2]) tem tido visibilidade quer nos documentos/recomendações de Organismos Internacionais[3], quer nas tomadas de decisão dos poderes públicos, quer mesmo na Literatura Infanto-Juvenil.

Os grandes clássicos da Literatura Nacional (*Os Lusíadas*, A *Peregrinação* ...) e da Literatura Universal (A *Odisseia* ...) têm sido adaptados, garantindo-lhes assim a recepção junto de um público jovem. Por outras palavras, a intenção pedagógica implica que os textos sobrevivam em adaptações e mesmo adaptações de adaptações[4], num processo de transmissão do património cultural.

O presente trabalho faz parte de um estudo mais alargado sobre a análise de Manuais Escolares.

---

* A nossa participação no Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas foi subsidiada pela Reitoria da Universidade Nova de Lisboa.

Agradecemos também à Lisboa Editora, Plátano Editora, Porto Editora e Texto Editora a oferta dos Manuais Escolares que constituem o nosso *corpus*.

[1] Cf. J.-C. FORQUIN, *Ecole et Culture*, De Boeck, 1989.

[2] Cf. M. SERRES, *Le Tiers Instruit*, François Burin, 1992.

[3] Cf. por exemplo, P. MEYER-BISCH, *Cultura Democrática: un desafío para las escuelas*, Ediciones UNESCO, 1995.

[4] São exemplos de adaptações (recentemente reeditadas): *História Trágico-Marítima* adaptada por António Sérgio, Livraria Sá da Costa; *Os Lusíadas* adaptados por João de Barros. Cf. L.B. PIRES, *História da Literatura Infantil Portuguesa*, Vega, 1982, p.132.

O nosso objecto de estudo centra-se em Fernão Mendes Pinto por constituir, por um lado, uma personalidade emblemática, uma figura complexa e de grande mobilidade e, por outro lado, por fazer parte dos programas de Língua Portuguesa.

Começaremos por analisar "os excertos" da *Peregrinação* propostos pelos autores dos Manuais Escolares de Língua Portuguesa[5] à luz das orientações didáctico-pedagógicas sugeridas pelos próprios autores.

Podemos desde já avançar que os Manuais Escolares do 9° ano de escolaridade incluem excertos da *Peregrinação* que:

- remetem para pontos de vista comuns, por exemplo, as informações biográficas de Fernão Mendes Pinto;
- incluem informações complementares (por exemplo, "leitura guiada", mapas);
- integram "textos" complementares (por exemplo, *Banda Desenhada* de José Ruy, "Inês de Leiria", poema de Afonso Lopes Vieira);
- apresentam a visão heterodoxa dos descobrimentos (por exemplo, as referências à "ambição", às incoerências dos portugueses;
- referem o "encontro" com o Oriente (O Outro/Alteridade).

1. ANÁLISE DOS "EXCERTOS": TENDÊNCIAS

1. À primeira vista, os diversos excertos dos Manuais Escolares do 9° ano de escolaridade parecem relevar de um carácter introdutório à vida e à obra de Fernão Mendes Pinto, através de certas informações biográficas:

- situando o autor da *Peregrinação* na galeria da mitologia nacional, sublinhando que, como Camões, Fernão Mendes Pinto é o "escritor que mais perto está do espírito dos portugueses", na expressão de L. F. Rebelo;
- referindo a rápida divulgação da *Peregrinação*, no século XVII, através das edições em castelhano, inglês, francês e holandês;
- referindo, enfim, a riqueza e complexidade da *Peregrinação* e as controversas análises e interpretações, tendo em conta o carácter híbrido que emerge nas polaridades viagem/aventura, realidade/ficção, História/imaginação.

2. AS REFERÊNCIAS BIOGRÁFICAS SÃO COMPLEMENTARES ÀS REFERÊNCIAS AUTOBIOGRÁFICAS.

Na verdade, as marcas discursivas do "eu" (através das formas flexivas "me" e "mim") do narrador ou do "eu" do narrador diluído em "nós" testemunham o "relato

---

[5] Limitamos a apresentação da nossa análise aos seguintes Manuais: L. CARRIÇO, *Nos Caminhos do Texto*, Porto Editora, 1994; M.A. Teixeira BETTENCOURT, *Língua Portuguesa*, Texto Editora, 1996; V.S. BAPTISTA e E.C. PINTO, *Outros Signos*, Lisboa Editora, 1994.

memoralista" ou o "discurso da separação"[6] ("no número desta companhia estava eu") e a errância por terras do Oriente até à "Pestana do Mundo".

Nas referências autobiográficas podemos distinguir quatro aspectos mais relevantes:

- As razões que levaram Fernão Mendes Pinto a embarcar, ou seja, "estreita Nação, estreita casa paterna";[7]
- As motivações e ambição que levaram Fernão Mendes Pinto a embarcar, atraído pelo exemplo de muitos que chegaram do Oriente a estoirar de ricos";[8]
- A natureza do relato autobiográfico que surge povoado de peripécias e aventuras, de imprevistos e de riscos, de perigos: náufrago, cativo, vendido como escravo, pedindo esmola para pagar o resgate[9]. Fernão Mendes Pinto é "treze vezes cativo e dezassete vendido como escravo".
- A imagem do infortúnio apela para a compaixão do leitor, na descrição do naufrágio e do ataque do pirata Coja Acém:

> A pouco mais de meio do rio arremeteram para eles dois crocodilos enormes, que os fizeram em pedaços e, deixando a água tinta de sangue, os levaram para as profundidades.[10]

Fernão Mendes Pinto conta o passado com ironia, não se deixando vencer pela desventura e pelo infortúnio - "não houve mal que me dobrasse". Depois de ter vivido vinte e um anos no Oriente, o autor regressa a Portugal em 1537, procura reconhecimento. A *Peregrinação* é um legado, um testemunho para os seus filhos - ABC de leitura - para que conheçam as provações e tribulações do seu pai.[11]

Conforme afirma E. Lourenço, Fernão Mendes Pinto escreve, refazendo a vida, salva-se do esquecimento[12]. Servindo-se da "prodigiosa memória", escreve e conta, tendo como destinatários privilegiados e herdeiros os seus filhos. É um "Olhar-Memória" que escreve e conta.

A veracidade da escrita/narrativa da *Peregrinação* tem posto problemas, o que levou à facécia tantas vezes citada: Fernão mentes? Minto.[13]

Na verdade, como refere Starobinski, o estilo fiel ao presente pode ser infiel ao passado; a autobiografia pode ser já uma interpretação dos acontecimentos, da experiência

---

[6] Na expressão de M. de CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, Paris: Gallimard, 1975, p.9, citado por Maria Graciette BESSE, 1995. Maria Graciette Besse retoma a questão do narrador remetendo, por sua vez, para João David Pinto CORREIA, "Para uma nova leitura da Peregrinação de Fernão Mendes Pinto" in: *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Julho-Dezembro, 1983, pp.217-39.

[7] Cf. *Outros Signos*, p.237 (leitura guiada).

[8] Cf. *idem*, pp.238-340 e *Nos Caminhos do Texto*, p.219.

[9] Cf. *Nos Caminhos do Texto*, p.219 e *Outros Signos*, pp.238-40.

[10] Cf. *Outros Signos*, p.238 e *Língua Portuguesa*, p.61.

[11] Cf. *Língua Portuguesa*, p.57.

[12] Cf. E. LOURENÇO, 1990, pp.268-75.

[13] Cf. *Nos Caminhos do Texto*, p.219 e *Língua Portuguesa*, p.57.

passada que é tomada como objecto/tema[14]. Publicada em 1614 (Fernão Mendes Pinto morre em 1583) o livro conhece um enorme sucesso e traduções.[15]

3. PEREGRINAÇÃO E ALTERIDADE

a) Fernão Mendes Pinto o viajante, o aventureiro, o geógrafo-antropólogo, através de descrições de grande valor informativo, conduz-nos à descoberta e ao encontro do Outro[16]: Como vivem? - Onde vivem? - Como se defendem?
Como vivem? "A gente é muito pobre e vive da caça aos crocodilos".[17]
Onde vivem? "[...] a aldeola que lhe fica na foz e se compõe de umas quinze a vinte choupanas, tódas elas de colmo" ou ainda "Siaca, terra grande, se bem que de palhoças".[18]
Como se defendem? "Com os fígados (dos crocodilos) dos quais fabricam uma peçonha como não há segunda por estas partes, porquanto as flechas envenenadas com ela causam morte certa".[19]

b) A alteridade é apercebida no quadro da natureza, sociedade, língua, na desmesura (distância da China e do Japão) e na pequenez do Velho Mundo. Fernão Mendes Pinto informa-nos sobre: animais (tigres, camões, serpentes) e os perigos e as ameaças a que estão expostos - "tão mordidos de mosquitos e moscardos que parecíamos lázaros"[20] - e ainda: "ca pouco mais de meio do rio arremeteram para eles dois crocodilos enormes".[21]
Fernão Mendes Pinto observador residente, mas "peregrino", errante dá-nos a visão do Outro e a visão (a nossa) a partir do Outro.

c) Visão do Outro/e a partir do Outro. Comparando o nível cultural dos Orientais com os do Velho Mundo, por exemplo os europeus são representados "menos" civilizados e "mais pobres" e "mais" bárbaros que os orientais (apresenta os portugueses que comem com as mãos, enquanto que eles - Chins - comem com pauzinhos afiados).[22]

Referindo o problema da comunicação e o valor simbólico da cruz e do Padre Nosso, através do episódio de Inês de Leiria: são sinais de identificação e de reconhecimento do Outro/o Mesmo.

---

[14] Referimo-nos a J. STAROBINSKI, *Le Style de l'autobiographie*.
[15] Cf. *Outros Signos*, p.237.
[16] Cf. M.L. BUESCU, 1991, p.10, referindo a "estragégia de aproximação" em Zurara.
[17] Cf. *Língua Portuguesa*, p.62.
[18] Cf. *idem*.
[19] Cf. *idem*.
[20] Cf. *idem* e *Outros Signos*, p.237.
[21] Cf. *Nos Caminhos do Texto*, p.219.
[22] Cf. *Nos Caminhos do Texto*, p.215. Baseamo-nos em M.L. BUESCU, 1991, p.11, "Para uma Tipologia do Encontro".

Também para Fernão Mendes Pinto - como para Fernando Pessoa, " a minha Pátria é a língua" - a língua portuguesa funciona como símbolo de reconhecimento/ identificação.[23]

Fernão Mendes Pinto reconhece Inês de Leiria como o Outro/Mesmo - Inês de Leiria é também portuguesa - com lágrimas e emoção.[24]

4. O ANTI-HERÓI E A CRÍTICA

Como acima referimos, a comparação de Fernão Mendes Pinto com Camões é inevitável. Fernão Mendes Pinto é o negativo da epopeia, é a versão não ortodoxa da gesta dos Descobrimentos portugueses, focando as contradições e incoerências do lucro e da fé, a ideologia oficial da conquista como cruzada, através das *personae*. Assim, António de Faria é apresentado como pirata que assalta a mercadoria:

> Irmãos pronunciou para nós António de Faria, vendo aquela gente desprevenida - esta barquinha é Deus que no-la manda, condoído da nossa miséria e estado. Pois bem com o seu santo nome na boca e no coração, vamos tomar posse dela. De um salto estaremos dentro. A primeira coisa que há a fazer, lembrem-se bem, é pegar nas armas.[25]

Critica ainda a ideia de cruzada, pela boca da criança que António de Faria tenta converter. Temos, assim, a visão ou o ponto de vista das vítimas e a condenação da cobiça e da injustiça. O menino chora o infortúnio do pai que foi vítima da pilhagem dos portugueses, de António de Faria: "Esta lanteá era do infeliz do meu pai que teve a triste sorte de lhe pilhardes, em menos de uma hora, o que ele levou mais de trinta anos a ganhar".[26]

E também a criança denuncia a incoerência das atitudes em relação à religião e à fé dizendo: "Tens deus na boca e o diabo no coração".[27]

A ideia de incoerência é reforçada pelo poema de António Gedeão denominado "A Malta das Naus" que as antologias geralmente incluem, denunciando assim as hipocrisias, injustiças, desvios e crimes.

O retrato dos portugueses está em contradição com a maneira como se apresentam "de joelhos e esfomeados" e se expõem aos olhares e facécias e à ironia dos "bárbaros" orientais: "Não vê que estão a cair de fome"![28]

---

[23] Cf. *idem*.

[24] Cf. *Língua Portuguesa*, p.58. A emoção e a referência frequente às lágrimas têm sido referidas por M.L. BUESCU, 1991.

[25] Cf. *Outros Signos*, p.241.

[26] Cf. *idem*.

[27] Cf. *idem*.

[28] Cf. *Nos Caminhos do Texto*, p.216.

5. O EXOTISMO

O aventureiro do exotismo propõe-nos um código da contagem do tempo "aos nove dias da sétima lua".[29]

Do mesmo modo, satiriza as Instituições, por um processo retórico, por exemplo: "Mesa da Consciência chamada Bafo do Criador de Todas as Coisas" ou ainda "por acórdão lavrado na Mesa do Zelo da Hora Divina [...] quinze anos da cadeira e ceptro do Leão Coroado no Trono do Mundo".

Sugestões didáctico-pedagógicas:

Com base no ensino/aprendizagem em espiral e nos desafios (interdisciplinaridade, multiculturalidade ...), poderemos sugerir - à guisa de recomendações pedagógicas - as pistas de trabalho seguintes:

1. Criação de uma agenda a nível europeu - tendo em consideração a dimensão europeia da Educação - em que cada país apresente uma figura a reivindicar universalmente. Para Portugal seria Fernão Mendes Pinto.
   Tendo em consideração, por um lado, o regresso aos modelos no ensino da História e, por outro lado, a parte luz e sombra das personagens. Desafio à dimensão europeia da Educação, assim como à pedagogia do imaginário.
2. Representação de "quem é o estrangeiro?" a nível individual (o aluno) e a nível colectivo (o país). Será uma forma de reduzir distâncias e proceder a uma "alfabetização cultural", através de uma reflexão sobre a identidade/alteridade. Desafio à educação intercultural.
3. Introdução de "outras passagens" (excertos) para ler e comentar, por exemplo: a exploração de códigos semióticos, por exemplo, no "encontro" ter em consideração, o valor simbólico: dos objectos; do ritual (comer, saudar ...); da maneira de vestir (ter em conta a Arte Nambam - os biombos - e analisar a representação dos portugueses representados pelos orientais); do código gestual (ajoelhar, "derramar lágrimas" levantar as mãos)[30]. Desafio à investigação.
4. Recolha das várias edições da *Peregrinação* (reeditadas pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses). Desafio à interdisciplinaridade (com as aulas de francês e inglês, por exemplo).
5. Encenação de uma peça com montagem a partir da *Peregrinação*, partindo sobretudo da ideia dos "sentidos". Desafio à criatividade, à comunicação escrita ao ensino/aprendizagem cooperativa.

CONCLUSÃO

Tentámos fazer um levantamento dos excertos da Peregrinação de F.M.P legitimados pelos Programas e pelos Manuais de Língua Portuguesa do 9º ano de escolaridade.

---

[29] As passagens referidas nos "excertos" têm sido referidas - como exemplos de exotismo - por diversos autores, por exemplo, R. CATZ, 1981, E. LOURENÇO 1990.

[30] Baseamo-nos em M.L. BUESCU, 1991.

Os vários excertos dão uma visão não censurada na medida em que: apresentam críticas à ideologia oficial e ao espírito de cruzada; apresentam uma imagem disfórica da aventura/viagem /peripécias.

A nossa ênfase é posta na descoberta da alteridade tão presente nos diversos programas e projectos interculturais (por exemplo, a Educação para a Paz). Por outras palavras, os programas escolares têm posto o acento no diálogo intercultural, traduzido na ideia de aceitação da diferença e na ideia de complementaridade, "num processo de iluminação recíproca" e de "capacidade de espanto".

Resta-nos, enfim, sublinhar que, a partir da análise dos "excertos" dos Manuais analisados, apresentamos, por um lado, sugestões didácticas e pedagógicas e, por outro lado, uma bibliografia quer de ensaios, quer de edições ou reedições da Peregrinação.

BIBLIOGRAFIA

A nossa intenção - ao reunir na presente bibliografia diversas edições e estudos clássicos sobre a *Peregrinação* - é contribuir para uma "base de dados" que facilite as pesquisas sobretudo aos alunos do 9° ano de escolaridade e aos respectivos professores.

ALBUQUERQUE, L. de, FERRONHA, A.L., HORTA, J. da S., e LOUREIRO, R., *O Confronto do Olhar - O encontro dos povos na época das navegações portuguesas*, Caminho, 1991.

BAPTISTA, V.S., e COSTA, E. Pinto, *Outros Signos*, (9° ano de escolaridade) Lisboa Texto, 1994.

BARRETO, L.F., et al., *Portugal na Abertura do Mundo*, ed. da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995.

BARROS, J. de, *A* Iliada *de Homero Contada às Crianças e ao Povo*, adaptação em Prosa de João de Barros, 3ª ed., Livraria Sá da Costa Editora, 1994.

_____, *Os* Lusíadas *de Luís de Camões Contados às Crianças e Lembrados ao Povo*, adaptação em Prosa de João de Barros, 32ª ed., Livraria Sá da Costa Editora, 1995.

BERNARDINO, T., *Fernão Mendes Pinto - Peregrinação*, col. "Clássicos Juvenis", Verbo, 1993.

BESSE, M.G., "As Fíguras do Outro em *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto", in: *Taira*, n° 3, Grenoble, 1991, pp.45-52.

_____, "Les Métamorphoses du Temps dans la *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto", Université de Nancy, France, ed. Lang, 1977, pp. 247-53.

BOUQUET, A., "Vertigineuses pérégrinations", in: *Magazine Littéraire*, n° 286, mars 1991, p.75.

BUESCU, M.L. Carvalhão, "A *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto ou as Alternâncias do Olhar" in: *Ensaios de Literatura Portuguesa*, Lisboa: ed. Presença, 1985, pp.36-51.

_____, "As Alternativas do Olhar: para uma tipologia do Encontro", in: *Actas do 1° Simpósio Interdisciplinar de Estudos Portugueses, "Dimensões da Alteridade nas Culturas de Língua Portuguesa - O Outro"*, Departamento de Estudos Portugueses, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 20-23 de Novembro de 1985, Vol. II, pp.145-61.

_____, "A Viagem e a Fala" in: *Prelo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Janeiro-Março, 1991, pp.7-26.

CARRIÇO, L. e SANTOS, J.F. dos Santos, *Nos Caminhos do Texto*, (9° ano de escolaridade), Porto Editora, 1994.

CATZ, R., *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto*, Ed. Prelo, 1978.

_____, *Fernão Mendes Pinto - Sátira e Anti-cruzada na* Peregrinação, Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

CERTEAU, M. de, *L'Ecriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

CORREIA, J.D. Pinto, *A* Peregrinação *de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa, Ed. Comunicação, 1983.

_____, "Para uma Nova Leitura de *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto", in: *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, Julho-Dezembro, 1983, pp.217-39.

CORREIO DA UNESCO, "Sobre os Descobrimentos Portugueses", Abril 1989.

FORQUIN, J.-C, *Ecole et Culture*, DeBoeck, 1989.

GRUPO DE TRABALHO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, "A partida da armada 1537 nos estaleiros da Ribeira das Naus", in: *Revista Oceanos*, nº 2, Outubro 1989, p.11.

LAPA, R., *Peregrinação*, 4ª ed., Seara Nova, 1971,

LOUREIRO, R., "Paradigma Fernão Mendes Pinto", in: *Jornal de Letras*, 3 de Abril 1990, p.16.

LOURENÇO, E., 1990, "Le Livre de l'Emerveillement", in: *Autrement, Lisbonne hors les murs 1415-1580. L'invention du monde par les navigateurs portugais*, nº 1, septembre 1990, pp.268-75.

MAHIEU, J.A., *Fernão Mendes Pinto - Las Peregrinaciones*, Madrid: Ediciones Alfaguara, 1982.

MAJOR, D., "O Discurso da Alteridade na Poesia Africana de Expressão Portuguesa" in: *Educação e Tecnologia*, Instituto Politécnico da Guarda, 1993, pp.41- 63.

MARGARIDO, A., "La multiplicité des sens dans l'écriture de Fernão Mendes Pinto et quelques problèmes de la littérature de voyages au XVIe siècle", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, vol. X, 1977, pp.173-74.

MENERES, M.A., co-ord. de, e CATZ, R., Peregrinação *e Cartas*, versão para português actual com glossário, Programa Nacional de Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses, 1989.

MONTEIRO, A. Casais, *Peregrinação*, Programa Nacional de Edições Comemorativas dos Descobrimentos Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988 (1ª ed., 1952).

PINTO, J.J, "A Carta de Caminha: Golpe de Sonda na Diferença", in: *Actas do 1º Simpósio Interdisciplinar de Estudos portugueses "Dimensões da Alteridade nas culturas de língua portuguesa - O Outro"*, 20-23 de Novembro 1985, Vol II, pp.179-92.

PROGRAMA DO ENSINO SECUNDÁRIO, *Organização Curricular e Programa de História*, 3ª ed., Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 1995.

PROGRAMA DO ENSINO SECUNDÁRIO, *Organização Curricular e Programa de Português*, Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 1996.

REVISTA OCEANOS, "Viver a Bordo", nº 2, Outubro 1989 e "Fernão Mendes Pinto - Oriente e Descobrir"; nº 7, 1990.

RIBEIRO, A., Peregrinação *de Fernão Mendes Pinto - As Aventuras Extraordinárias de um Português no Oriente*, 12ª ed., Livraria Sá da Costa Editora, 1994.

RICHARD, J., *Imperialism and Juvenile Literature*, Manchester University Press, 1989.

RODARY, G., *Grammaire de l'Imaginaire*, Les Editeurs Français Réunis, 1979.

RUY, J., "A *Peregrinação* Ilustrada", in: *Revista do Instituto de Língua e Cultura Portuguesa ICALP*, nº 7-8, março-junho 1987, pp.154-57.

SARAIVA, A.J., 1984, *Fernão Mendes Pinto* - Peregrinação *e Outras Obras*, Livraria Sá da Costa, Vol. I, 2ª ed., 1981; Vol. II, 2ª ed., 1981; Vol. III, 1ª ed., 1974; Vol. IV, 1ª ed., 1984.

TEIXEIRA, M.A, e BETTENCOURT, M.A., *Língua Portuguesa*, (9º ano de escolaridade), Porto Editora, 1994.

THIBAUX, F., *La Pérégrination de Fernão Mendes Pinto*, col. "Etonnants Voyageurs", Seghers.

O QUE FAZ A ALMA PODER SER DE HEROE: SOBRE O CONCEITO DE *HERÓI* NA *MENSAGEM* DE FERNANDO PESSOA

INGEMAI LARSEN

É do conhecimento vulgar que a *Mensagem* relata, através dos 44 poemas que contém, a história mitificada de Portugal. É ainda opinião geral que as figuras históricas que emprestam nome à maioria dos poemas, têm *status* de herói, de modo que - segundo a ideologia da *Mensagem* - a história de Portugal foi criada por uma plêiade de heróis individuais, mais uma heroína colectiva: a nação portuguesa.

O que me interessa neste texto é, precisamente, o conceito deste *herói,* cujo aparecimento na história de investigação da *Mensagem* é dominante, mas, parece-me, não muito bem esclarecido.

Se se comparam as características e acções das figuras dos poemas, um a um, parece legítimo, antes de falar de um herói apenas, fazer distinção entre *vários* tipos de heróis. Encontramos, assim, por um lado, um tipo de herói que age por instinto - penso, por exemplo, no Conde D. Henrique - lado a lado dum outro tipo que se distingue do primeiro por ser consciente da sua acção, como é o caso dos navegadores. Apresenta-se-nos, ainda, um grupo de figuras que chama bastante a atencão porque, em confronto com os dois primeiros grupos mencionados, parece não ser agente de nenhuma acção heróica. Basta pensar no infante D. João, que espontaneamente se define assim: "Não fui alguém". Todavia, em termos de chamar a atenção, nada e ninguém consegue superar o rei D. Sebastião, cuja metamorfose de ser humano em divindade cria uma situação sem par.

Mais uma figura está presente na *Mensagem,* na verdade a sua protagonista: a entidade colectiva *Portugal,* cujo status, em oposição às figuras individuais, o texto não define de uma vez para sempre.

Perante esta variedade de heróis, a questão é: O que é que os une, o que é que os faz todos heróis? Para poder chegar a uma resposta, vou-me servir de dois parâmetros caracterizantes, um de realização e outro de consciência.

Classificados a partir destes parâmetros, ver-se-á que os heróis se distribuem por três grupos diferentes, o que, por sua vez, permite perceber qual é a característica unificadora da galeria de personagens da *Mensagem.*

O herói *concretizador e instintivo* é a designação do primeiro tipo de herói. Trata-se de uma figura cuja missão patriótica se caracteriza pela acção concreta, um homem que foi escolhido por Deus para, activamente, participar na fundação de Portugal, a nação que, por mão da Providência, crescerá de reino terrestre a império celestial. Quando o Conde D. Henrique, o protótipo desta categoria, pergunta: "Que farei eu com esta espada", demonstra que não tem, antes do acto, a consciência do sentido ou alcance deste mesmo acto. Daí o adjectivo *instintivo,* que indica que a acção é levada a cabo como resposta a

uma ordem dada por outrem, como um impulso súbito. Ou pode dizer-se que o desejo de agir só se manifesta no momento em que Deus o chama para entrar em acção. Dizer que é um *herói concretizador* significa que possui a capacidade de, concretamente, agir, neste caso de combater, pois, foi através de batalhas que as fronteiras da nação foram, pouco a pouco, definidas.

D. Dinis é outro exemplo de um herói concretizador e instintivo. Com ele, o nome de Portugal no mapa-múndi já é uma realidade, e as tarefas heróicas mudaram. Apontam agora para o próximo passo da nação, o da expansão marítima. Assim, a principal virtude de D. Dinis não é apenas ser poeta. D. Dinis é, sobretudo, "O plantador de naus a haver", ele é quem, instintivamente, tem o pressentimento "d´esse mar futuro", quem ouve "a voz da terra anciando pelo mar". Eleito por Deus para ser herói, D. Dinis é outro pioneiro do Império a vir.

Não podendo, aqui, entrar em pormenores a respeito de cada um dos heróis, limito-me a chamar atenção para *o instinto* como uma característica que sobressai em vários poemas, por exemplo: Viriato é responsável pela "raça, porque houvesse / Memória em nós do *instinto* teu", a D. Tareja pede-se: "Dê tua prece outro destino / A quem fadou o *instinto* teu" e D. João foi "Mestre, *sem o saber*, do Templo / Que Portugal foi feito ser" (sublinhado meu).

A tarefa principal deste primeiro grupo de heróis é, no sentido mais amplo, a de realizar a nação terrestre de Portugal. Que não tenham consciência das implicações transcendentes desta tarefa, não importa. Em termos antropomórficos, pode-se dizer que uma nação é um jovem, que não ganhou, ainda, conhecimento do seu futuro glorioso.

"Deus quer, o homem sonha, a obra nasce"; esta é a fórmula segundo a qual a História avança. Pelo termo *obra* entende-se a Obra Divina, atingível através de uma séria de obras parciais, pelas quais os heróis são responsáveis. E a metáfora *sonhar* sintetiza duas coisas: a de ter recebido o sinal de Deus e, assim, ter conhecimento do Destino providencial da pátria *e* a de se pôr à disposição para que esse destino se cumpra, para que a obra nasça.

Com esta doutrina em mente avançamos para o segundo tipo de herói no universo mensageiro; o herói *concretizador e consciente*. À primeira vista não requer introdução, visto que parece tratar-se do herói clássico, do homem que sempre tem sido identificado como o herói, graças a talentos evidentes: é poderoso, ousado e intrépido. Não admira que o Infante D. Henrique pertença a este grupo: Deus quis que fosse um exemplo para os navegadores portugueses, o infante pôs-se à disposição, e a obra nasceu. D. Henrique é um herói concretizador porque possui capacidade concreta para atingir o seu fim; é consciente porque compreende a verdadeira natureza deste fim: como navegador, sabe que o porto por achar é sempre o porto de Deus. E esta característica espiritual vale igualmente para os demais heróis realizadores e conscientes que, se bem que desfrutem das virtudes acima mencionadas, coragem, poder etc., têm status de herói por serem precursores no projecto dum fim mais elevado. Só para dar um exemplo: Diogo Cão navegou para *diante*, o seu padrão sinalou ao vento e aos *céus* que, da obra ousada, a parte dele foi feita; Bartholomeu Dias foi o Capitão *do Fim* e António Vieira foi, para os Portugueses, um *céu* também.

Por isso - apesar de o herói mensageiro compartilhar características com o herói clássico, não é idêntico a ele. Sem atribuir uma dimensão transcendente à obra que realiza, não adquire o status de herói.

D. Henrique teve consciência do verdadeiro e autêncio fim da sua missão. Foi-lhe imposta uma tarefa, a de desvendar a espuma e deixar ver a terra inteira, e nenhum português o conseguiu com maior sucesso do que o Infante. E mesmo assim, não esgota com este esforço a sua missão. "Do mar e nós em ti nos deu signal" lê-se no poema "O Infante", o que significa que através dele, tendo-o como exemplo, toda a nação portuguesa recebeu o sinal - o sinal de ser ela o portador dum império situado além da terra e do mar.

De D. Sebastião, visto isoladamente, há relativamente pouco a dizer, embora seja uma figura privilegiada em termos quantitativos. Deve-se à circunstância de ele aparecer como *ser humano* até certo ponto limitado, na verdade num poema só.

Já no segundo poema em que surge, encontra-se num estado "não humano". Proclama que:

> Caí no areal e na hora adversa
> Que Deus concede aos seus
> Para o *intervallo* em que esteja a alma immensa
> Em *sonhos* que são Deus

Passando por uma metamorfose, D. Sebastião vem ainda falar-nos do poema "O Desejado", enquanto "jaz", isto é, enquanto está à espera de poder entrar em acção como o realizador do Quinto Império. Ente sobre-humano, divindade, conceito semelhante a Deus ou puro símbolo, seja como for, D. Sebastião ultrapassa qualquer norma racional, mas é interessante que, como ser humano, comece a sua vida como um herói *não concretizador e consciente*, pertencendo por isso ao terceiro e último grupo de heróis.

Este grupo, composto por cinco mártires cujo status na história mensageira difere bastante do status que obtiveram na historiografia portuguesa convencional, constitui (a meu ver) o grupo que define até que ponto os critérios de obter título de herói podem ser alargados.

Formando os heróis não concretizadores e conscientes, caracterizam-se sobretudo por não terem capacidade de agir, estando, ao mesmo tempo, perfeitamente conscientes desta mesma falta de capacidade. Quer isto dizer que a sua contribuição para a Grande Obra foi nula? Não, mas foi de natureza diferente. Não lhes foi concedido o privilégio que mais desejaram: o de poderem, concretamente, participar na conquista do futuro Império Divino. Mesmo assim, não levaram uma vida desprivilegiada; cada um incarna, na verdade, uma qualidade nobre: D. Duarte, sobretudo o dever: "é escrupoloso e fundo"; D. Fernando, o sacrifício de si próprio; D. Pedro, "a indiferença em conseguir que seja só obter", como diz, e D. João, a firmeza por não tolerar compromisso nenhum.

E quanto a D. Sebastião nem a ele lhe foi oferecida a grandeza desejada, daí que tivesse de se servir da loucura para a obter: "Louco, sim, louco porque quiz grandeza", foi a sua argumentação. Opôs-se assim ao Destino, porque tinha a certeza de que a sua missão seria única - e ganhou, de facto, imortalidade. Como ser humano, porém, o rei não se distingue dos outros mártires: ele não consegue realizar a sua obra, ou, dependendo do

ponto de vista, podia-se dizer que Deus quis que fosse um malogrado, um herói não concretizador e consciente. Perante um império que, naquela altura, se pensarmos na história factual, está a desfazer-se, foi-lhe entregue a missão de servir como modelo, como o representante do cumprimento de Portugal.

Os restantes heróis, porém, mostram confiança total na Providência:

D. Duarte cumpre, contra o Destino o seu dever, D. Fernando foi por Deus sagrado em honra e desgraça; D. Pedro ficou fiel à palavra dada e a ideia tida, e D. João foi inutilmente eleito porque é do português só tolerar o todo, ou o seu nada.

Que eles tenham tido uma vida desgraçada, só é verdade na medida em que não realizaram uma obra concreta. No que diz respeito à obra espiritual e moral, Portugal nunca se cumpriria sem o esforço investido pelos heróis mártires, aqueles aos quais por Deus foi imposta a tarefa talvez mais exigente: a de serem impedidos de entrar em acção concreta, de levarem a vida do prisioneiro sem afrouxar o seu moral, sem perder de vista qual é o fim da pátria: "O inteiro mar, ou a orla vã desfeita".

Resta falar da entidade colectiva Portugal, cujo status também se deixa descrever a partir dos mesmos parâmetros. Enquanto os heróis individuais - exceptuando D. Sebastião - têm um status permanente, Portugal, este ser orgânico, cuja vida é composta pela vida de milhões de portugueses, entre os quais um número limitado de heróis, não o pode ter. O seu status oscila, naturalmente, em conformidade com o status dos seus cidadãos e heróis.

A história de Portugal decorre entre os tempos em que a nação "com olhar sphyngico e fatal" fitava o Occidente, futuro do passado, até o ano de 1928 em que Pessoa o considerava nada mais do que um "fulgor baço de terra a entristecer".

Igual ao homem que pouco a pouco ganha consciência, ou seja, em harmonia com uma visão antropomórfica, Portugal nasce inconsciente do seu destino, já traçado por Deus. Servindo como instrumentos de Deus, os primeiros heróis nacionais agem, como vimos, todos pelo instinto. Resultado da vontade de Deus, as fronteiras terrestres de Portugal chegam a ser definidas, mas sem que o povo tenha conhecimento de que são apenas fronteiras provisórias.

É com o sinal dado ao Infante - "Do mar e nós em ti nos deu signal" - que os Portugueses serão envolvidos na conquista do seu futuro prometedor. Por outras palavras: o sinal opera como uma espécie de catalisador duplo de dois processos: um que manda o infante ir desvendar o mundo e outro que manda os portugueses participarem na conquista do mar; esse mar que sobretudo tem o valor de caminho para o Império Divino

É, portanto, a partir da época do Infante que o povo português constitui uma entidade que é consciente de si própria e da sua missão excepcional e que activamente entra na sua realização. Os anos que decorrem entre a expansão marítima do Infante e a campanha militar de D. Sebastião correspondem à época em que a pátria desfruta de status de herói concretizador e consciente. Mostra-se digna da confiança de Deus; nenhum sacrifício lhe é demaisado grande,- pois "tudo vale a pena / Se a alma não é pequena". Por muito que custe ser senhora do mar, é, afinal, nele que o céu se espelha.

Se não fosse a tragédia que pôs termo ao sonho! A partir das estrofes, tantas vezes citadas, "Cumpriu-se o mar, e o Império se desfez", a *Mensagem* é uma longa lamentação do mito do paraíso perdido. Com o desaparecimento de D. Sebastião, dá-se o começo da deca-

dência. Não por causa da sua morte ou da derrota. A decadência é o resultado da perda de confiança nas disposições de Deus, a perda de confiança no cumprimento do Império Universal que Portugal iria edificar, a perda colectiva de esforço espiritual. Um Portugal sem alma, um Portugal *sem status de herói*, é o que rodeava Fernando Pessoa na altura em que escreveu o poema "Nevoeiro".

Resumindo: Encontramos na *Mensagem* três tipos de heróis que, em conformidade com a visão providencialista, são escolhidos por Deus para serem guias na lenta elaboração da Grande Obra: o Quinto Império. O primeiro tipo constitui-se pelo herói concretizador e instintivo. A sua obra ou a sua contribuição para o futuro Portugal é o resultado duma ordem dada do "além", visto o herói não ter ainda consciência. O seu privilégio manifesta-se na posse de talento para concretamente agir, para contribuir para a fundação terrestre de Portugal.

O herói concretizador e consciente também possui capacidade de agir, mais a consciência de que a acção sem dimensão transcendente não tem valor. É o esforço para atingir o fim, que vale, tanto para o herói individual como para a nação colectiva, que na época da aventura marítima se põe à disposição para que Portugal se cumpra, merecendo assim, na *Mensagem*, o status de herói.

A alma ou a essência duma pátria reflecte-se na sua moral e no seu esforço espiritual. Necessitando a nação de modelos espirituais e morais, Deus escolheu um número de heróis para criarem, digamos, uma obra "contranatural". Os heróis não concretizadores e conscientes sacrificam-se para esta tarefa - ou seja, quatro deles o fazem, enquanto o quinto, o rei D. Sebastião, transforma o seu destino infeliz em destino divino.

Chegamos assim à conclusão de que o herói mensageiro, fundamentalmente, é quem, consciente ou instintivamente, concreta ou espiritualmente (v. nota) contribui para a Obra, sendo esta obra o cumprimento da pátria portuguesa.

Eis o que faz a alma ser de herói.

Universidade de Copenhague

NOTA

Parâmetros caracterizadores:

<table>
<tr><td colspan="3">Consciência</td></tr>
<tr><td colspan="2">+</td><td>-</td></tr>
<tr><td colspan="2">Realização</td><td rowspan="2">Capacidade concreta</td></tr>
<tr><td>+
Capacidade concreta e espiritual</td><td>-
Capacidade espiritual</td></tr>
</table>

HERÓIS CONCRETIZADORES E INSTINTIVOS:

Ulisses, Viriato, Conde D. Henrique, D. Tareja, D. Afonso Henriques, D. Dinis, D. João Primeiro, D. Filipa de Lencastre, Nun´Alvares Pereira, Bandarra.

HERÓIS CONCRETIZADORES E CONSCIENTES:

O Infante D. Henrique, D. João Segundo, Afonso de Albuquerque, Diogo Cão, Bartholomeu Dias, Fernão de Magalhães, Vasco da Gama, António Vieira, a entidade colectiva Portugal (durante um determinado período).

HERÓIS NÃO CONCRETIZADORES E CONSCIENTES:

D. Duarte, D. Fernando, D. Pedro, D. João, D. Sebastião.

DAVID MOURÃO-FERREIRA: *UM AMOR FELIZ*, OU A FELIZ SUBVERSÃO DO ROMANCE DE AMOR

FLORA LARSSON

Os amores felizes não têm história

O título do romance de David Mourão-Ferreira - *Um Amor Feliz*, publicado em 1986 - chama desde logo a atenção do leitor para o estatuto genérico do texto, cria desde logo um horizonte de leitura, uma expectativa, no sentido em que somos preparados de um modo mais ou menos consciente para ler uma história de amor, isto é, uma ficção que pertence ao sub-género mais praticado na literatura ocidental e que designamos comummente pelo termo genérico de romance de amor ou romance sentimental.

Como definir esta espécie romanesca e, a partir daí, pensar em que medida o romance de David Mourão-Ferreira se conforma aos cânones estabelecidos (mais ou menos implicitamente) pela criação/tradição literária ou, ao contrário, e se bem que apoiando-se nessa mesma tradição literária (como o título o dá a entender) os subverte, tais são as questões que pretendo desenvolver ao longo da minha comunicação.

Comecemos pela definição de romance de amor, e em primeiro lugar, pela dificuldade que todos nós conhecemos em propor definições de ordem genérica mais ou menos satisfatórias.

Na verdade, como saber se estamos a definir formas atemporais, estruturas genéricas por definição acrónicas, ou se, pelo contrário, estamos simplesmente a descrever configurações narrativas inscritas num dado espaço e num dado tempo (isto é, configurações geradas por um contexto sócio-ideológico preciso) e a considerá-las como fazendo parte integrante do género ou sub-género que se pretende definir[1]. Como evitar ainda esse círculo vicioso que consiste em partir dum *corpus* textual empiricamente constituído (neste caso, um conjunto de textos designado por romance de amor) e a partir daí estabelecer os traços fundamentais do sub-género que se pretende conhecer.

Desta dificuldade da definição das categorias genéricas, nos fala justamente H. Coulet, a propósito do romance sentimental no século XVIII:

> *Sous cette dénomination nous rangeons assez arbitrairement des romans qui different par le sujet et par la forme, mais qui ont pour objet la peinture et l'analyse des sentiments plutot que la description des moeurs et de la société.*[2]

---

[1] Penso nomeadamente na configuração do desenlace - feliz ou infeliz - que alguns poeticistas propuseram como critério determinante para distinguir o romance de amor do romance sentimental. Para mim, o desenlace é fundamentalmente de ordem "ideológica", isto é, ligado a axiologias do tipo "bem/mal", "recompensa/castigo", etc.

[2] H. COULET, *Le roman jusqu' à la Révolution*, coll. U, A. Colin, 1967.

Múltiplas são as definições do romance de amor, bem como os critérios adoptados para a definição deste sub-género romanesco: critérios históricos, sociológicos, temáticos, estruturais[3]. Apoiando-me simultaneamente em critérios temáticos e estruturais, eu própria apresentei há já alguns anos uma definição do romance de amor[4] que comporta a presença simultânea dos seguintes aspectos:

- presença de um par de amantes, cuja evolução passional constitui a trama narrativa principal;
- predominância do tema do amor (não a exclusividade, evidentemente) sobre quaisquer outros temas (por exemplo, temas de carácter psicológico, filosófico, histórico, etc.);[5]
- registo enunciativo sério, por vezes patético; raros são os segmentos textuais marcados pela ironia.

Se admitirmos que estes critérios são critérios pertinentes para a definição do romance de amor, podemos então perguntar-nos em que medida o romance de David Mourão-Ferreira se apoia nesta forma genérica e em que medida também ironicamente o subverte.

Vejamos: o romance constrói-se em torno de um par de amantes - Fernão/Y - e a trama narrativa central - que comporta três sequências narrativas principais:

- encontro dos amantes,
- vivência da paixão,
- "desenlace" final

- segue aparentemente o esquema narrativo canónico, o esquema que caracteriza os romances de amor.[6]

Todas as outras acções decorrem desta acção principal, estão-lhe subordinadas (se Fernão vai a uma recepção, é para encontrar Y; se Fernão aceita encontrar a Zu é para matar o tempo, o tempo que medeia entre dois encontros com a Y, etc.).

---

[3] V. *Le roman sentimental,* vol. I, II, Limoges: Trames, PULIM, 1990, 1991, respectivamente.

[4] "*Avatars du roman sentimental durassien*", in *Le roman sentimental,* vol. II, Limoges: Trames, PULIM, 1991.

[5] Elaborei a selecção destes critérios a partir duma comparação hipotética com outros sub-géneros romanescos, principalmente os sub-géneros designados por romance psicológico, romance de análise e romance de aprendizagem.

[6] Cf. Camilo CASTELO BRANCO, *Amor de perdição*; TEIXEIRA GOMES, *Maria Adelaide*; BALZAC, *Le lys dans la vallée*; M. DURAS, *Dix heures et demie du soir en été*. No entanto, no caso de *Um amor feliz* (e parcialmente *Dix heures et demie du soir en été*), o "desenlace", pelo mistério, pela incerteza que o envolve (como todos estão lembrados a cena que fecha o romance apresenta-nos Fernão com a carta da Y nas mãos - carta que ele não abre - ficando o leitor sem saber se a carta anuncia a partida definitiva da Y ou o seu regresso próximo.), não é um verdadeiro desenlace (um desenlace no sentido aristotélico do termo) mas tão só o fim do romance e, consequentemente, da história que ele representa. Esta configuração particular do "fim" do romance encontra-se evidentemente noutras "espécies" romanescas e faz parte dum modo geral do chamado "romance moderno".

Quanto à organização temática, se outros temas, para além do tema do amor, se encontram presentes no seio da narrativa, também estes se encontram subordinados ao tema principal, são como que por ele chamados, desencadeados: por exemplo, se se fala da corrupção da sociedade portuguesa dos anos 80, nomeadamente do tráfico de divisas, é porque o marido da Y está envolvido no dito tráfico, o que o obriga a fugir temporariamente do país. Consequentemente, Fernão/Y ficam momentaneamente separados. É neste sentido que o tráfico de divisas constitui narrativamente um obstáculo à vivência passional entre Fernão/Y e é por esta razão que o tema mais geral da decadência da sociedade portuguesa é tratado no romance.

Narrativa e tematicamente, portanto, o romance de David Mourão-Ferreira deixa-se ler como um romance de amor de feitura tradicional.

O que vai permitir a subversão deste molde genérico é o modo enunciativo escolhido. Contando a sua própria história passional a um narratário designado por "você", Fernão-narrador instala no espaço da narração múltiplos jogos de espelhos, desdobramentos recorrentes do Mesmo, que permitem a inserção duma dimensão crítica, distanciadora, irónica, em relação à vivência amorosa porventura ainda em curso.[7]

O exemplo mais flagrante destes desdobramentos do Mesmo diz respeito à similitude de situações passionais vividas por Fernão/Y e David/"você", similitude que a encenação espacial vem por vezes acentuar, reforçar: "Você e o seu amigo. A Y e eu [...]. Dois a dois, vocês e nós, e ninguém de permeio, em cada uma das extremidades da mesma plataforma" (p.140). Ou ainda pormenores do tipo: "De quando em quando, sem a olhar, ele [David] estreitava-lhe os ombros nús com insistente ou desesperada solicitude; outras vezes colocava-lhe antes o braço como que a aconchegar-lhe um xaile invisível", (p.74).[8]

Subjacente a este desdobramento encontra-se, por um lado, a clivagem Fernão/David; narrador/autor de que o texto aliás nos fala:

> Pois então fica sabendo que pela minha [David] parte tenho o projecto de um romance a respeito de um tipo que és tu [Fernão], ou mais ou menos tu ... Mais ainda: em que tu próprio sejas o narrador. Isto é um romance a teu respeito e contado por ti [...]. Atirei-lhe: "E se eu [Fernão] já estivesse a escrever esse mesmo romance?"
>
> "Mais divertido ainda", respondeu. "Será talvez necessário que tu [Fernão] queiras escrevê-lo para que eu [David] possa escrevê-lo. O que é o pobre do autor diante dos poderes e dos caprichos do narrador?", (p.268).[9]

e, por outro lado, a clivagem fantasmática da Mulher operada por Fernão e que resulta em parte na complementaridade que, no plano do desejo, a Y e "você" para ele representam. Assim, a deusa loira, Y, e a morena meretriz, "você", mais não são do que os pólos

---

[7] Com efeito, o leitor não chega a saber se a relação entre Fernão e Y dura ainda, já que os tempos verbais utilizados ao longo da narração pertencem ora ao registo do presente, ora ao registo do passado.

[8] A Y usa no inverno um xaile branco que o texto refere múltiplas vezes.

[9] Este desdobramento é ainda significado pela imagem dos "irmãos-inimigos": " Mas eu [Fernão] tinha a sensação de que se reacendia, no mais profundo de cada um de nós, a latente agressividade de dois irmãos-inimigos", (p.272).

opostos, contraditórios e complementares, configurações longínquas dum Eterno feminino desejado, perseguido por Fernão:

> E estou a ver-me ali, no outro lado do estúdio, vibrando furiosas marteladas nuns contorsionados objectos que tinham cada vez menos a ver comigo [...] e a exclamar em voz alta, para mim próprio, como única forma de descarregar a extrema tensão de toda aquela actividade: "Ah! deusa ...". E outras vezes: "Ah! putinha". Da quase estrangeira eram só os olhos; de si apenas as nádegas [...]. O que me estimulava era o renovado e confuso desejo de uma deusa que fosse puta, de uma puta que fosse deusa. E nem me lembrava do seu corpo (só as nádegas!) e nem me lembrava do corpo da outra (só os olhos!) (p.29).

Ou ainda:

> Passar em Amalfi uma larguíssima temporada, quem dera que até ao fim dos meus dias, na companhia da Y [...]. Propor-lhe a si ["você"] que temos é de ir tomar um copo, dois copos, dez copos, e que depois logo se vê, (p.111).

A obsessão de Fernão por este Eterno feminino gera assim uma espécie de representação fragmentada, dicotómica, do objecto de desejo na qual Y, em parte, se desvanece, se dilui, na medida em que não chega a impor-se a Fernão como um objecto de desejo único, exclusivo.

Pode-se assim avançar que a dupla clivagem (Fernão/David; Y/"você"), criando, por um lado, relações amorosas em tudo similares, e por outro lado, construindo objectos de desejo diferentes, mas equivalentes (Y/"você"), põe em causa a exemplaridade mítica da história narrada e a exclusividade do objecto de desejo, que, regra geral, caracterizam o romance de amor tradicional. Isto é, em vez de um par de amantes, o romance oferece-nos dois pares de amantes similares; em vez de um objecto de desejo, dois: Y, "você".

A visão crítica, irónica, claramente manifestada pela representação destes desdobramentos, em que Fernão se vê no outro, no seu outro (David) e se reconhece em parte no objecto de desejo por este seleccionado ("você"), esta visão crítica da existência, da vivência amorosa manifesta-se ainda mais abertamente nos comentários de Fernão-narrador, comentários que pontuam toda a narração. Estes comentários dizem sobretudo respeito à impossibilidade de conciliar a paixão amorosa com a vida quotidiana: "O meu grande erro com a Y foi o de ter parvamente sonhado a idílica perspectiva de uma existência a dois: a partir daí tudo começou a desagregar-se", (p.295). Ou reflectem ainda a consciência aguda do tempo que passa e tudo destrói no seu caminho. Assim, a propósito do amor de David/"você": "[...] o vosso "conhecimento e trato" não fugirá à regra e terá inevitavelmente um "prazo fixo"!", (p.79).

Ou ainda, a propósito da relação que vive com a Y:

> Aliás, também apenas hoje, pela primeira vez, não acendi aqui o calorífero. É inevitável concluir (por que raio isso me há-de inquietar?) que tudo quanto existe entre nós acaba de entrar numa nova estação", (p.62).

"Nova estação", tranformações/degradações, de que já recebera outros sinais percursores:

> Reparei, entretanto, que umas flores, aí na jarra, começavam a exalar o odor enjoativo de um começo de podridão [...]. No entanto, ao cabo de longos minutos de espera, pareceu-me antes ter

ouvido - depois de uma pancada seca, vibrada porventura com a palma da mão bem aberta - o ruído das unhas arranhando a madeira, (p.60).

Outros comentários, outras reflexões aludem por sua vez ao carácter imaginário, fantasmático das nossas representações (a que as referências frequentes a Y na qualidade de estátua ou de configuração da Beleza nos vinham já preparando).

Com efeito, mais do que uma mulher "real", supostamente real, Y é apresentada (percepcionada) como um objecto construído pela linguagem, um ser de linguagem, tal como a letra, Y, que a simboliza.

Longas páginas do romance são de facto consagradas à ilusão da representação romanesca, ilusão francamente acentuada pelo facto de Fernão, no romance que pensa escrever e de que fala a David, inserir passagens do romance que o leitor tem vindo a ler:

> Caí a seguir na imprudência de sumariamente lhe descrever a principal figura feminina. Tive apesar de tudo o bom senso de lhe dizer que a tinha apenas imaginado, que não correspondia a algum modelo propriamente dito: "Uns olhos mais que verdes, mais que azuis ... Estrangeira, sim. Ou meia estrangeira ... Uma autêntica personificação da Beleza", (p.270).[10]

Assim, a ironia de situações gerada pelas sucessivas duplicações do Mesmo vê-se reforçada pela ironia que emerge da consciência crítica do narrador e que assume, como tenho vindo a referir, aspectos múltiplos[11].

Em resumo, poder-se-á portanto dizer que a trama principal do romance compreende a história dum amor pontualmente feliz, de que pouco ou nada há para contar: "Os amores felizes não têm história" (p.53) mas de que no entanto se fala ironicamente a um "você" (ao longo de 299 páginas), a um "você" que é o destinatário primeiro e último desta narração.

Mas se pouco ou quase nada há para contar, que "amor feliz" é então este em torno do qual se fala e que tão longos e estreitos laços tece entre o narrador e o narratário, isto é "você"?

Creio que este "amor feliz" é finalmente o amor de contar, de entrar em contacto com o Outro, de dialogar com "você", isto é, eu mesma, quer dizer todo e qualquer leitor.

Com efeito, deste amor do contar, do jogar com a Língua, perseguir a palavra justa, certa, fugidia, como se de uma mulher se tratasse, nos fala o narrador:

> [...] A maravilha que deve ser escrever um livro: a invenção dentro da memória; a memória dentro da invenção; e toda essa cavalgada de uma grande fuga, todo esse prodígio de umas poligâmicas núpcias, secretas e arrebatadas, com a feminina multidão das palavras : as que se entregam, as que se esquivam; as que é preciso perseguir, seduzir, ludibriar; as que por fim se deixam capturar, palpar, despir, penetrar e sorver, assim proporcionando, antes de se evaporarem, as horas supremas de um amor feliz, (p.229).

---

[10] Cf., por exemplo: "Os olhos [...] mais que verdes, mais que azuis [...]", (p.21).

[11] No entanto, esta consciência crítica não redunda numa visão trágica do amor; bem pelo contrário, o que o romance propõe, por intermédio de Fernão, é uma aceitação "filosófica" da existência tal como ela é. Afinal, tudo "se equivale": "Quando a Y voltar, se voltar, nem tudo será idêntico. Mas talvez eu possa [...] tornar então a dizer [...] que nada se iguala, tudo se equivale", (p.252).

Este amor da palavra, do dizer, explica a relação com o Outro, "você", a quem se conta e sem o qual o acto de falar não teria qualquer sentido: "[...] preciso de descobrir o seu ["você"] paradeiro. Tenho de lhe dar conta de tudo isto: de tudo isto que só comecei a contar por contar consigo", (p.295).

A subversão do romance de amor tradicional opera-se assim, no caso de *Um amor feliz*, de David Mourão-Ferreira, pela consciência crítica que perpassa todo o romance e reveste múltiplos aspectos, mas essa subversão realiza-se também, e talvez mesmo sobretudo, pelo deslocamento, pela transferência do objecto de amor: mais, muito mais do que a narração de uma vivência com um ser amado, *Um amor feliz* encena a felicidade suprema de jogar com as palavras, de falar com "você", contar a "você", a todos nós finalmente leitores maravilhados e agradecidos pelo romance com que somos presenteados.

Afinal, como diz o narrador,: "Tudo é contar", (p.228).

Universidade de Limoges

ATUAIS PERSPECTIVAS EM EDUCAÇÃO LITERÁRIA NO BRASIL[1]

CYANA LEAHY-DIOS

Se, por não sei que excesso de socialismo ou barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que precisa ser salva, pois todas as ciências estão presentes no texto literário.

Roland BARTHES, *Aula*[2]

INTRODUÇÃO

Considero Educação Literária, ou o ensino-aprendizagem de literatura, a representação cultural de uma sociedade. Ao usar a expressão *educação literária* proponho o uso da literatura como um elemento essencial no processo de educação, ou seja, educar com a literatura, pela literatura, através da literatura. Por se constituir de um conjunto de disciplinas, considero que a educação literária se sustenta sobre um *triângulo* cujo ápice varia de acordo com as características da sociedade em que se insere. Esse triângulo interdisciplinar é formado pela combinação assimétrica de linguagem (ou estudos da língua), arte (ou estudos culturais), e história (ou estudos sociais). Através da educação literária, assim, pode-se usar o texto literário como contexto artístico, pretexto linguístico, ou texto histórico-cultural, e cada variação do ápice do triângulo indica uma ênfase a determinadas características sócio-culturais e político-pedagógicas.

Neste texto tentarei esboçar um resumo da situação encontrada em salas de aula de literatura em três escolas brasileiras de segundo grau, e seis escolas inglesas de *sixth form*, com alunos cuja idade média oscilou entre dezessete e dezenove anos.

Penso que o modelo inglês atual de educação literária se baseia no uso artístico-estético[3] da língua. Ler literatura, segundo alguns dos professores entrevistados, é apenas 'pretexto para estimular a produção de ensaios críticos *sobre* literatura'. Outros consideram que estudar literatura serve para 'melhorar a pessoa, através da aquisição de valores culturais', tornar a pessoa 'mais inteira', 'mais rica', 'mais culta'. Literatura 'eleva os valores', e assim sendo, quanto mais alto o nível social de origem do estudante de

---

[1] Baseado em dissertação de PhD *Literature Education as a Social Metaphor*, Institute of Education University of London (1996), com financiamento CAPES, UFF (Brasil) e CVCP (Reino Unido).

[2] R. BARTHES, *Aula*, São Paulo: Cultrix, 1980, p.18.

[3] Segundo Wolfgang Iser, os polos da obra literária são o 'artístico', que se refere ao texto produzido pelo autor, e o 'estético', que é a apreensão do texto pelo leitor. É no espaço onde texto e leitor se encontram que é dado status semelhante a cada um, dentro da interação literária. V: W. ISER, *The Act of Reading: A theory of aesthetic response*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

literatura, menos trabalhosa será sua ascensão aos patamares desejados. Há um ideal de comportamento, pensamento e atuação cultural associado ao consumo de literatura, estabelecido pelo cânone literário e reforçado pelas práticas pedagógicas de literatura na escola. O estudante oriundo das classes abastadas, que traz uma *personalidade literária* formada pela biblioteca de casa, evidentemente entra em salas de aula de literatura com inúmeras vantagens sobre o aluno de classe trabalhadora, cuja cultura de origem é negada, desprezada ou, na melhor das hipóteses, tratada como material bruto a ser polido e lapidado até que se torne aceitável socialmente. Falo aqui especificamente do aluno da escola de segundo grau. Esse fenômeno é muito mais visível em sistemas tais como o inglês, porque não existe uma clara metodologia do ensino de literatura. Não há uma teoria pedagógica ou literária específica, os objetivos desse ensino são indefinidos, e a meta final é obter do aluno uma reação pessoal (*personal response*) ao texto literário através da produção de ensaios críticos sem fundamentação teórica objetiva, que 'prejudicaria a subjetividade e espontaneidade' das respostas.

Por outro lado, o modelo brasileiro de educação literária segue a tradição positivista do ensino de história através de informação sobre literatura. O triângulo se move, passando a se apoiar no binômio estudos sócio-culturais, ou sócio-linguísticos, com a obra de arte literária servindo de ilustração das características estáticas e estéticas de determinados períodos e movimentos histórico-literários, tratados de forma estanque, determinista e linear. Espera-se que o aluno de literatura aprenda, ou melhor, memorize datas, fatos, nomes, características, gêneros, estilos e escolas literárias com objetividade pseudo-científica, em que se privilegia o método, a *ordem* e o *progresso*.

DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS

No *sixth form* inglês, os alunos escolhem em média três disciplinas afins entre si e com o curso universitário que pretendem seguir, preparando-se durante dois anos para os 'exames adiantados', ou GCE, requisito indispensável para a entrada na universidade. Não há livros didáticos a serem adotados, além dos textos recomendados para leitura, cuidadosamente pinçados num cânone representativo da tradição, cultura e poder britânicos. As práticas pedagógicas e os objetivos são parte de uma agenda pedagógico-cultural mais ampla que, privilegiando o implícito, o não-dito, o pressuposto, impede a participação democrática nos processos decisórios, concentrando o saber e o poder.

No modelo brasileiro, os exames vestibulares testam o conhecimento dos candidatos à universidade em cerca de dez disciplinas escolares, dentre as quais está a educação literária, matéria compulsória de caráter aparentemente explícito: os programas são detalhados, abrigando desde a literatura portuguesa quinhentista e a literatura informativa sobre o Brasil, até a produção das primeiras décadas do século vinte, de forma geral. Os objetivos são frequentemente isolados em categorias cognitivas, afetivas e, em menor escala, sócio-culturais. E as práticas pedagógicas via de regra seguem a orientação, a ordenação e as estratégias apresentadas pelos textos didáticos adotados. Assim sendo, os alunos de literatura brasileira aprendem história literária em camadas superpostas, lineares

e opositivas, em que cada movimento é ensinado (embora nem sempre aprendido) como uma reação sócio-cultural e político-econômica ao movimento que o antecede, em rigorosa sucessão, até o século vinte. A partir de 1922, com a Semana de Arte Moderna, parece haver uma suspensão do rigor descritivo; datas, nomes, dados, características se misturam e embolam em verdadeiro caos pós-moderno; os pares opositivos desaparecem, junto com a possibilidade de explicações estanques, levando alunos secundários de literatura a crer que literatura, bem como história, são estudos apenas coerentes em tempo pretérito.

Os objetivos do ensino de literatura no Brasil, quando discutidos, analisados e definidos, apontam para a aquisição de conteúdos específicos, para a modificação de hábitos, em geral concentrados na área da leitura, e para a valorização da cultura nacional. Assim compartimentados, tais objetivos se apresentam de forma contraditória, ambígua e cheia de lacunas. Em primeiro lugar, tratam alunos como objetos do processo educativo, passivos recipientes dos tais conteúdos cuja importância e função não têm definição precisa; não se questiona a validade da manutenção de um paradigma instituído em 1890. Não são levados em consideração os hábitos ou a cultura que o aluno traz consigo, nem se definem quais são os hábitos desejáveis a serem adquiridos ou modificados através da educação literária, o que me parece apontar para uma questão de classe sócio-econômica. Se se trata da aquisição e/ou ampliação do hábito de ler, ou de entender aquilo que foi lido de modo que o aluno-leitor relacione o texto literário a um contexto pessoal e social mais amplo, nada há na escola que justifique a existência de tal objetivo, dentro do atual modelo. E em relação à cultura nacional, faz-se um desserviço, segundo os alunos entrevistados, ignorando textos literários contemporâneos que lidem com as recentes transformações políticas do país. Além disso, os alunos cujo interesse pessoal, curiosidade, ou hábito de ler previamente adquirido não os tenha levado a ler as obras selecionadas pelo texto canônico, não são reconhecidos pela escola como leitores. Atribui-se a isso um critério de seleção literária habitualmente apoiado em *gosto*, evitando-se questionar as implicações ideológicas e políticas de tal critério.

À primeira vista, por oferecer um detalhamento descritivo dos currículos e programas de ensino, o modelo brasileiro se apresenta como uma proposta explícita, aberta, democrática, em que as regras do jogo são expostas e definidas com clareza. Bastaria uma distribuição rigorosa do cronograma em relação ao programa, e gradualmente, lentamente, o aluno chegaria ao final do curso de segundo grau dominando os conteúdos históricos sobre a literatura brasileira, acrescidos da leitura crítica dos textos selecionados, e sabendo melhor apreciar e valorizar a cultura nacional.

Embora as diferenças conceituais sejam bastante diferentes entre um modelo sistematizado, descritivo e quantitativamente mensurável, e outro em busca acima e antes de tudo da construção de uma subjetividade literária e cultural, há grandes semelhanças entre os modelos brasileiro e inglês em relação às práticas pedagógicas, à visão de aluno, e o objetivo final do processo, ou seja, o produto que se quer obter.

Em meu estudo, encontrei atuações docentes pouco interativas, dinâmicas, problematizadoras: nas salas de aula observadas no Brasil, tanto na rede pública quanto na particular, as estratégias se resumiam à leitura em voz alta (pelo professor ou por um aluno apontado) de pedaços do livro didático adotado, num limitado rodízio de três autores

diferentes, seguindo-se uma geralmente desnecessária explicação do que foi lido, e da aplicação dos exercícios do próprio texto. As pequenas variações ficavam por conta da esporádica leitura de um poema adicional, ou da rápida discussão de texto literário curto.

Enquanto isso, na Inglaterra, faz-se a leitura oral ou silenciosa de trechos dos textos literários do programa, seguida da *tradução* ou paráfrase de vocábulos, frases, parágrafos, minuciosamente anotada pelos alunos; tais anotações seriam o ponto de partida para o treino da elaboração dos ensaios críticos em que é feita a avaliação da competência pedagógico-literária discente. Em geral, as práticas observadas nos dois países se apoiam no tipo de ensino que Sartre chamou 'digestivo', e Freire 'educação bancária', sem que haja troca ou participação efetiva do aluno, sem sua contribuição conceitual para o processo, gerando um tédio profundo e generalizado visível na linguagem corporal das turmas estudadas.

O segundo ponto de semelhança seria encontrado na visão do aluno comum como ser inerte, desprovido de saber literário anterior ao curso de literatura, cuja cultura de origem deixa a desejar e não oferece qualquer relevância para a aquisição de educação literária. Alunos apassivados por práticas unidirecionais aceitam suportar o fardo compulsório, no Brasil, ou se arrependem da opção pela disciplina, na Inglaterra.

Finalmente, a terceira semelhança estaria no produto a ser obtido através do estudo de literatura: uma pessoa 'enriquecida culturalmente', ou seja, aprovada por deter um saber validado por um sistema que reconhece apenas os valores sócio-culturais da classe dominante. Obviamente, quem já trouxer de casa um conhecimento afim e sócio-culturalmente validado, quer seja pelo domínio de leituras clássicas, ou da linguagem que representa tais valores, tem melhores chances de uma avaliação favorável, num sistema orwelliano em que todos são iguais, mas alguns são mais iguais que outros e têm tratamento privilegiado.

A PROPOSTA

Por se tratar de uma disciplina interdisciplinar, ou *fronteiriça*, a educação literária tem um papel central na formação de uma consciência social e política nos futuros cidadãos de qualquer nacionalidade[4]. Concordo com Gerald Graff que a educação literária perde relevância ao impedir que o aluno de literatura participe dos 'conflitos' de bastidores, das dúvidas e contradições entre departamentos, teorias de ensino e de leitura, mesmo na escola de segundo grau. Assim, as teorias tratadas se apresentam assepticamente isoladas e deixam de promover questionamentos e discussões cruciais para a construção de uma teoria pedagógico-literária apoiada em significado, crítica, troca e a incorporação de uma perspectiva *transcultural*. Em meu ponto-de-vista, falta à educação literária em todos os níveis uma problematização político-pedagógica, um 'cruzamento de fronteiras' crítico e consciente.

---

[4] Deixarei de lado a discussão de problemas de nacionalismo e de colonialismo, como são tratados por Homi Bhabha, Gayatri Spivak e Edward Said, dentre outros, pelos limites deste trabalho.

Sistemas sociais são constituídos de uma rede tecida de forma a entrelaçar forças e galvanizar interesses. No sistema inglês, a aprovação acadêmica se dá através da comprovação da competência de produzir ensaios críticos sobre determinados textos ou autores, do tipo 'justifique a ironia em Hamlet', ou 'porque se pode dizer que o poema "In Memoriam", de Tennyson, tem dimensões épicas', ou ainda 'defina a visão da morte em *King Lear*', questões que exigem domínio de técnicas de leitura, do jargão acadêmico e da estrutura de construção do ensaio. Ocorre que, apesar de requerer uma crítica da obra-de-arte literária, uma das regras do jogo inglês consiste em negar a existência de teorias literárias, sob o pretexto de que comprometeriam o 'olhar pessoal e novo' sobre o texto. Ainda predomina a técnica de 'close reading', as anotações de termos, expressões e frases nas margens do livro, a serem implantadas no texto avaliador. O treinamento é feito por repetição, escrevendo 'mais e melhores ensaios, trocando idéias com colegas mais seguros', o que se torna um processo bastante aleatório e pouco democrático de fundamentação teórica e conceitual. Assim, há poucas chances de promoção e sucesso para alunos oriundos das camadas sociais menos lidas; e o currículo implícito de literatura, desta forma, integra ativamente a rede de apoio à manutenção das divisões sociais.

O sistema brasileiro é aparentemente mais democrático, por explicitar os conteúdos e o processo de avaliação literária, tratados com objetividade e sistematização de métodos. Bastaria que o aluno memorizasse o *corpus* da história literária brasileira, acrescido de elementos da literatura portuguesa, para que tivesse garantido seu passe para o universo acadêmico. É interessante observar que outras literaturas lusófonas de sociedades colonizadas sempre estiveram - e permanecem - ausentes dos programas de educação literária de exames vestibulares às universidades brasileiras de modo geral. Da mesma forma, os currículos pedagógico-literários ignoram as categorias de gênero, etnia, contemporaneidade e sucesso de público na definição de gosto estético, assim dissociado de questões sociais mais amplas.

Privilegiando o conteúdo histórico, os programas de educação literária no Brasil relegam a um plano secundário questões como formação crítica de um público leitor constituído de várias camadas sociais, bem como limitam o alcance político da conscientização crítica de alunos de segundo grau, um dos papéis cruciais do ensino e aprendizado de literatura na escola. Assim sendo, a associação de currículos positivistas a práticas bancárias faz da educação literária nas escolas brasileiras uma obrigação desagradável, repetitiva, irrelevante e acelerada, que se desobriga de desenvolver aspectos sensoriais, emocionais e racionais no seu público leitor. O excesso de informação se alia a um número reduzido de encontros semanais por turma, reforçando o modelo quantitativista de uma disciplina que deveria, a rigor, promover o acesso a textos literários de gêneros variados em direção a uma compreensão crítica de questões sociais, culturais, político-econômicas e artístico-literárias.

Minha conclusão a respeito do modelo inglês é que, embora bastante diferente do brasileiro, também deixa bastante a desejar, não devendo ser tomado como ponto de partida para uma proposta de novos rumos para a educação literária nas escolas secundárias brasileiras. Ao invés de se valer de traduções parafrásticas, ou de tentativas de contato extra-sensorial com o autor, como no modelo inglês, o trabalho com o texto

literário nas escolas deveria se concentrar em sua representação social, política e cultural. Suas diversas possibilidades de leitura seriam apresentadas através do estudo crítico das formas de ler propostas por diversas teorias literárias. Para isso, no entanto, seria preciso que professores de literatura tivessem em sua formação acesso a um conhecimento teórico mais profundo e dinâmico dos processos de compreensão literária, para que não mais confundissem teoria com informação histórica. Só assim a educação literária poderia assumir seu papel fundamental no processo educativo de cidadania, deixando de ser 'uma disciplina ociosa e sem graça, uma mistura malfeita de história com língua portuguesa'[5], e o triângulo interdisciplinar de base poderia achar um ponto de equilíbrio significativo e relevante para os sujeitos envolvidos nas relações político-pedagógicas da sala de aula de literatura.

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

[5] Conforme definição de Rosana, 45 anos, estudante de segundo grau pedagógigo, entrevistada na coleta de dados para a dissertação de PhD mencionada acima.

DOIS DESAFIOS - DOIS MUNDOS - RELER A IDADE MÉDIA "ESCRITA" ATRAVÉS DA ORALIDADE

RIA LEMAIRE

Em 1968, o eminente medievalista D. W. Robertson publicou um artigo cujo título provocador, "*The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts*"[1], revela uma tomada de consciência crítica que se irá acentuando cada vez mais nos três últimos decénios deste século. Trata-se do questionamento radical dos *episteme* do discurso convencional dos estudos de literatura medieval, tal como foi elaborado pelos peritos dos séculos XIX e XX. Discurso que se baseia muito mais do que na própria realidade medieval, nos conceitos e preconceitos, nas preocupações e obsessões daqueles que no século XIX o construíram e impuseram um conjunto de práticas científicas, de leituras e interpretações que falsificam ou ocultam as mensagens emitidas pelos textos medievais, ao adaptá-los aos códigos, modelos e valores burgueses da ciência oito- e novecentista.

O pressuposto que (além do conceito de *amor cortês*) talvez mais tenha invalidado o carácter científico dos estudos de literatura medieval é o do *escriptocentrismo,* baseado na convicção de que essa literatura é uma literatura "escrita" no sentido moderno da palavra, quando, na verdade, ela era em geral composta mentalmente, sem o suporte do lápis e do papel, por alguém que, depois, a ditava a uma pessoa que sabia escrever e a notava. Como o anuncia ainda Fernão Lopes no prefácio da *Crónica de D. João I:* "... se eu ditando errar ..."

Esta constatação tem inúmeras consequências para a maneira como os leitores devem conceber a literatura medieval, tanto no que respeita à sua produção, quanto à sua transmissão, conservação e divulgação, todas mais ou menos dependentes ainda da voz humana e radicadas em estratégias de produção, funcionamento e reprodução, próprias da oralidade e radicalmente diferentes das da literatura escrita de hoje.

É o escriptocentrismo que originou as três abordagens centrais dos estudos de literatura medieval, a saber: a busca do Autor e da sua biografia, a procura das origens dos textos em literaturas escritas anteriores e o estabelecimento do texto único, autêntico, definitivo. A busca do Autor - entidade inexistente[2] na Idade Média no sentido moderno da palavra - deu como resultado aquelas bonitas biografias/monografias de trovadores portugueses, tão reconfortantes face a uma realidade medieval sempre evanescente, sempre

---

[1] Inserido mais tarde em D.W. ROBERTSON JR., *Essays in Medieval Culture,* Princeton University Press, New Jersey, 1980, pp.257-73.

[2] Sobre as oito significações diferentes que podia ter a palavra "*autor*" na literatura medieval, cf. Ria LEMAIRE, "E se fôssem as próprias mulheres que ... ?", in: *Actas do IV Congresso Internacional da Lingua Galego-Portuguesa na Galiza* (1993), Vigo: AGAL, 1996, pp.261-82.

perturbante, mas produzidas geralmente sem bases sérias. A questão das origens gerou quatro teses para a leitura dos textos medievais a partir de grandes literaturas escritas: a tese arábica, a tese dos latinistas, a tese litúrgica ou paralitúrgica e a da escola "provençalizante" italiana, todas baseadas em pressupostos nunca verificados e em generalizações de fenómenos isolados e dispersos.

Trinta anos depois do artigo de Robertson e já no limiar do século XXI, perante a heterogeneidade e as inverossimilhanças das práticas e teorias vigentes, os medievalistas começam a tomar consciência de que a crítica de Robertson deveria, no fundo, aplicar-se ao paradigma global dos estudos de literatura medieval; paradigma que, como já apontou Spitzer em 1952:

> *refleja la postura sociológica del erudito del siglo XIX, su resentido desvío de la masa del pueblo y su recelosa defensa de una posición social que siente comprometida y en peligro, mas bien que la verdad sobre la poesía medieval.*[3]

Urgia uma desconstrução radical do paradigma escriptocêntrico, efectuada na obra magistral de Paul Zumthor[4] e urge uma releitura dos textos, com o objectivo de reinventar a Idade Média, sepultada debaixo de um discurso que impede de vê-la na sua alteridade radical, na sua autenticidade própria.

Queria ilustrar essa nova maneira de ler a Idade Média através de uma releitura de duas tenções da literatura medieval galego-portuguesa; a tenção de mal-dizer atribuída ao jogral Juião Bolseiro desafiado pelo trovador Mem Rodrigues Tenoiro e a que se atribui a D. João Peres de Aboim que desafiou o jogral Lourenço:

Tenção

Juião, quero contigo fazer
se tu quiseres, ũa entençon
e querrei-te na primeira razon
ũa punhada mui grande poer
eno rostr' e chamar-te rapaz
mui mao, e creo que assi faz
boa entençon quen a quer fazer.

Men Rodriguiz, mui sen meu prazer
a farei vosc', assi Deus me perdon,
ca vos avei de chamar cochon
pois que eu a punhada receber
des i trobar-vos-ei mui mal assaz
e atal entençon, se a vós praz,
a farei vosco mui sen meu prazer.

Tenção

Lourenço, soías tu guarecer
como podias, per teu citolon
ou ben ou mal, non ti digu'eu de non,
e vejo-te de trobar trameter;
e quero-te'eu desto desenganar;
ben quanto sabes tu que é trobar
ben quanto sab'o asno de leer.

Joan d'Avoin, já me cometer
veeron muitos por esta razon
que me dizian, se Deus me perdon,
que non sabia 'n trobar entender;
e veeron poren comigu'entençar,
e figi-os eu vençudos ficar;
e cuido-vos deste preito vencer.

---

[3] SPITZER, L., "*The Mozarabic Lyric and Theodor Fring's Theories*", in: *Comparative Literature*, IV, 1952, pp.1-22. A versão espanhola foi inserida em SPITZER, L., *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid: Gredos, 1955, pp.55-86.

[4] Veja-se, sobretudo, Paul ZUMTHOR, *Parler du Moyen Age*, Paris: PUF, 1980 et *La Lettre et la Voix - de la "littérature" médiévale*, Paris: Seuil, 1987.

Juião, pois tigo começar
fui, direi-t'ora o que te farei;
ũa punhada grande te darei
des i, querrei-te muitos couces dar
na garganta por te ferir peor,
que nunca vilão aja sabor
doutra tençon comego começar.

Men Rodriguiz, querrei m'enparar
se Deus me valha, como vus direi:
coteife nojoso vos chamarei
pois que eu a punhada recadar
des i direi pois só os couces for:
leixade-m'ora, por nostro Senhor,
ca asi se sol meu padr'a enparar.

Juião, pois que t'eu filhar
pelos cabelos, e que t'arrastrar,
que dos couces te pês eu creerei.

Men Rodriguez, se m'eu estropiar
ou se me fano, ou se me crestar,
ai trovador, já vos non torvarei.

Lourenço, serias mui sabedor,
se me vencesses de trobar nen d'al,
ca ben sei eu quen troba ben ou mal,
que non sabe mais nen un trobador;
e por aquesto te desenganei;
e vês, Lourenço, onde cho direi;
quita-te sempre do que teu non for.

Joan d'Avoin, por Nostro Senhor
por que leixarei eu trobar atal
que mui ben faç' e que muito mi val?
Des i ar agradece-mi mia senhor,
por que o faç'; e, pois eu tod'est ei,
o trobar nunca eu leixarei,
poi-lo ben faç' e ei gran sabor.

A leitura convencional consiste em integrar as duas cantigas dialogadas no cancioneiro das cantigas de escárnio e de maldizer juntamente com vários outros tipos e géneros de zombaria, geralmente monólogos. A classificação baseia-se não em critérios formais ou de género[5], mas num elemento do conteúdo que um grupo de textos tem em comum: a zombaria.

Com o argumento de que este tipo de canção dialogada existia também na literatura provençal da época e com o nome de "*tenson*", as duas cantigas são consideradas cantigas *escritas* segundo o modelo provençal. Assim, os peritos conseguem integrá-las na genealogia das grandes obras e dos grandes autores da literatura escrita. Gostaria de demonstrar, no que segue, que é possível outra leitura que se basearia no pressuposto da oralidade pre-existente, na integração das duas cantigas dialogadas nas tradições orais europeias da canção dialogada e na hipótese de que os desafios conservados nos manuscritos medievais são produtos ou imitações da tradição oral vernácula.

A cantiga dialogada por desafio, o cantar ao desafio, constitui uma veia poética intensamente explorada pelos povos europeus, tanto pelos homens quanto pelas mulheres. Trata-se de uma prática poética baseada na improvisação: a cantiga, depois do desafio inicial, é improvisada por dois cantores (autores!), geralmente perante um público que avalia, ou/e canta um refrão. Essa arte poética tão diferente da da literatura escrita existia em toda Europa e existe ainda hoje em certas partes da Europa, sob várias formas, tais

[5] Repare-se no facto de que às cantigas de amigo galego-portuguesas foi imposto o mesmo tratamento: as cantigas dialogadas, paralelísticas, estão convencionalmente incluídas, juntamente com as cantigas de amigo monologadas e apesar de serem muito diferentes delas, no cancioneiro "de amigo"; classificação baseada num critério que não tem muito a ver com critérios poéticos: o da voz da mulher.

como a cantiga de baile das mulheres, as cantigas de trabalho adaptadas ao ritmo do trabalho, cantadas por homens e/ou mulheres, a desgarrada portuguesa.

Vista da perspectiva das tradições orais europeias, a história da literatura medieval galego-portuguesa poderia começar, de uma maneira bem diferente da da história convencional, com um capítulo sobre a lenta e progressiva transição da oralidade para a escrita nas línguas vernáculas. Esse primeiro capítulo apresentaria os dois géneros ainda tão radicados na oralidade: a cantiga de amigo paralelística, improvisada e cantada pelas mulheres e a cantiga ao desafio - chamada nos cancioneiros "*tenção*" - improvisada e cantada pelos homens, ao mostrar como se efectuam também, nessas cantigas dialogadas da tradição oral, os primeiros passos em direcção a uma literatura nova; a que será, muito mais tarde, a literatura escrita.

Quem olhar para as duas tenções conservadas nos manuscritos medievais a partir da perspectiva das tradições orais europeias, vê logo que, além de oferecerem os aspectos formais típicos da improvisação, os dois textos são, quanto ao seu conteúdo, bem típicos do género do desafio masculino, nem inferiores nem superiores a muitas cantigas por desafio dessas tradições orais. Trata-se de uma veia poética intensamente explorada na tradição galego-portuguesa, às vezes com excessos a tal ponto acumulados que os reis se viam obrigados a canalizar, através de leis ou decretos, uma prática poética que de instrumento saudável para o alívio das tensões sociais tendia a transformar-se em praga social.

O escárnio, o maldizer, a zombaria por desafio eram frequentes em muitas comunidades dos povos europeus. Constituíam nelas um conjunto de géneros poéticos que tinham uma função predominantemente social, ao permitirem a indivíduos e a grupos sociais que estavam em conflito uma expressão mais ou menos directa sob forma de desabafo, de vingança, de queixa, de acusação, ou zombaria[6]. Aliviavam-se, dessa maneira e quase ritualmente, as tensões sociais entre indivíduos e grupos antagónicos; tensões que, se não houvesse uma válvula de escape ritualizada, poderiam ameaçar a coesão social e a vida da comunidade. A forma mais característica deste tipo de "divertimento" ou jogo social é sem dúvida nenhuma a do desafio, durante o qual os dois indivíduos em conflito, e através deles geralmente dois grupos sociais antagónicos, entram em conflito aberto, usando formas poéticas institucionalizadas e altamente regulamentadas perante um público ouvinte, moderador (se for necessário) e avaliador final das qualidades da justa poética, do duelo.

Seria interessante ler a esse respeito o artigo de Roger Bastide: "Dos Duelos de Tambores ao Desafio Brasileiro"[7]. Embora fale sobretudo do desafio na cantoria do Nordeste brasileiro, parece possível aplicar-se - *mutatis mutandis* - as teorias expostas por Bastide às cantigas por desafio - "*tenções*" - da literatura medieval galego-portuguesa. Na opinião de Bastide, o desafio nordestino representa uma etapa específica da evolução do género; trata-se da fase em que "a justa poética deixa de ter uma função puramente social

---

[6] A distinção entre *cantigas d'escarnio* e *cantigas de maldizer* é exactamente essa: nesta ataca-se directamente, dando o nome da pessoa atacada, naquela mais indirectamente, ao não revelar o nome da pessoa visada.

[7] BASTIDE, Roger, *Psicanálise do Cafuné*, Curitiba: Guaíra, 1941, pp.29-38.

para tornar-se um género literário". Quer dizer: nota-se nele um processo pelo qual os cantores-repentistas de seres, entidades *sociais*, porta-vozes representativos de um grupo social, começam a individualizar-se, a criar obras que revelam uma certa individualidade poética e que, aos poucos, se aproximam mais do que é uma obra "literária" no sentido actual da palavra. Segundo Bastide, o referido processo, que está a ocorrer no século XX, no desafio nordestino, está longe da sua realização (= individualização) completa, sendo que permanecem no desafio "traços manifestos do movimento social" que nos revelam "através da disputa entre os dois cantores rivais, as disputas permanentes entre setores desiguais da sociedade".

Ora, a situação presente nos cancioneiros medievais não é muito diferente. Documentam o momento em que aqueles géneros satíricos das tradições orais galego-portuguesas (onde, aliás, podemos verificar a sua vivacidade até aos dias de hoje) tinham começado a funcionar num tipo de sociedade que já não era uma comunidade tradicional, mas um conjunto muito maior, onde se esboçavam processos nítidos de formação de um Estado com as suas subsequentes formas de estratificação social (e política) cada vez mais complicadas e com crescentes desigualdades sociais. Essas transformações políticas "desenraizavam" aos poucos, mas às vezes também abruptamente, muitos seres humanos que perdiam as referências tradicionais da sua sobrevivência. Iniciava-se aquele processo de individualização que ia gerar, no decorrer dos séculos, os indivíduos altamente ou hiper-individualizados que são os seres humanos do século XX.

O referido processo de individualização, no nosso caso dos indivíduos que faziam cantigas de *escarnio* e de maldizer, foi muito favorecido pela introdução nas línguas vernáculas da tecnologia da escrita; ao permitir que se notassem, registassem, - quer dizer: conservassem - manifestações socio-políticas e literárias (com os nomes dos seus actores) que são, tanto pela sua natureza quanto pelo seu funcionamento e função, essencialmente efémeras, visto que se trata de textos improvisados perante um público ouvinte numa altura em que ainda não existiam tecnologias que permitissem, por exemplo, gravar tais manifestações.

Resta reflectir um pouco mais sobre a questão da autoria dessas cantigas, o que nos é facilitado por uma comparação com a prática da cantoria e peleja nordestinas. Possuímos desafios, publicados em folhetos de cordel, antes da invenção do gravador e nem sempre é claro qual é o estatuto do texto impresso. Será que houve alguém que registou a peleja por escrito durante o desafio? É quase impossível, levando em conta a rapidez da sucessão das estrofes do duelo poético. Ou será que alguém a registou depois, pedindo eventualmente aos repentistas que colmatassem as lacunas? Pode ser, mas já não será o mesmo texto. Ou será que um dos dois poetas/cantores recriou de memória o desafio todo, a partir do duelo improvisado, sendo, depois, o nome dele que aparece no manuscrito como o nome do autor? Ou será que houve repentistas que inventaram uma peleja completa, com dois actores; texto que venderam a um editor que, tornando-se proprietário, o publicou com o seu próprio nome? A cantoria nordestina do século XX demonstra que todas essas possibilidades - e outras - existem e são praticadas ainda hoje, razão pela qual é mais prudente concluirmos, para a questão da tenção medieval, que não sabemos e nunca vamos saber a resposta definitiva às questões de autoria.

O termo "tenção" vem do provençal "*tenson*" e refere-se a um género de disputa poética. Em galego-português existem além deste termo, várias outras palavras tais como o sinónimo "*entençon*", o verbo "*entençar*" e as expressões "*fazer uma entençon com*" ou "*vir/ir cometer alguém*" (tomar a iniciativa para uma disputa, desafiar), "*vencer o preito*" (sair vencedor do duelo), "*fazer ficar vençudo*" e "*ficar vençudo*". É necessário não esquecer que há um público ouvinte que avalia e designa o vencedor e o *vençudo*.

As duas *tenções* têm as formas características do género; os nomes das pessoas a quem se dirigem o desafio e as réplicas são repetidos no início de cada estrofe. Há um número par de estrofes, sendo que cada um dos oponentes tem que ter o direito de falar num pé de igualdade. A primeira *razon* da disputa é a primeira estrofe; trata-se do próprio desafio pelo qual a pessoa que desafia convida o oponente a replicar. Em cada uma das cantigas há, por um lado, um trovador[8] que começa o desafio, a saber: D. João Peres de Aboim, nobre e rico-homem e Mem Rodriguez Tenoiro, nobre e cavaleiro. Por outro lado, há um jogral[9] que replica: Lourenço e Juião Bolseiro. Note-se, desde já, a diferença entre os nomes das pessoas que pertencem a duas classes sociais diferentes: de Lourenço, por exemplo, só sabemos o nome de baptismo.

Quanto ao seu conteúdo, as duas cantigas, apesar de datarem mais ou menos da mesma época, diferem muito. Porém, para além das diferenças, revelam a presença de pontos comuns, sobretudo o da desigualdade social que existe entre os oponentes e o da arrogância e desprezo que caracterizam a atitude dos representantes da classe da nobreza - os do segundo estado - perante uma classe social considerada inferior: a dos "*vilãos*". Por não pertencerem nem ao clero - o primeiro estado - nem à nobreza, integravam-se no terceiro estado ou *povos*; sendo o termo "*vilãos*" (do baixo latim "*villanus*": quem vive no campo) um dos termos que revelam o desprezo que sentiam as duas classes mais altas perante aqueles *povos*. Mem Rodriguez faz uma alusão directa a essa desigualdade social, ao ameaçar Juião: "que nunca vilão aja sabor / d'outra tençon comego começar", ao passo que Aboim fica mais indirecto ao aludir com desprezo ao instrumento típico da profissão do jogral, o *citolon*, e ao proibir a Lourenço que pratique a arte dos trovadores: "quita-te sempre do que teu non for".

Porém essa atitude de superioridade arrogante toma feições bem diferentes nas duas cantigas. Na primeira, são a arrogância e violência de quem se acha possuidor de uma força física superior e faz ostentação dela com agressividade. Na segunda, é o pressuposto de uma superioridade intelectual e artística, baseada no domínio e no (suposto) monopólio de uma arte superior: a arte de trobar. Presenciamos, através dos dois trovadores, duas eras históricas diferentes, ou seja, a primeira e a segunda era feudal. Na primeira era feudal, a superioridade do homem nobre assentava na sua força física, no seu estatuto de guerreiro valente e agressivo, no seu poder de defender as terras que lhe tinham sido retribuídas pelo rei. Actividades tais como ler, escrever, canter cantigas de amor, eram

---

[8] D. João Peres de Aboim foi fidalgo de D. Afonso III que reinou em Portugal de 1248 a 1279. Mem Rodriguez Tenoiro foi um trovador galego do tempo de Afonso X, rei de Castela de 1252-1284.

[9] Julião Bolseiro foi jogral e viveu no tempo de Afonso X de Castela. Lourenço foi primeiro jogral na corte de Afonso III de Portugal, que abandonou para viver na corte de Afonso X de Castela.

consideradas indignas desse tipo de homem e praticadas geralmente por mulheres e clérigos.

A segunda cantiga é característica da nova era que tinha começado recentemente em Portugal. O ideal do valente guerreiro estava a perder a sua atracção no confronto com um novo ideal de vida e comportamento: o do homem "cortês" que (deliberadamente ou impelido pela força das circunstâncias) se aproximava da corte; já não queria (ou não podia) viver agarrado às terras e tentava lever uma vida mais "civilizada", incluindo, para a elite desta sociedade nova, o interesse pela vida intelectual e a aprendizagem da arte de "trovar", quer dizer de compor poesias de amor.

O comportamento dos dois trovadores para com os dois jograis revela o profundo antagonismo que existia na época entre as classes sociais. São dois membros da nobreza (Joan Pérez d'Avoin tem o título de *Dom*) - dois *trovadores* - que se opõem a dois "*vilãos*" ou jograis. Os termos "*trobar*" e "*trovador*", utilizados nas duas tenções e até repetidos obsessivamente na segunda, são muito reveladores neste contexto. Oriundos do provençal, denotam a arte nova de fazer versos, praticada por membros da alta sociedade, arte de uma elite que quer excluir as outras camadas sociais. Opõe a sua arte à dos jograis, aqueles "*joculatores*" (quem conhece, pratica muitos tipos de "*jogos*": "*jograis*", "*jongleurs*"), os artistas - vilãos cuja arte multi-facetada e secular (incluindo acrobacia, dança, música, cantigas, *clownerie* e muitas outras coisas ainda) se dirigia a todas as camadas sociais e se caracterizava, entre outros, pelo uso frequente de instrumentos de música, tais como o citolão.

O antagonismo é expresso pelo trovador desde a primeira *razon* da segunda tenção através de palavras cheias de desprezo: "Soías Lourenço, tu guarecer per teu citolon", quer dizer: costumavas viver do teu instrumento de música (e não dos teus versos!), seguidas de um ataque directo: "Vejo-te de trobar trameter", acusando o jogral de ele se intrometer indevidamente na arte do trovador, que consiste em *trobar*, inventar versos. Operaram-se, na arte do trovador Dom Joam Peres de Aboim, uma divisão do trabalho e especialização que ainda não existiam na dos jograis que tocavam, que cantavam as cantigas existentes ao improvisarem sobre elas ou que compunham novas cantigas; actores, artistas e autores ao mesmo tempo. Os trovadores *trobam*, quer dizer inventam versos e têm geralmente ao seu serviço um jogral que apresenta esses versos ao público, tocando, cantando e às vezes bailando. Talvez fosse essa a situação em que nasceu a tenção entre o trovador Mem Rodrigues Tenoiro e o jogral Juião Bolseiro, sendo que este jogral, segundo os historiógrafos da literatura medieval, esteve durante algum tempo ao serviço de Tenoiro.

Aos dois tipos de comportamento dos trovadores correspondem duas atitudes radicalmente diferentes da parte dos jograis. Embora o comportamento humilde, submisso, de Juião Bolseiro se explique talvez parcialmente pela sua já referida dependência económica do trovador, podemos ao mesmo tempo ver os dois jograis (como os seus oponentes) como representantes de duas eras diferentes. Juião Bolseiro reage à agressividade e à violência do patrão com palavras relativamente moderadas e cada vez mais humildes. Pede desculpas: "mui sen meu prazer a farei vosc" e logo em seguida: "assi Deus me perdon". Repete continuamente que só depois de ter sofrido as agressões do nobre, é que ele vai reagir, como acentuam bem as expressões: "pois que" e "des i",

repetidas exactamente no mesmo lugar nas duas estrofes, no início do quarto e do quinto versos e o verbo *enparar*, repetido também. Suplica ao trovador que o deixe em paz: "leixade-me": deixai-me, fazendo alusão à desigualdade do jogo imposto pelo trovador: "ca asi se sol meu padr'a enparar". Este "pois assim costuma meu pai parar (desviar) os golpes" mostra que se trata de um jogo imposto pelo trovador e que lhe serve de divertimento que lhe permite ostentar com agressividade grosseira e brutal a sua força física. As reacções do jogral são bem características também; é o comportamento típico da classe social do *vilão* que aprendeu (de pai para filho!) a humildade e sabe que não tem defesa nenhuma contra os maus tratos; só fica a hipótese de pedir humildemente que o jogo acabe.

O comportamento do jogral Lourenço é completamente diferente: opõe-se ao trovador, desafia-o, sabe que intelectual e artisticamente é superior a ele e que vai ganhar o duelo. Às observações arrogantes, mas gratuitas do trovador: "- sabes que é trobar quanto sab'o asno de leer; - sei eu quen troba ben ou mal que non sabe mais nen un trobador" (eu sei melhor do que nenhum outro trovador quem *trova* bem); e, à réplica do trovador: "quita-te do que teu non for" (deixa de praticar uma arte que não é tua, da tua classe social), o jogral responde calmamente e com argumentos que revelam a sua força e auto-confiança: até agora ganhei sempre e vou ganhar desta vez também: "- já me cometer veeron muitos e figi-os vençudos ficar, - cuido-vos deste preito vencer" (ganharei este duelo também).

A segunda réplica é mais forte ainda: "mui ben faç' e muito me val" e torna-se mais provocadora, ao aludir a dois privilégios dos homens da nobreza que Lourenço se apropriou: compõe os seus versos ao serviço - cortês - de uma *Senhor*, uma dama nobre: "agradece-mi-o mia senhor" e desrespeita com arrogancia as regras do código social da época: "o trobar nunca eu leixarei".

Através do desembaraço calmo, seguro, confiante do jogral torna-se visível uma atitude que devia ser completamente nova naquela altura e que qualificaríamos hoje em dia de surpreendentemente moderna. O jogral já não acredita nos valores tradicionais, assentes numa nobreza "de sangue", da boa linhagem e que confere - automaticamente - ao indivíduo desde o seu nascimento o seu estatuto social superior. Propaga um novo ideal, que vai ser o dos séculos futuros e dos tempos modernos: o da "nobreza" e superioridade conquistadas através das qualidades individuais, do trabalho intelectual e artístico pessoal.

CONCLUSÃO

Dentro dos moldes tradicionais do género da canção por desafio, que era antes de mais nada um evento social, introduz-se, - nas cantigas ao desafio conservadas nos manuscritos medievais - toda uma série de elementos que anunciam uma era nova e uma poesia diferente: o uso, antes de mais nada, de termos importados de tradições literárias alheias, consideradas superiores, tais como a palavra "*tenção*" e as formas do verbo "*trobar*". Na comparação das duas tenções torna-se visível a crescente individualização, o acento sobre o mérito pessoal e artístico. E assistimos aos inícios de um processo secular

de progressivas separações de formas de expressão literária, poética, que constituíam uma unidade nas tradições orais: a passagem da arte poética que era uma unidade de música/som, de palavras, gestos, expressões faciais e movimentos a uma arte poética só de palavras. A lenta e progressiva transformação do artista/actor em autor no sentido moderno da palavra.

Uma releitura baseada na hipótese de que os dois textos provêm da tradição oral europeia da cantiga por desafio improvisada, e que se tratava de um género poético que era nas comunidades tradicionais um instrumento político e social eminente, permitiu-nos relê-las dentro do contexto e como uma fase da apropriação desta arte secular por uma nova elite que usou de várias estratégias de apropriação, ao introduzir, por exemplo, o conceito do *trobar* para mostrar a superioridade da sua arte, ao dar ao género um nome provindo de uma escola literária famosa, etc., o que lhe permitiu transformar aos poucos o género oral em poesia escrita.

Esse lento e progressivo processo de apropriação factual histórica, foi transformado pela crítica oito- e novecentista em facto indubitável e unívoco. Ao acentuar fortemente a função do Autor no sentido actual da palavra, do autor único, onde a tradição oral pressupunha dois "autores", a crítica reforçava o pressuposto de que se tratava de uma literatura escrita no sentido moderno da palavra. Ao acentuar as origens provençais escritas (e não as europeias - orais - em geral) inseriu as *tenções* na tradição da literatura provençal e procedeu à classificação do género a partir das normas da literatura escrita.

Para o século XXI urge a releitura dos textos da literatura medieval como produtos de um processo de transição, de uma fase do processo secular da passagem e interpenetração recíproca da oralidade e da escrita, como textos *manuscritos* ainda não *escritos*. É essa releitura que permitirá completer a revisão crítica do paradigma convencional dos estudos de literatura medieval, permitindo aos historiadores da ciência oitocentista um estudo sistemático da génese do referido paradigma: um capítulo da história intelectual dos homens da burguesia europeia dos séculos XIX e XX, dos seus interesses e ideais, das suas angústias e obsessões, que tantas vezes forneceram os elementos epistemológicos para as suas teorias pretensamente científicas.

Universidade de Poitiers

UM EXEMPLO DE TRADUÇÃO-SEDUÇÃO: A TRADUÇÃO FRANCESA DE *HÚMUS* DE RAUL BRANDÃO: *HUMUS*. ANÁLISE SEMÂNTICA E ESTILÍSTICA

FLORENCE LÉVI

A análise crítica da tradução francesa de *Húmus*, de Raul Brandão, realizada por Françoise Laye e publicada nas edições Flammarion em 1992, permite fazer algumas observações de ordem estilística e semântica e conhecer as tendências principais desta tradução.

Embora sejam numerosos os trabalhos publicados sobre a tradução, estes podem ser classificados em dois grupos:

- trabalhos teóricos, sobretudo desde que existe a disciplina linguística;
- reflexões pessoais de tradutores sobre os seus trabalhos (refiro-me nomeadamente às *Assises d'Arles*).

Este hiato entre a teoria e a prática foi preenchido graças às contribuições de Antoine Berman – ele próprio tradutor – ao propor uma reflexão sobre a tradução a partir de análises concretas e ao sugerir uma metodologia. Em vez de *teoria* e *prática*, Antoine Berman acha mais pertinente a distinção entre *reflexão* e *experiência*.

Devo confessar que fui seduzida pelos seus livros e a ele me refiro com frequência.

No entanto, não vou aqui apresentar uma metodologia, limitando-me a constatar que, embora não deseje julgar a dita tradução, foi difícil, impossível até, evitá-lo. De facto, será possível confrontar o original com a tradução sem emitir apreciações sobre esta? Está aqui o problema de qualquer comparação. É também a prova de que a análise crítica de uma tradução se assemelha a uma análise crítica de uma obra, que não pode ser objectiva. Importa estar consciente dos seus próprios critérios de apreciação. Assim como Antoine Berman explica que é necessário conhecer o tradutor e seu projecto de tradução, também podemos – e devemos – interrogar-nos sobre o projecto daquele que quer analisar uma tradução.

No meu caso, a ocasião foi um trabalho universitário motivado pelo meu interesse pela linguagem e pelo processo de passagem duma língua a outra. Tinha alguns *a priori* sobre o que é uma "boa" tradução: fidelidade, restituição da forma e do conteúdo do original, respeito pela obra. Reparemos, aliás, que o léxico empregado para falar da tradução é muitas vezes de ordem ética: fala-se de respeito, de fidelidade, de traição, dos direitos e deveres do tradutor, de humildade, etc.

Porque, como o escreve A. Berman, trata-se de uma relação com a verdade, com a veridicidade:

> *Le texte traduit appelle le jugement parce qu'il éveille la question de sa véridicité et parce qu'il est (ce qui met en cause cette véridicité) toujours défectueux quelque part* [...][1]

Fala-se de culpa, de erros; tudo se passa como se o tradutor fosse o culpado por ter chegado *a posteriori*. A tradução seria secundária, seria um pálido reflexo do original. Foi por isso que se reflectiu no sentido oposto, procurando revalorizar o trabalho do tradutor. Pode ler-se uma tradução sem a referência ao original, mas não foi essa a minha leitura. O que me interessou foi a passagem de *Húmus* à *Humus*. Entre parêntesis, lamenta-se que não existam mais estudos sobre a recepção das traduções.

Húmus é suficientemente conhecido para que não o apresente de maneira pormenorizada. Este livro, de Raul Brandão, contém aspectos semânticos e estilísticos específicos e a minha análise da tradução trata esta questão. *Húmus* é uma obra extremamente simbólica e alegórica, na qual os termos são quase todos marcados e empregues no sentido próprio assim como no sentido figurado. Estabelecem-se infinitas correspondências semânticas e estilísticas entre o indivíduo e o macrocosmo.

Por exemplo, o eco, *topos* recurrente, manifesta-se também na escrita: as frases repetem-se em ecos. Como o escreve Maria Alzira Seixo:

> *[l'écriture de Raul Brandão] "présente une capacité de réflexion, non plus exactement sur ses propres données, mais, surtout, de chaque phrase sur les autres qui l'abordent ou la constituent en écho, suivant des modèles de symétrie, d'alternance ou de renversement complet"*[2].

Por exemplo, o eixo profundidade/superfície que corre ao longo do texto, regendo as relações entre o homem e o macrocosmo e determinando os fantasmas do narrador, encontra-se também na reflexão brandoniana sobre a linguagem.

Húmus é uma *rêverie* telúrica – no sentido de Bachelard – assim como uma meditação metafísica. Mas, ao mesmo tempo, é um longo poema em prosa, uma litania e um encantamento, com ritmo, aliterações, refrões e assonâncias. É também – e talvez sobretudo – uma obra obsessiva em que se repetem os temas, verdadeiros *leitmotivs*, com uma insistência significativa. E nunca se acaba de decriptar o texto, a letra de *Húmus*, as suas numerosas correspondências.

No fim das minhas sucessivas leituras de *Húmus* e de *Humus*, em confronto, separadas, num movimento de vaivém, interrogo a tradução: consegue ela restituir todos estes traços característicos da obra de Raul Brandão? E de que maneira?

Já quando li *Humus*, pela primeira vez, admirei a pontuação tão diferente daquela existente em *Húmus*: os pontos são substituídos por vírgulas, o que tem como consequência frases mais compridas. O aspecto retalhado, elíptico do texto transforma-se num texto fluído, corrente, e menos fragmentado, mais agradável à leitura provavelmente, mas com um efeito estilístico diferente.

---

[1] *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, 1995, pp.41-2.
[2] "*Le roman portugais moderne avant 1930*", *Europe*, n° 660, avril 1984, p.67.

Damos um exemplo:

Alguma coisa nos conduz e nos leva até a morte. Rodeia-nos. Impele-nos. Não a vemos e está ao nosso lado. Só ela existe no mundo. Estou nas suas mãos com desespero. Extasia-nos. Aturde-nos. Escarnece-nos[3].

Quelque chose nous conduit et nous entraîne vers la mort. Quelque chose qui nous encercle et nous emporte, que nous ne voyons pas et qui se trouve à nos côtés. Cette chose seule existe dans le monde entier. Je suis entièrement dans ses mains, et en proie au désespoir. Elle nous plonge en extase, nous éblouit et nous nargue[4].

Françoise Laye tem tendência, na sua tradução, em apagar algumas ambiguidades e justifica-o assim (tive uma entrevista com ela):

> Restabeleci, para o leitor francês, o curso do discurso, o curso um pouco subterrâneo do que escreve R. Brandão. Se dou uma forma fragmentada, é mais fiel, mas é mais fiel a um texto escrito por um Português para Portugueses. Acho que, em francês, a ligação lógica é uma necessidade.

No entanto, a pontuação não é inocente. Se responde a normas – que, aliás, se modificaram no tempo – é também a manifestação de um estilo que, ele próprio, exprime o pensamento do narrador.

Em *Húmus*, os pontos indicam uma pausa na reflexão – menos, é claro, do que as reticências, muito frequentes também. São também uma maneira de separar as ideias. E, duma maneira geral, podem relacionar-se com a oralidade do discurso. O narrador transmite-nos o seu monólogo interior com as suas contradições. É frequente encontrar pontos dentro de trechos escritos num estilo quase telegráfico, o estilo de uma crónica, de um diário. De resto, é assim que se apresenta *Húmus*: datado por sub-capítulos. Portanto, são sucessões de anotações. Por exemplo:

Ao longe o sol trespassa os montes. Manhã de névoa e oiro gelado[5].

Au loin, le soleil émerge des montagnes, cisèle une aube de brouillard et d'or glacé[6].

Quer dizer: temos, em francês, uma frase mais poética com um verbo acrescentado.

No capítulo intitulado *O sonho em marcha*, e em que as personagens – o narrador incluído – começam por ver a vida de outra maneira, o narrador diz que o que está surgindo (o sonho) foi até agora ignorado, repelido; e continua assim:

E isto existe. E isto é enorme. O que aí está fede. Tresanda. Sua viscosidade. Apega-se. É uma marcha furiosa e desordenada. É a vida. São todas as ânsias soterradas que não se chegam a exprimir[7].

Et pourtant, cela existe. C'est quelque chose d'énorme qui empeste, une vraie puanteur, quelque chose de moite et de visqueux qui s'accroche à nous, qui s'avance dans une marche furieuse et désordonnée; c'est la vie même. Ce sont toutes les convoitises souterraines qui ne parviennent pas à s'exprimer[8].

---

[3] BRANDÃO, Raul, *Húmus*, Porto Editora, 1991, p.169.
[4] BRANDÃO, Raul, *Humus*, Flammarion, 1992, p.193.
[5] *Húmus*, p.83
[6] *Humus*, p.101.
[7] *Húmus*, p.75.
[8] *Humus*, p.93.

O comentário de F.Laye é o seguinte:

> Fiz o contrário. Em vez de cortar, dei um movimento que me parecia ir no sentido visionário de Raul Brandão. É verdade. Podia ter deixado, como em português e teria sido mais fiel. Na verdade, adoptei o tom quase épico que ele tem noutros trechos. Isto foi de propósito ... Fiz esta escolha porque me pareceu *belo* em francês: o nojo, a repulsa, e ao mesmo tempo qualquer coisa que arrebenta.

Portanto, a modificação da pontuação leva a uma mudança de tom, o que é visto pela tradutora como um embelezamento. Nisto, Françoise Laye é herdeira de uma tradição de tradutores segundo a qual é preciso *faire beau*:

> *[...] tout discours doit être un beau discours. En poésie, cela donne la poétisation; pour la prose, une rhétorisation*[9].

Françoise Laye situa-se na linha das *Belles Infidèles* tão bem analisadas por Georges Mounin. No caso de *Húmus*, este embelezamento manifesta-se a vários níveis: Raul Brandão emprega, frequentemente, nas suas frases a preposição *com*; Françoise Laye têm tendência em substituí-la por um verbo:

A D. Adélia não existe, o que aqui está vem de muito longe. Está aqui a paciência **com** um xale, a mentira **com** uma cuia de retrós – estão aqui espectros. O que aqui está, com o infinito em cima e o infinito em baixo, são fantasmas[10].	*Dona Adélia, n'existe pas, ce qu'il y a à sa place vient de très loin. C'est l'infinie patience,* **drapée dans** *un châle, c'est le mensonge* **tapi sous** *une perruque – c'est toute une galerie de spectres. Toute une série de fantômes, entre deux infinis, celui du dessus et celui du dessous*[11].

Françoise Laye, ao comentar estas traduções, diz que a palavra *avec* é mais feia que a palavra *com*, o que é discutível. M. Rodrigues Lapa escreve na sua *Estilística da Língua Portuguesa*:

> É bem visível no estilo moderno, sobretudo na descrição, certa repugnância pelas preposições, que marcam no geral relações lógicas, de inteligência e não de sentimento, entre as diferentes partes do discurso. A preposição *com* tem especial dureza, que desagrada a muitos escritores: por isso procuram afastá-la.[12]

Raul Brandão emprega a palavra *com* e este uso frequente tem um efeito estilístico que desaparece em francês.

---

[9] A. BERMAN, *Les Tours de Babel*, p.72.
[10] *Húmus*, p.183.
[11] *Humus*, p.208.
[12] M. RODRIGUES LAPA, *Estilística da língua portuguesa*, Coïmbra Editora, 1984, p.119.

Constata-se igualmente uma tradução recurrente que consiste em transformar os verbos *estar*, *haver*, *ser*, *andar* em verbos " mais lindos":

Mas agora **estão** aqui desesperos em frente de desesperos.[13]	*Mais voici que maintenant leur désespoir* **se dresse** *face à d'autres désespoirs.*[14]
Mas **há** outra coisa enorme para lá do cenário de que me redeio.[15]	*Mais quelque chose d'énorme* **gît** *derrière ce décor qui m'entoure.*[16]

Il y a – tradução de *há* – não faz parte de uma linguagem particularmente litéraria, mas serve para designar qualquer coisa de maneira distante e neutra, e a sua presença recurrente em *Húmus* faz sentido. Os verbos empregues em francês pela tradutora dão uma forma e uma conotação ausentes do português *há*.

Por exemplo:

A ternura **é húmida**	=	*La tendresse* **est pétrie de larmes**[17].

Françoise Laye comenta assim:

«*La tendresse est humide*: faz rir em francês e em português não [...]. Aqui mantive a imagem de liquidez. Brandão não quis escrever algo risível. "*Pétrie d'humidité*": também não seria possível!»

À semelhança desta, as atenuações de imagens são numerosas. É claro que nem sempre se poderá traduzir uma imagem por uma imagem referindo-se às mesmas áreas, por causa da polissemía ou do nível de linguagem. Porém, por vezes, Françoise Laye transforma uma imagem numa comparação:

Todos os seres, antes de se vestir, **são abortos.**[18]	*Tous les êtres vivants, avant de revêtir leur parure* **sont comme des avortons.**[19]

Da mesma maneira, as personificações que são uma importante figura estilística à qual o narrador gosta de recorrer têm o mesmo tratamento. Além da supressão, por vezes, de maiúsculas antes de nomes comuns, cuja responsabilidade é dos editores e não da Françoise Laye, as alterações de personificações resultam de vários processos estilísticos como o mostram os exemplos seguintes:

As paredes, **tomadas de frio salitroso**, *transiram de frio sepulcral.*[20]	De ces murs **couverts de salpêtre**, a coulé un froid sépulcral.[21]

---

[13] *Húmus*, p.155.
[14] *Humus*, p.179.
[15] *Húmus*, p.18.
[16] *Humus*, p.28.
[17] p.90/p.108.
[18] *Húmus*, p.84.
[19] *Humus*, p.102.
[20] *Húmus*, p.125.
[21] *Humus*, p.148.

Neste exemplo, podemos ver que a imagem contida em "transiram de frio sepulcral", que permite personificar as paredes, atribuindo-lhes sensações humanas, é suprimida na tradução, pois as paredes já não são o sujeito do verbo. Françoise Laye confessa ter tido medo, sem razão talvez, de empregar uma imagem demasiado *forte* em francês.

Num outro trecho, a personificação da paciência, da mentira e da hipocrisia ("Grita *a paciência e a mentira,* grita *a hipocrisia*") é atenuada em francês pelo acréscimo da percepção auditiva do narrador: "*J'entends crier la patience, le mensonge et l'hypocrisie*". É atenuada também a força do grito pela não repetição de *gritar*.

Observamos outras atenuações e ocultações que dizem respeito ao que chamo as "conotações significativas": além do desaparecimento do carácter marcado de algumas palavras (*calcar*, por exemplo), reparamos num enfraquecimento da força de outras palavras, por exemplo da palavra *criar* cuja recurrência não impressionou tanto a tradutora como me impressionou a mim:

Seres e coisas **criam** o mesmo bolor, como uma vegetação criptogâmica, nascida ao acaso num sítio húmido.[22]	*Les êtres et les choses* **se couvrent** *des mêmes moisissures, comme une végétation cryptogamique, née par hasard en quelque lieu humide.*[23]
Não é só por fora que criamos rugas: por dentro a usura é imensa.[24]	**Nos rides ne se forment pas seulement au dehors:** *au dedans aussi les ravages sont immenses.*[25]
Aqui nesta cripta está o relento, branco e mole, **criado na escuridão e no silêncio**, branco e mole, branco e sem olhos.[26]	*Voici une crypte où l'air est étouffant, blanc et mou,* **lourd d'obscurité et de silence**, *blanc et mou, blanc et dépourvu d'yeux.*[27]

Em *Húmus*, estabelecem-se correspondências entre o macrocosmo e o microcosmo, entre a vila e as personagens. Como o escreve Vitor Viçoso:

> A homologia entre o drama "cósmico" e o do eu confere à obra uma dimensão simbólica em que simbolizante e simbolizado constituem uma totalidade.[28]

As descrições da vila empregam os mesmos qualificativos e verbos que os empregues para caracterizar as personagens-tipos. Ora, em francês, estas correspondências não aparecem tão nítidamente. Por exemplo, é o mesmo adjectivo *denegrido* que serve

---

[22] *Húmus*, p.15.
[23] *Humus*, p.24.
[24] *Húmus*, p.189.
[25] *Humus*, p.215.
[26] *Húmus*, p.43.
[27] *Humus*, p.55.
[28] *A máscara e o sonho (vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão.)*, Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1987, p.449.

para qualificar o granito, o tempo e a personagem de Joana. Ora, em francês, Joana é *usée par la vie*, enquanto o granito e o tempo são *brunâtres*.

Evidentemente, a escolha de *usée par la vie* para traduzir *denegrida* está de acordo com o sentido de *Húmus*. Aliás, em geral, as modificações introduzidas pela tradutora são coerentes com o texto original. E a tradutora é consciente daquelas deformações, pois que as compensa.

As compensações efectuadas são lexicais, sintácticas e semânticas. Parece que Françoise Laye foi impregnada pelo texto. Poder-se-ia dizer que *Húmus* se entranhou nela! No entanto ela fá-lo seu, em parte, apropria-se do aspecto que mais a seduz (o tom apocalíptico, o aspecto visionário) e homogeneiza o resto em função deste critério.

A subjectividade da tradutora transparece. As suas qualidades poéticas são evidentes. Constatamos, assim, como uma frase poética em português pode ser restituída em francês por meios diferentes. Por exemplo, a frase seguinte:

Formam-se assim lentamente crostas: dentro de cada ser, como dentro das casas de granito salistroso, **as paixões tecem, na escuridão e no silêncio, teias de escuridão e de silêncio** (p.16).	é assim traduzida:	*Ainsi des croûtes se forment lentement: à l'intérieur de chacun de nous, tout comme dans les maisons de granit aux plaques de salpêtre,* les **passions tissent, dans la nuit et le silence, leurs toiles de silence et de nuit** (p.25).

Embora Françoise Laye quebre o paralelismo desta frase, invertendo a ordem das palavras *escuridão* e *silêncio*, o carácter poético do trecho está perfeitamente restituído. Poderíamos dar outros exemplos.

Por outro lado, sabe-se que o "defeito" de muitas traduções consiste nas interpretações. No caso de *Húmus*, estas aplicam-se a alguns traços característicos da obra:

Raul Brandão coordena frequentemente ideias opostas porque o seu pensamento é paradoxal. Ora, Françoise Laye tem tendência em introduzir ligações que desconhecem estas oposições: Por exemplo, quando Raul Brandão escreve: *A vila é isto – e a vila não é isto*, Françoise Laye traduz: *La ville est tout cela – et bien plus que tout cela(p.19/p.29).*

Em algumas frases, Raul Brandão faz preceder os substantivos de artigos definidos indicando, assim, uma generalidade. Sabemos que o artigo definido em português tem, muitas vezes, de ser traduzido em francês por um possessivo ou um demonstrativo. Mas nas frases que seguem em que Françoise Laye introduz um possessivo, parece-me estarmos perante uma interpretação:

Atrás **da insignificância** andam os céus (p.21).	*Derrière* **notre insignifiance** *tournent les cieux* (p.30).
O **terror** instintivo da morte é uma advertência (p.34).	**Notre terreur** *instinctive de la mort est un avertissement* (p.45).
É que a morte regula **a vida**. Está sempre ao nosso lado (p.41).	*C'est que la mort règle* **notre vie**. *Elle est sans cesse à nos côtés* (p.53).

A tradutora apaga aqui um traço característico do estilo de Raul Brandão, quer dizer a passagem brusca do geral ao particular, de uma observação de ordem geral a uma anotação concreta e subjectiva.

Alguns termos aparecem e reaparecem de maneira obsessiva – não só em *Húmus*, mas no conjunto da obra ficcional de Raul Brandão – e só se pode induzir a sua significação depois de uma operação de *puzzle* que reconstitui as redes de conexão entre estes termos e outros. Com efeito, o autor não os explicita. Contudo, a sua presença recurrente indica o seu carácter incisivo. *Ridículo, grotesco, sonho, insignificância*: estas palavras têm um equivalente estrito em francês. E, em francês como em português, estas palavras são susceptíveis de designar realidades de várias ordens. Ora, constatamos que Françoise Laye explicita-as ou, antes, retira o seu carácter de abstracção aparente:

A teia invisível rodeia **lentamente a inutilidade** (p.30).	*La toile invisible encercle lentement* **la vie inutile** (p.40).
Oitenta anos **de grotesco** (p.119).	*Quatre vingts années* **d'une existence grotesque** (p.141).

A substituição do adjectivo substantivado por um adjectivo apaga o efeito estilístico da frase original.

Estou só **neste absurdo** que me impele e esmaga (p.78).	*Je me trouve seul dans* **ce monde absurde** *qui me pousse en avant, qui m'écrase* (p.96).

Na verdade, o emprego do adjectivo substantivado é mais frequente em português que em francês, o que dificulta a tradução. Seria difícil, aqui, de traduzir *Estou só neste absurdo que me impele e esmaga* por *Je suis seul dans cet absurde qui* [...] *Dans cette absurdité* seria uma tradução possível de *neste absurdo* se a frase parasse aqui, mas em português a frase produz um efeito de surpresa devido precisamente à associação desta abstracção – o absurdo – com o movimento existente em *que me impele e esmaga*.

Seja como for, estas comparações conduzem-nos à interrogação sobre as diferenças estilísticas e semânticas ligadas ao emprego do substantivo ou do adjectivo. Sabemos que quem traduz pode ser obrigado a traduzir um substantivo por um adjectivo e inversamente, sem trair nem o sentido nem o estilo.

Citemos Valery Larbaud:

> *Combien de fois n'est-il pas nécessaire de rendre un substantif par un verbe et un verbe par un substantif et un temps d'un verbe par un autre temps, même lorsque les règles de la grammaire et le "génie" des deux langues ne l'exigeraient pas? Et de déplacer les incidentes, de renverser la construction des phrases, de modifier la ponctuation? Car nous pesons jusqu'aux virgules.*[29]

Porém, quando Raul Brandão escreve:	**Bronco e dor**, uma carcaça e farrapos, e nos olhos não sei que expressão que a faz mais baixinha (p.96).	Françoise Laye traduz assim:	**Elle se tient là, stupide et douloureuse** *réduite à l'état de carcasse, couverte de loques, avec dans les yeux je ne sais quelle expression qui semble la rapetisser* (pp.115-116).

[29] *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris: Gallimard, 1946, renouvelé en 1973, p.84

Elle se tient là dá bem a ideia de estado, mas, no entanto, a estupidez e a dor da personagem não são evidenciadas com tanta clareza na frase em francês como na frase em português.

Mais discutíveis são alguns acrescentos modificando o sentido e o estilo, refiro-me, nomeadamente, às descrições transformadas em percepções sensoriais:

Outra velha **mexe** por trás desta velha mesquinha(p.18).	*C'est une autre femme* **que j'entrevois** *derrière cette vieille minable* (p.29).
E para lá **há** uma coisa infinita, um negrume infinito, uma vida infinita (p.79).	*Et de l'autre côté,* **je pressens** *une chose infinie, une ténèbre infinie, une vie infinie* (p.97).

Estes acrescentos estão correctos pois eles exprimem a ideia do narrador (noutras passagens Raul Brandão emprega estes mesmos verbos). A tradutora escolhe verbos – *entrevoir, pressentir* – designando uma percepção vaga ou incompleta. Porém, a frase brandoniana consiste, pelo contrário, em justapor uma constatação objectiva e uma realidade próxima do fantástico. Aquele *há* conduz o leitor a ter a impressão que existe realmente o que é descrito e que é, aliás, qualificado de *formidáveis*, de *muitas*, de *enorme*, de *infinito*, adjectivos hiperbólicos.

Para resumir, diria que F. Laye explicita o implícito, interpreta as ambiguidades e apaga os paradoxos.

Ora, tratando-se dum texto poético, estas explicações introduzem mudanças de ritmo, de tom até. Às vezes, desaparece uma figura de estilo, por exemplo, o zeugma:

Seres e coisas [...]. Têm o seu rei, as suas paixões e um cheirinho suspeito (p.15).	está traduzido assim:	*Ils ont leur roi, leurs passions et* **dégagent** *une odeur suspecte* (p.24).

O conjunto dos acrescentos – apesar de irem no sentido de *Húmus* – contribui para modificar o estilo original e para explicitar ou, mesmo, interpretar. Enquanto o objetivo da diminuição das repetições é de tornar mais leve o texto, o efeito dos acrescentos tem por efeito uma neutralização – semântica e estilística –.

Françoise Laye faz parte dos tradutores etnocêntricos formados por um discurso universitário e francês pregando a necessidade da clareza e afirmando que se deve evitar, em literatura, as repetições. Françoise Laye não gosta das repetições, sendo estas a própria teia de *Húmus*.

No que respeita às ditas clareza e lógica do francês, citemos Roland Barthes que denuncia este mito (no seu ensaio intitulado *Critique et Vérité*):

> *L'idiome en question, dénommé "clarté française" est une langue originairement politique, née au moment où les classes supérieures ont souhaité – selon un processus idéologique bien connu – renverser la particularité de leur écriture en langage universel, faisant croire que la "logique" du français était une logique absolue: c'est ce qu'on appelle le génie de la langue: celui du français est de présenter d'abord le sujet, ensuite l'action, enfin le patient, conformément – disait-on, à un modèle "naturel". Ce mythe a été scientifiquement démonté par la linguistique moderne: le français n'est ni plus ni moins "logique" qu'une autre langue.*[30]

[30] *Critique et Vérité*, Paris: Seuil, 1966, pp.28-9.

CONCLUSÃO

Esta análise – resumida – não passa de um exemplo, que deveria ser comparado com outras análises de traduções em francês de obras portuguesas, a fim de estabelecer uma tipologia das "figuras de tradução". Sem dúvida, algumas das deformações aqui recenseadas não são particularmente ligadas à passagem do português para o francês; Antoine Berman recenseou as mesmas sem se basear sobre exemplos de português-francês (in: *Les tours de Babel*). Analisando uma tradução francesa de Faulkner, Michel Gresset repara também na diminuição das repetições e conclui: "le français a peut-être peur des répétitions". G. Bachelard, por seu lado, denuncia o "péché de clarté" dos tradutores franceses, ao analisar a tradução de um trecho do *Prométhée délivré*, de Shelley (in: *La terre et les rêveries de la volonté*).

Como qualquer tradutor, Françoise Laye assina a sua tradução, sigila-a e executa o seu projecto tradutivo, quer dizer, segundo os seus próprios termos:

> Deve conceder-se ao autor a capacidade de ser compreendido em francês como se ele a tivesse escrito em francês. É muito ambicioso. É para tornar transponível a obra. A minha preocupação era permitir ao leitor de penetrar – não é que eu tenha mais preocupação pelo leitor que pelo texto; é o contrário –. Eu quis precisamente que o texto fosse completamente acessível ao leitor francês, e por isso, talvez tenha aplainado alguma coisa para que ele possa entrar completamente no texto, para que ele não se sinta perturbado.

Como o escreve A. Berman, o tradutor tem todos os direitos, desde que "*il joue franc jeu*". Porém, podemos perguntar-nos se o que sai de *Húmus* não é a verdade de Françoise Laye em vez da verdade de Raul Brandão ... Françoise Laye não fala do seu projecto tradutivo no seu prefácio de *Humus*, mas na entrevista que teve comigo, justificou e explicou as suas escolhas, consciente da orientação que quis dar ao texto francês. Escreveu uma obra em francês como se fosse escrita em francês. É uma escolha entre outras.

JORNALISMO: CRÔNICA E ILUSTRAÇÃO NA PASSAGEM PARA 1922

ORNA MESSER LEVIN

A sofisticação do perfil de Paulo Barreto, flagrado com ares de descontraída elegância numa fotografia que data de 1915, não lembra em quase nada a pose oficial emoldurada na Academia Brasileira de Letras, onde ele ingressou em 1910 e foi o primeiro a estrear o fardão na galeria dos imortais. Na foto de 1915, o terno de fustão branco, a camisa de seda londrina com o colarinho alto e a piteira, aproximando-se dos lábios entreabertos, contracenam com um livro posto sobre o joelho direito, que por sua vez busca apoio na cabeceira de uma mesa para sustentar o volumoso corpo do escritor, sugestivamente inclinado para o mesmo lado. A pose chega a ser teatral, tal a impressão de requinte com que a leitura parece ocupar o espírito, de resto já entorpecido pelo efeito do fumo, do licor e da perfumaria. É que o Paulo Barreto acadêmico de 1910, sóbrio nos fios de seda dourados e botões em relevo, veio apenas consagrar o outro, nascido nas concorridas redações dos jornais do início deste século e cujo gosto pelo brilho e pela pompa se manifestou desde cedo no enorme fascínio que lhe exerciam os salões e teatros cariocas, frequentados junto com os principais figurões da elite intelectual e econômica do país.

Mais conhecido como João do Rio, pseudônimo que adotou em 1904, Paulo Barreto estreou na imprensa carioca, segundo Raimundo de Magalhães Jr., no ano de 1899 n'*A Cidade do Rio*, jornal do então prestigiado José do Patrocínio, onde tratou de assuntos literários comentando as obras de Aluízio Azevedo, Adolfo Caminha, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e outros. Foi entretanto o sucesso rápido na *Gazeta de Notícias*, diário no qual ingressou em 1902, que associou de forma definitiva este cognome à importante renovação do jornalismo brasileiro. Na *Gazeta de Notícias* João do Rio publicou as famosas reportagens sobre as diversas práticas religiosas na capital federal, que logo se transformaram em livro com o título de *As Religiões no Rio,* alcançando o espantoso número de oito edições entre 1904 e 1910. Provavelmente inspiradas no volume de Jules Bois, *Les petites réligions de Paris*, a série brasileira impulsionou sua carreira ao despertar a curiosidade do público para aspectos desconhecidos dos cultos afro-brasileiros através da utilização de um novo formato de texto jornalístico em que se mesclaram, pela primeira vez, pesquisa de dados e anotações colhidas *in loco*[1]. Aproveitando-se do sensacionalismo das notícias, João do Rio conseguia agradar a uma quantidade surpreendente de leitores seduzidos pelo testemunho do repórter, cujo deslocamento pela cidade, em busca do fato jornalístico, marca o nascimento da crônica moderna no Brasil.

Variando os cognomes, de início apenas P., depois Claude, José, Joe, Paulo José, etc, ele colaborou por mais de doze anos na *Gazeta de Notícias*, antes de se transferir, em

[1] Ver Cremilda MEDINA, *Notícia de uma produto à venda*, São Paulo: Alfa Ômega, 1978.

1915, para a redação de *O Paiz*. Das colunas da *Gazeta* nasceu em 1905 a polêmica edição d'*O Momento Literário*, enquete na qual ele pretende expor a opinião dos principais homens de letras a respeito da suposta estagnação do modelo realista diante da dinâmica renovação do jornalismo. Seguiram-se os livros *A Alma Encantadora das ruas* (1908), *Vida Vertigionsa* (1911) e *Os dias Passam ...* (1912), todos reproduzindo as crônicas variadas de sua coluna dominical "Cinematographo".

Lentamente, as resenhas literárias, as sátiras políticas e os comentários culturais destas páginas acabaram cedendo lugar ao registro de acontecimentos mundanos, presentes a partir de 1915 nas notas frívolas da seção "Pall Mall Rio de José Antonio José". Vale dizer que a esta altura, as opiniões de João do Rio acerca do mundo elegante podiam ser encontradas também na coluna "Semana elegante" da *Revista da Semana*, no periódico *Kosmos*, e em eventuais contribuições para o jornal *Correio Paulistano*[2]. Data desta mesma época o lançamento da revista binacional *Atlântida*, que ele fundou ao final de 1915, junto com o escritor português João de Barros.

Vemos assim que a situação da fotografia há pouco mencionada fornece uma imagem requintada da satisfação intelectual do escritor, coincidindo com a fase mais fecunda de seu trabalho na imprensa. Neste sentido, a pose de 1915, ensaiada para ser um gesto espontâneo sinaliza uma atitude que em verdade teatraliza o modo com que ele representa seus próprios contemporâneos. Daí a presença em vários escritos desta espécie singular de dândi tropical que passeia pela cidade colhendo depoimentos ora da polícia, ora dos trabalhadores, ou dos presidiários, dos mendigos e dos jogadores dos cassinos. Um tipo de alter-ego literário, o curioso André de Belfort, ou simplesmente Barão Belfort é quem se apresenta como desdobramento do autor para lançar nos matutinos alfinetadas contra as instituições e as autoridades competentes da época. Tão elegante quanto o autor, esta criatura aristocrática examina o mundo à sua volta através das lentes de um monóculo de ouro que exibe junto com a cigarreira de madrepérola e a bengala comprada na Europa. Os diálogos por ele travados introduzem sob a forma de paradoxos e epigramas irônicos um panorama brasileiro minado pelo pessimismo finissecular dos estetas, que o escritor absorveu através das leituras de Huysmans e Oscar Wilde, cujo romance *O Retrato de Dorian Gray* chegou a traduzir em capítulos na *Gazeta de Notícias*, durante o ano de 1911.[3]

Entendo, portanto, que seja contra a vulgarização de uma imagem arquitetada a partir da figura deste dândi europeu que João do Rio se levanta para dirigir palavras de alerta a seus leitores semanais. Isto se vê tanto na maneira sarcástica com que descreve o protagonista do folhetim *A Profissão de Jacques Pedreira*, cujo projeto profissional é conseguir uma carta de apresentação de um ministro, quanto no tom de indignação com que retrata o desinteresse dos jovens cariocas pelo trabalho, como o daquele moço que se

---

[2] Cf. levantamento realizado por João Carlos RODRIGUES, *João do Rio, Catálogo Bibliográfico*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994. Ver também Raimundo MAGALHÃES JÚNIOR, *A Vida Vertiginosa de João do Rio*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, e João Carlos RODRIGUES, *João do Rio, Uma Biografia*, Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

[3] De Oscar Wilde, João do Rio traduziu também *Salomé* veiculada na revista *Kosmos* em abril de 1905, ano que publicou seu "Breviário do artificialismo" na revista *Renascença*.

torna motivo de crônica pelo fato de querer sobreviver apenas de sua beleza[4]. A preocupação com o mercado de trabalho é uma das tônicas de seus textos, seja quando focaliza os marginalizados, que são alvo fácil da perseguição policial, como os vendedores ambulantes, os cambistas de porta de teatro, as prostitutas, os mendigos e as crianças exploradas, seja quando sua atenção se dirige para a defesa das atividades da classe teatral, por cuja regulamentação lutou a ponto de ser indicado para a presidência da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais no momento de sua fundação, em 1917.

Ora, os homens de letras, agora entrincheirados nas redações dos jornais, sentiam de perto a força dos novos tempos. Pois a modernização da imprensa significou também a desagregação dos grupos boêmios, tão marcantes na fase de campanha republicana, e a substituição dos cafés pela convivência com os locais de freqüência elegante - hotéis, restaurantes, clubes, salões, teatros etc. Essa proximidade com a elite do novo regime trouxe a necessidade de distinguir o trabalho honesto das negociatas e falcatruas, isto é, de justificar a "cavação" intelectual opondo-a aos mordedores, para usar a gíria da época, que se instalavam como parasitas do capitalismo brasileiro, numa versão moderna das práticas de apadrinhamento e favor do regime colonial.

O interessante é que, por um lado, João do Rio foi pioneiro em assinalar o surgimento de uma era dominada pelas imagens: a era dos anúncios luminosos, dos reclamos humanos, dos cartazes e das telas cinematográficas, conforme mostrou bem o estudo de Flora Süssekind a respeito do impacto da técnica sobre a produção pré-modernista[5]. Chamou a atenção para o imperativo das aparências classificando a nova atuação como um "penoso trabalho de dar na vista", a exemplo do homem-barril-de-cerveja, já em 1909 protagonista de sua inventiva ficcional. Por outro lado, o fez com um distanciamento de quem pretendia desprezar a importância do dinheiro e simular para si a independência dos dândis, uma vez que, longe das conexões da ordem capitalista, que vinculam o trabalho aos bens de consumo, o dândi rejeita o espírito prático das atividades produtivas. E em contrapartida, proclama a inutilidade como uma forma aristocrática de viver. É assim que encontram terreno fértil as crônicas sobre o *five-o'clock tea*, as atividades esportivas e as viagens dos *smarts* que circulam diariamente pela rua do Ouvidor.

Examinando mais de perto, nota-se que a transposição destes princípios, por assim dizer, antinormativos do dandismo europeu acabou por evidenciar a situação de fato precária dos homens de letras da geração que se profissionalizou no jornalismo a partir da virada do século e teve entre seus expoentes Bilac e Coelho Neto. Pressionados pela carência econômica, que não raro os levava ao acúmulo de funções, aqueles que não contavam com um serviço público se viam obrigados a atender às exigências dos leitores, ao mesmo tempo em que desejavam se manifestar diante dos graves problemas sociais criados pelo gradual aburguesamento dos hábitos e pelas sensíveis mudanças de

---

[4] Cf. João do Rio, *A profissão de Jacques Pedreira*, São Paulo: Scipione/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

[5] Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

mentalidade na elite dirigente do país. Dentro deste quadro da nova República, em que se somam insegurança financeira e instabilidade profissional, a obra de João do Rio ganha especial importância justamente porque aponta para uma consciência do intelectual a respeito de seu ofício.

A transformação do pesado trabalho nas redações em uma prazeirosa *flanerie* pelas ruas da cidade, ou melhor, a idéia de que a crônica nasce do passeio casual, nada mais é do que uma estratégia de sobrevivência num tempo em que já não se podia desfrutar do ócio da nobreza. Por aí se entende também a noção de vertigem que marca o período decadentista visto na perspectiva de um dândi inconformado com o prosaísmo da vida burguesa[6]. A equiparação do homem de letras aos operários lançados no mercado de trabalho na etapa de formação da mão-de-obra assalariada no país resulta, por exemplo, numa peculiar projeção ficcional do homem dominado pela máquina. A crônica intitulada "O Dia de um homem em 1920" profetiza um futuro convulsivo e fatal para o jovem rapaz de 30 anos que no auge de sua potência cai vitimado pela pressa e pela ganância. A desconfiança em relação ao delírio progressista transparece na caracterização deste ser autômato que funciona movido por um misto de psicologia humana e precisão mecânica. Toda a sua superioridade baseada no sucesso financeiro é desmontada pela armadilha tecnológica, o que imprime uma feição negativa à vitória do capitalismo industrial, sobre o qual o escritor se mostrou desconfiado também por ocasião da grande Exposição Universal de 1908, comentada em sucessivas páginas de sua coluna da *Gazeta*.

O paralelo entre o motivo do trabalho e a noção de queda, que perpassa as crônicas principalmente por intermédio da metáfora mecânica - seja o automóvel ou qualquer outro artefato - sem dúvida sinaliza um índice de modernidade da obra de João do Rio. A idéia de que a aceleração frenética traz o progresso mas também extermina com a existência humana põe em xeque a própria euforia futurista. A vertigem, neste caso, se presta à exposição de um paradoxo criado no interior do próprio projeto cosmopolita, que trouxe a civilização e ignorou as condições da população alheia às novidades industriais.

Como entre os deserdados encontravam-se os intelectuais, até então identificados com o papel ativo que lhes fora atribuído nas campanhas republicana e abolicionista, em que a retórica dos bacharéis teve seu lugar de destaque na luta política, a presença do dandismo na obra de um escritor dinâmico como João do Rio ilustra a maneira com que o jornalismo respondeu à transformação da escrita em mercadoria. A conversão da crônica em produto de consumo, semelhante aos itens importados para satisfazer os modismos seguidos pela minoria enriquecida, que cada vez mais assumia um gosto afrancesado significou a transformação do escritor no profissional da experiência. A voz do narrador-observador desdobra-se, assim, na figura do dândi ilustrado, cuja ubiqüidade tem a vantagem de poder reproduzir em qualquer lugar as imagens de suas leituras, compensando as deficiências do meio com a força do estilo, já que se escora sempre na cópia do modelo estético. O resultado formal desta prosa é um misto de ornamento e documento, no qual as

---

[6] Ver Antonio ARNONI PRADO, "Os Mutilados da Belle-Époque" in: *Os Pobres na Literatura Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

citações do romance europeu e as frases de sintaxe mais rebuscada conferem uma sofisticação à crônica similar àquela da vida mundana. O preciosismo e a elegância baseados na ilustração do dândi assinalam o estilo da prosa pré-modernista brasileira, que aproveitou o vazio deixado pelo desgaste das formas realistas-naturalistas para fazer da crônica mundana a própria manifestação do novo. Tal novidade ressalta o gosto de João do Rio pelas formas sintéticas dos aforismos e epigramas wildeanos, bem como sua inclinação pelas marcações teatrais. São cada vez mais freqüenteas, como se pode observar nas crônicas escritas a partir de 1916, os diálogos alegóricos que trazem o ponto de vista do autor através de um recurso retórico que atribui autoridade crítica a uma casaca, a um decote, a uma caneta ou a um cortador de livros. Divagações poéticas, impressões de viagem, conselhos e paradoxos são expedientes estilísticos nos quais a crônica mundana se apoia para ficcionalizar as opiniões do jornalista, capaz de opinar sobre a arte a a política ao mesmo tempo em que dá notícia das festas beneficientes, das recepções diplomáticas e dos banquetes oficiais.

Godofredo de Alencar é o melhor resultado ficcional desta nova imagem do escritor. Sua vocação para as grandes sínteses chega a motivar um volume intitulado *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*, uma espécie de catálogo de opiniões sobre a literatura e a vida, em que se traça a biografia intelectual do esteta brasileiro. Numa outra versão, os resultados formais do dandismo estão expostos nas cartas que Godofredo veicula na imprensa, coincidindo mais ou menos com as correspondências ficcionais de Poços de Caldas que deram origem ao romance epistolar *Correspondência de uma Estação de Cura*, uma verdadeira radiografia do cotidiano fútil e entediado da elite paulista e carioca reunida no interior de Minas Gerais devido ao impedimento das viagens à Europa por conta da Primeira Guerra.

Vale dizer que nesta tarefa de confecção da novidade literária, o jornalista foi auxiliado por uma outra equação estética, que une o escritor à imagem do filósofo da vida moderna. Nesta, em particular, repercutem as idéias wildeanas para quem a arte deve se desprender dos preconceitos morais e buscar apenas a realização do belo. A liberdade do artista se resumiria aqui na prática de uma contravenção básica: tratar das coisas mais irrelevantes com a maior seriedade. É o que procura fazer João do Rio ao abordar a futilidade dos seus comparsas em um volume como *Psychologia Urbana*, onde estão reunidas as conferências sobre o figurino, o flirt, o amor carioca etc. Ou também nas crônicas que tratam das distrações da elite em Petrópolis. Lembro isto para acentuar o fato de que a crônica mundana ao transformar o texto em objeto de luxo opera uma estilização da realidade segundo a qual a inflexão da voz erudita do dândi hiperdimensiona os espaços de circulação elegante, deixando transparecer o desejo de corrigir e compensar a rusticidade do meio. O problema se coloca quando observamos que para recriar o tom decadente da arte estrangeira João do Rio elege a frivolidade como matéria de ficção, desculpando a futilidade de uma elite tacanha que surge retratada com brilho nos lugares de freqüência exclusiva.

Ora, o desajuste que salta à vista nestes textos, onde a voz do testemunho jornalístico é abafada pela composição estilística, espelha o impasse em que se encontrava o intelectual das primeiras décadas deste século. As crônicas de João do Rio ficam como

um retrato do dilema dos homens de letras que fizeram da ilustração uma espécie de projeto diferenciador, no qual o escritor foi incumbido da tarefa de tutelar a sociedade em ritmo de transformação[7]. Sem se preocupar verdadeiramente com a formação de um novo público leitor, o jornalismo da nossa Belle-Époque se renovou através de uma crônica sustentada no flagrante da reportagem e na cópia da matriz européia. E nesta produção, que se destinava à burguesia, embora lhe fizesse muitas críticas, João do Rio foi nosso mestre maior.

Unicamp

---

[7] Ver a respeito o estudo de Nicolau SEVCENKO, *Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo: Brasiliense, 1983.

SARAMAGO PÓS-MODERNO OU TALVEZ NÃO

ISABEL PIRES DE LIMA

"Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira."

Levantado do Chão (1980)

"...meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz."

Ensaio sobre a Cegueira (1995)

Em 1991, no nº1 da revista *Dedalus*, subintitulada *Revista Portuguesa de Literatura Comparada,* Douwe Fokkema, um dos pensadores europeus do pós-modernismo que mais tem olhado a narrativa europeia à luz desse conceito, escrevia um artigo cujo título, sob a forma de uma cautelosa interrogativa, constitui um estimulante desafio ao leitor português: *How to decide whether «Memorial do Convento» by José Saramago is or is not a postmodernist novel?*[1]. Após algumas pertinentes considerações sobre os limites da interpretação, Fokkema propõe uma reformulação do título inicial: não se trataria tanto de decidir se aquele romance é ou não pós-moderno, mas de defender a possibilidade e a vantagem de fazer dele uma leitura pós-modernista, acabando finalmente por preferir apresentar a questão em termos ainda mais mitigados, dizendo: "*how can we defend our preference for a postmodernist reading of «Memorial do Convento»?*"[2]

Se me retenho nestas hesitações/precisões de Fokkema, faço-o no sentido de, à partida, justificar a modelização dubitativa do título que aqui trago, se bem que, por um lado, já alguns anos se tenham passado sobre o seu artigo - o que significa mais uns tantos anos de prolongamento do debate em torno desse conceito de fonteiras fluidas chamado pós-modernismo - e por outro, a obra romanesca de Saramago tenha sido acrescida de mais dois títulos, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira*, que em meu entender confirmam linhas de força da ficção saramaguiana, pesem embora as inovações de monta que este último romance comporta.

Mas voltemos ao artigo de Fokkema. Após ter procurado mostrar como *Memorial do Convento* responde aos critérios por ele estabelecidos para definir uma narrativa pós-moderna, e antes de acabar por enquadrá-lo na linhagem de uma reescrita herética do passado, a par de obras como *Reivindicación del conde don Julián*(1970), de Juan Goytisolo, *Il Nome de la Rosa*(1980), de Umberto Eco ou *The Satanic Verses*(1988), de Salmon Rushdie, aquele ensaísta conclui: "*In this novel I see moreover a notion of quasi-*

---

[1] FOKKEMA, Douwe - «How to decide whether *Memorial do Convento* by José Saramago is or not a posmodernist novel?», *Dedalus,* nº 1, Dezembro de 1991, pp. 293-302.

[2] *Idem,* p. 296.

-nonselection, a beautiful story without a basis in cleary norms, a story that transcends hypothesis and dispair and tells us of a life independent from the great ideologies and métarécits. *This postmodernist reading, I believe, is capable of explaining the various components of the story and their interrelationship.*"[3] Assim formulada, a leitura de Fokkema não parece levantar grandes problemas, se bem que a notação de independência na construção da vida de Blimunda e Baltasar relativamente a qualquer narrativa legitimadora, se se preferir a expressão do autor, relativamente a qualquer "*great ideologies and* métarécits", já me parece mais controversa.

De resto, Maria Alzira Seixo, num artigo do mesmo ano que vem a lume na mesma revista, imediatamente a seguir ao de Fokkema, acentua o carácter ambíguamente pós-moderno dos romances de Saramago, exactamente a este nível. Ela diz: "*Chez Saramago, le caractère posmoderne est plus ambigu, car il y a toujours dans ses romans un sens bien déterminé où situations et personnages convergent vers un centre d'explication fictionnelle: la raison du peuple ou celle des artistes, la sanction du futur*"[4]. Ora este centro de explicação ficcional parece-me apontar para uma totalidade coerente que penso não poder escapar a uma legitimação ideológica.

Antes, porém, de tentar pensar a ficção de Saramago em função do pós-modernismo, importará que me retenha um pouco sobre este último e sobre certas constantes da ficção dita pós-moderna.

Como é sabido, falar de pós-modernidade, isto é, "*dizer que estamos num momento posterior à modernidade e conferir a este facto um significado de algum modo decisivo*" - lembra Gianni Vattimo - "*pressupõe a aceitação daquilo que mais especificamente caracteriza o ponto de vista da modernidade, a ideia de história, com os seus corolários, a noção de progresso e de superação*"[5] . Se é um lugar comum notar a imprecisão do conceito de pós-modernismo, pelo menos em torno destas ideias parece haver consenso: 1- O pós-modernismo radica na rejeição das estratégias modernas que privilegiam o conceito de história como realização progressiva da humanidade, como entidade unitária em torno de um centro ordenador e totalizante que lhe dá um sentido. 2- O abandono do conceito moderno de história acarreta a crise da ideia moderna de progresso que fora geradora de um forte potencial utópico evidenciado e sedimentado pelas grandes narrativas legitimadoras da cultura ocidental: o Cristianismo, o Iluminismo, o Marxismo... 3- Do questionamento da ideia de progresso decorre a perda da ideia de história como superação, como encadeamento de acontecimentos no sentido da evolução e do desenvolvimento, dirigidos para um fim.

O ocaso da modernidade traz consigo, portanto, uma relativização da história, o seu descentramento de um sujeito unitário e racional, o sujeito epistemológico ocidental, situado num eixo tido como único lugar possível para interpretar ou dar sentido à história

---

[3] *Idem*, p.300.

[4] SEIXO, Maria Alzira - «Modernités Insaisissables - Remarques sur la fiction portugaise contemporaine», *Dedalus*, nº 1, Dezembro de 1991, pp. 303-313.

[5] VATTIMO, Gianni - *O Fim da Modernidade - Niilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 9.

de forma objectiva. A emergência de uma sociedade da comunicação generalizada, a par de alterações como a crise do colonialismo e imperialismo europeus, evidenciaram o carácter ilusório de qualquer ponto de vista supremo, se é que depois de Auschewitz essa ilusão ainda era possível. O sujeito racional e unitário perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica e questiona-se do ponto de vista ontológico, torna-se frágil, *débil*, na expressão de Vattimo, e a par dessa transformação, assiste-se è erosão do princípio da realidade: a realidade deixa de ser uma só, ou deixa mesmo de ser - como para Derrida -, torna-se plural, caótica, oscila, abre-se a um mundo de possíveis.

Daqui à relativização ética vai um curto passo. Na falta de relatos legitimadores universais, os valores esvaem-se, as referências escasseiam. Os *media* e as redes informáticas confrontam-nos com a fragmentação, a velocidade e um volume de factos que nos afastam da órbita referencial das coisas. Mergulhados no puro jogo da diferença, estamos para além do bem e do mal, do verdadeiro e do falso, da realidade e da ilusão, numa instabilidade que atinge até categorias antropológicas que pareciam estáveis (macho/ fêmea, razão/mito) ou polaridades elementares (afirmação/negação, sujeito/objecto): vogamos fora da história e do reino limitador da refencialidade, na incerteza radical, em pleno *simulacro* - nos termos de Baudrillard.

Os matizes dentro desse grande guarda-chuva chamado pós-modernismo são inúmeros. Não cabe, nem importa aqui evidenciá-los. Seria além disso difícil se não impossível fazê-lo. Importará apenas alertar para a definição de algumas linhas de fuga dentro de um certo pós-modernismo que se escusa ao niilismo paralisante, à disseminação infinita sem qualquer possibildade de consenso, a um círculo de espelhos sem princípio nem fim, à referência sem um referente. Num desses pontos de fuga situa-se por exemplo o apelo de Vattimo à intensificação do diálogo e da interpretação na sociedade *transparente(?)*, porque complexa, dos meios de comunicação; a sua força emancipadora residiria na experiência de liberdade num mundo de múltiplos *"dialectos"*, que ao propiciar a experiência da oscilação abriria a "chance *de um novo modo de sermos (talvez finalmente) humanos"*[6]. Noutro ponto de fuga poder-se-ía colocar Lyotard, o qual, reclamando a pluralidade das pequenas narrativas que traçam a trama do tecido quotidiano no sentido de desconstruir a história e assinalar a multiplicidade e a diferença, admite um conceito ético de justiça por contraste, por *dissensus*, em oposição ao consenso sempre totalitário, e reclama uma cultura pós-moderna da diversidade[7]. Fiquemos por aqui, não sem notar que as estratégias de fuga a que aludimos, valorizam o execício da palavra particular (do *dialecto*) ao serviço da construção de narrativas particulares (do quotidiano).

Não é de estranhar, pois, que por um lado, a ficção contemporânea tenha sido atravessada por inúmeros veios inerentes à condição e ao pensamento pós-modernos e que por outro, se tenha tornado objecto de análises que determinam a existência de uma ficção classificada de pós-moderna por contraposição à ficção moderna. O importante trabalho de Brian McHale, *Postmodernist Fiction*(1987), estabelece a existência de uma

---

[6] VATTIMO, Gianni - *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 19.
[7] LYOTARD, Jean-François - *A Condição Pós-moderna*, Lisboa, Gradiva, s.d.

dominante ficcional pós-moderna, na linha de outros como David Lodge(1977), Douwe Fokkema(1984) ou, depois, Diane Elam(1992).[8]

Mais uma vez se pensa a condição pós-moderna - agora no campo da ficção - por oposição a uma dominante modernista de tipo epistemológico, que integra critérios axiológicos definidos na perseguição de uma verdade e do estabelecimento de um sentido, a qual põe questões do tipo: "O que há para conhecer? Será que posso e até que ponto posso conhecer? Como e até onde o conhecimento é transmissível? etc." A dominante pós--modernista, defende McHale, é, pelo contrário, de tipo ontológico. Aqui as questões postas são doutro género: "Que mundo é este? O que é um mundo? Que espécie de mundos existem? Como se constituem? Em que diferem? Como se projecta e estrutura um mundo? etc." Esta nova dominante assenta, portanto, no descomprometimento axiológico do sentido, gerador de mundos possíveis e de instabilidades, quer de valores, quer de estratégias narrativas.[9]

O código modernista, na formulação de Fokkema, tinha preferência por construções hipotéticas, assentes em convenções como o carácter não definitivo e incompleto do texto, a dúvida epistemológica, o cepticismo metalinguístico, o respeito pela individualidade do leitor, algumas das quais não deixarão de ser apropriadas, se bem que substancialmente matizadas ou extremadas, pelo código pós-modernista[10]. Este, por seu turno, vai basear-se *"numa preferência pela não-selecção ou por uma quase-não-selecção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante"*[11]. Em consequência, este novo código dá origem a uma relação entre o autor e o seu texto menos tensa; o autor mostra-se indiferente ao estatuto do seu texto, privilegiando o arbitrário e o desconexo; afirma-se a

---

[8] Cf. LODGE, David - *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonym, and the Typology of Modern Literature*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977.

FOKKEMA, Douwe - *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam and Phidadelphia, John Benjamins, 1984 (tradução portuguesa: *História Literária - Modernismo e Pós--modernismo*, Lisboa, Vega, s.d.).

ELAM, Diane - *Romancing the Post-modern*, London, Routledge, 1992.

[9] Procurando rebater as objecções ao eventual carácter contraditório da aproximação entre ontologia e pós-modernismo, que decorreria do facto de ser essência do próprio discurso pós-moderno a negação da possibilidade de qualquer fundamentação ontológica, Brian McHale contrapõe: *"an ontology is a descritpion of* a *universe, not of* the *universe; that is, it may describe* any *universe, potentially a* plurality *of universes. In other words, to "do" ontology in this perspective is not necessarily to seek some grounding for* our *universe; it might just as appropriately involve describing* other *universes, including "possible" or even "impossible" universes - not least of all the other universe, or heterocosm, of fiction."* (McHALE, Brian - *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987, p.27).

[10] Fokkema coloca a questão nos seguintes termos, ao falar na *"preferência modernista por construções hipotéticas, especificando as principais convenções sintácticas e composicionais, a saber: a) a apresentação do texto como não definitivo e incompleto; b) a dúvida epistemológica a respeito da possibilidade de representar e explicar a realidade; c) o cepticismo metalinguístico quanto à possibilidade de exprimir adequadamente qualquer conhecimento que se julgue ter alcançado sobre o mundo e, por fim, d) o respeito pela individualidade do leitor, ou a ideia de que a leitura é um assunto privado em que nem mesmo o escritor se deve intrometer."(História Literária - Modernismo e Pós-modernismo, idem*, p.35).

[11] *Idem*, p.66.

paródia da explicação do mundo, numa lógica cheia de contradições internas; atribui-se mais realce ao leitor e dá-se mais ênfase ao código, isto é, valoriza-se a componente auto-reflexiva da ficção.

Voltemos ao nosso abandonado Saramago. Entre *Levantado do Chão,* romance que marca uma viragem criadora na obra do autor, e *Ensaio sobra a Cegueira* medeiam quinze anos - 1980/1995 -, anos esses que viram multiplicar-se reflexões e ficções pós--modernas.

Como ler Saramago à luz do pós-modernismo? A sua obra poderá ser apelidada de pós-moderna? Já vimos que, centrando-se em *Memorial do Convento*, Fokkema defende a produtividade de uma leitura pós-modernista do romance e adiante fundamentalmente três razões:

1 - porque contraria a versão oficial da história do Portugal setecentista e, em particular, a história da construção do Convento de Mafra, reescrevendo-a do ponto de vista dos silenciados da História (veja-se os construtores anónimos do convento que Baltasar e Blimunda representam; ou a procissão penitente do auto-de-fé descrita como uma exibição sado-masoquista);

2 - porque constrói um mundo que escapa às leis e às normas empíricas (veja-se a passarola que voa no início do século XVIII, por força das vontades recolhidas por Blimunda);

3 - porque adopta uma atitude de não-selecção (veja-se como Maomé e Cristo são igualados ou como Blimunda hereticmente recusa a existência do pecado).

Porém, apesar de tudo isto, Fokkema nunca chega a dizer que *Memorial do Convento* é um romance pós-moderno e até avança uma objecção, o facto de se tratar de uma história com excessiva coerência interna.

A meu ver, a reticência de Fokkema decorre da ambivalência da obra de Saramago relativamente ao código pós-modernista, ambivalência que, de resto, se sente desde um romance como *Levantado do Chão*, - tido habitualmente como ainda preso ao código estético neo-realista do romance de tese - até ao recente *Ensaio sobre a Cegueira.* Digamos que desde aquele romance até este último são detectáveis certos traços, se não constantes, pelo menos frequentes, próprios do romance pós-moderno.

O primeiro desses traços, que me parece sobredeterminar todos os outros, prende-se com o original estatuto do narrador na ficção de Saramago, para a complexidade do qual, aliás, Maria Alzira Seixo já chamara a atenção, em 1987, na sua brilhante iniciação *O essencial sobre José Saramago.* Desde *Levantado do Chão,* Saramago concebe um narrador *desenganado* relativamente à sua omnisciência, que todavia não prescinde dela, e cuja omnipresença pretende conciliar com uma multiplicidade dialógica de pontos de vista das personagens, donde resulta uma voz narrativa não confiante, insegura no conhecimento e domínio das informações, a qual debilita a autoridade e a objectividade dos conceitos. Daqui nasce um *discurso da suspensão*, relativizado e incerto, que se projecta na própria construção da narrativa.

No caso de *Levantado do Chão*, este narrador dúplice (ora modernistamente forte, ora pós-modernistamente *débil* - cf. Vattimo), numa atitude pós-moderna de plena auto-

-consciência narrativa e linguística, lança, logo no final do primeiro capítulo, o seguinte aviso ao leitor: "*Mas tudo isto pode ser contado doutra maneira.*"[12] Estamos, portanto, perante o referido discurso de suspensão, em boa parte responsável por uma narrativa meta-ficcional que se pensa a si própria, como Maria Lúcia Lepecki notara, já em 1981, ao dizer, a respeito do romance em questão, que nele existe "*tanto uma história narrada como uma do narrar*".[13] Mas o que se me afigura curioso em *Levantado do Chão* é o modo original como se procede ao entrecruzamento de duas propostas narrativas contraditórias e aparentemente inconciliáveis, o romance metaficcional, tido como pós--modernista, e o romance de tese de tradição realista, tido como modelo ultrapassado, que *Levantado do Chão* ainda persegue.

Um tal entrecruzamento, que adensa ainda mais a tensão provocada pelo *paradoxo metaficcional*, nos termos em que Linda Hutcheon o definiu[14], é desconcertante e só é possível graças à introdução de uma evidenciação irónica, lúdica e paródica do modo de construção ficcional, que acaba por fecundar o discurso realista, como nos seguintes passos em que é parodiada a descrição da paisagem: "*Maio é o mês das flores. Vai o poeta em seu caminho (...), daqui deste alto ponto em tempos doutro tempo terá servido de atalaia, tudo são verdes searas*"; logo a seguir a descrição idílica é rejeitada: "*São poesias fáceis. Estranho é que não se vejam homens.*"; depois vem a explicação de que a realidade não se dá a ver, tem que ser descortinada: "*Não se percebe portanto que este Maio de flores seja mês de cara fechada, não falamos do tempo, que está bonito e promete, mas destas caras e olhos, boca e carranca, Não há trabalho, dizem eles...*"; enfim, mais adiante a ironia é desviada e sintetizada num período incisivo: "*É Maio das flores, quem versos saiba fazer, experimente comer deles.*"[15]

Em suma, *Levantado do Chão* é um romance que absorve traços do código literário pós-moderno, designadamente ao nível do *modus faciendi* da narrativa, não deixando, porém, de ser um romance que supõe uma crença moderna no sujeito epistemológico, no poder do homem para se *levantar do chão*. Não se esqueça que esta obra conta a saga dos trabalhadores alentejanos pela posse da terra, desde os tempos remotos e negros das quatro gerações dos Mau-Tempo, até ao "*sol de justiça*"[16] que se anuncia no fim do livro. É um

---

[12] SARAMAGO, José - *Levantado do Chão*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980, p.14

[13] LEPECKI, Maria Lúcia - *Sobreimpressões*, Lisboa, Editorial Caminho, 1988, p.97.

Esta auto-consciência narrativa entrecuza-se de resto no romance em questão com uma certa auto-consciência linguística como, por exemplo, no seguinte comentário do narrador perante um discurso inverosímil de uma personagem: "*Era o que faltava que Gracinda Mau-Tempo tivesse dito estas palavras, seria uma revolução no latifúndio, mas é nosso dever entender o que as verdadeiras palavras disseram, digam agora ou venham a dizer, que bem sabemos quanto custa este falar tão pouco que é o de todos os dias, umas vezes por não sabermos que palavra condiz melhor com este sentido, ou de duas que temos qual a exacta, este olhar confirme, este confesse.*" (*Idem*, pp.215-6).

[14] A respeito deste conceito cf. HUTCHEON, Linda - *Narcissistic Narrative - the metafictional paradox*, London-New York, Routledge, 1991.

[15] *Idem*, pp.193-5.

[16] *Idem*, p.364.

"romance-epopeia", como largamente o leu Teresa Cristina Cerdeira da Silva[17], enformado por uma versão do mundo onde cabe a utopia, onde a história tem um sentido, claramente legitimado pelo materialismo histórico.

Outro aspecto em que a ficção de Saramago denuncia traços próprios da ficção pós-moderna é no seu gosto pela reavaliação da História, quer do passado, quer dos possíveis futuros. A evocação da História no romance pós-moderno, a que Linda Hutcheon chamou *metaficção historiográfica*[18], implica, não uma fuga ou uma visão iconoclasta da História, como pretendia o modernismo, mas uma auto-consciência histórica e ficcional que sabe que o acesso à História está sempre condicionado pela textualidade. A História que conhecemos é uma narrativa canónica, uma verdade, contada do ponto de vista oficial, dos vencedores e dos heróis; é uma versão que pode pois ser contada de um outro ponto de vista, originando outras verdades. E se o ponto de vista adoptado for o dos humilhados, dos vencidos, dos esquecidos da História? Um ponto de vista *ex-cêntrico*? A História é, seria, será outra; outros mundos poder-se-íam ter construído, poder-se-ão construir.

São no fundo *contrafacções paródicas* deste tipo, como Elisabeth Wesseling lhes chama[19], que Saramago cria de um modo evidente em *Memorial do Convento, O Ano da Morte de Ricardo Reis, História do Cerco de Lisboa* e em *O Evangelho segundo Jesus Cristo* - embora neste último romance não seja a história de Portugal, mas a história do Cristianismo que é reelaborada - e que, afinal, Saramago já criara em *Levantado do Chão*. Com *A Jangada de Pedra*, a história não deixa de ser revisitada, mas através do encontro com mitos pátrios, no sentido de construir hipotéticos futuros alternativos. A possibilidade de um novo começo para a história é encarada neste tipo de narrativa, que a mesma Elisabeth Wesseling qualifica de *ucrónica*, a partir da possibilidades não realizadas do passado[20], no caso, o efectivo diálogo intercultural entre os povos de língua portuguesa da África, da América e da Europa.

---

[17] Cf. SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da - *José Saramago - Entre a História e a Ficção: Uma Saga de Portugueses*, Lisboa, Publicações D.Quixote, 1989.

[18] HUTCHEON, Linda, em *A Poetics of Postmodernism - History, Theory, Fiction*, (New York and London, Routledge, 1988) define o que entende por este conceito que aplica a romances *"which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages. (...) Historiographic metafiction incorporates all three of these domains (refere-se à literatura, à história e à teoria): that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past"* (p.5).

[19] Cf. WESSELING, Elisabeth - *Writing History as a Prophet - Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991, em especial o capítulo VII intitulado "Alternate Histories".

[20] *"The utopian connotation of the epithet «ucronian»* - explica Elisabeth Wesseling - *applies to these writers turning to the past in order to discover viable alternatives for the future. The possibility of a new beginning for history is envisaged from the unrealized possibilities of the past.(...)*

"Uchronian fictions differ from self-reflexive historical fiction in that they more beyond the project of strining after a valid interpretation of the past. They do not turn to the past in a quest for authentic knowledge, but in pursuit of dormant possibilities that may figure a new beginning of history after Western history has run its course."(p.163).

História do Cerco de Lisboa é paradigmático quanto a esta atitude pós-moderna de reescrita da História, na medida em que o protagonista vive uma história que é uma espécie de *myse en abyme* da situação de Saramago, revisitador heterodoxo e não-selectivo da História. Um revisor de imprensa, deliberadamente, altera um facto histórico ao introduzir um *não* na afirmação de que os cruzados ajudaram os portugueses na conquista de Lisboa aos Mouros. A partir daí teremos uma contrafacção histórica que põe em diálogo Mouros e Cristãos, passado e presente, sem atender a anacronismos, emendando ou rectificando o mundo provisoriamente. Atente-se no seguinte passo em que em tom digressivo o narrador subverte um dos mitos fundadores da nacionalidade portuguesa o: *"milagre de Ourique, celebérrimo, quando Cristo apareceu ao rei português, e este lhe gritou, enquanto o exército prostrado no chão orava, Aos infiéis, Senhor, aos infiéis, e não a mim que creio o que podeis, mas Cristo não quis aparecer aos mouros, e foi pena, que em vez da crudelíssima batalha poderíamos, hoje, registar nestes anais a conversão maravilhosa dos cento e cinquenta mil bárbaros que afinal ali perderam a vida, um desperdício de almas de bradar aos céus."*[21]

Esta reescrita da História por Saramago não é nostálgica. Ela é pretexto para uma leitura crítica do passado, uma leitura possível do mundo, construtora do próprio mundo, subversora da relação entre verdade e ficção, entre facto e ficção e sendo, por isso, enfim, um factor determinante na evolução do sentido e da vida. É afinal para isso que remete uma epígrafe de Fernando Pessoa com que abre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: *"Se me disserem que é absurdo fallar assim de quem nunca existiu, respondo que também não tenho provas de que Lisboa tenha alguma vez existido, ou eu que escrevo, ou qualquer cousa onde quer que seja."*[22]

Toco aqui, finalmente, um ponto que me parece questionar uma leitura pós-moderna da ficção de Saramago: é que a sua leitura crítica da História tem sempre, no seu universo ficcional, *um sentido* controlado, em última análise, pelo narrador omnipresente e manipulador, responsável, como nota Ana Paula Arnaut, pela *"emergência de um mundo outro, a partir do qual se pretendem ver instauradas outras coordenadas epistemológicas"*.[23] É a esse mundo outro a que a arte acede que se refere Ricardo Reis quando, reflectindo sobre a impossibilidade de uma arte mimética, diz: *"a realidade não suporta o seu reflexo, rejeita-o, só uma outra realidade, qual seja, pode ser colocada no lugar daquela que se quis expressar, e, sendo diferentes entre si, mutuamente se mostram, explicam e enumeram, a realidade como invenção que foi, a invenção como realidade que será."*[24] É como se o narrador desconstruísse um mundo e convidasse o leitor a reconstruí-lo em função de *um novo sentido*, de *"um centro de explicação ficcional"* - como dizia Maria Alzira Seixo - chamado *"a razão do povo ou dos artistas, a sanção do futuro"*, o que implica uma legitimação ideológica.

---

[21] SARAMAGO, José - *História do Cerco de Lisboa*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, p.20.

[22] SARAMAGO, José - *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa, Editorial Caminho, 1984, p.9.

[23] ARNAUT, Ana Paula - *«Memorial do Convento» - História, Ficção e Ideologia*, Coimbra, Fora do Texto, 1996, p.116.

[24] SARAMAGO, José - *O Ano da Morte de Ricardo Reis, idem*, pp.109-110.

"Enquanto não alcançares a verdade, não poderás corrigi-la. Porém, se a não corrigires, não a alcançarás. Entretanto, não te resignes."[25] Esta epígrafe, aposta a *História do Cerco de Lisboa,* parece efectivamente nortear a produção ficcional de Saramago num sentido epistemológico moderno de busca da verdade. Busca que se nos afigura reincidente no seu último romance *Ensaio sobre a Cegueira*, um romance-ensaio, que pensa a pós-modernidade, criando um mundo desenraízado no espaço e no tempo, um mundo *"inominável"*[26] e apocalíptico, um mundo de cegos, onde se proclama: *"... meu Deus, a luz existe e eu tenho olhos para ver, louvada seja a luz."*[27] Este é, porém, um conto para contar noutro canto.

Universidade do Porto

---

[25] SARAMAGO, José - *História do Cerco de Lisboa, idem* , p.9.
[26] SARAMAGO, José - *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1995, p.179.
[27] *Idem*, p.223.

"A CATEDRAL": UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA

DANILO LÔBO

J'ai souvent raconté comment, un jour, j'avais trouvé Monet devant un champ de coquelicots, avec quatre chevalets sur lesquels, tour à tour, il donnait vivement de la brosse à mesure que changeait l'éclairage avec la marche du soleil.

Georges CLÉMENCEAU

Claude Monet é hoje apontado como o *chef de file* do Impressionismo pictórico. Nascido em Paris em 1840, ele foi, entretanto, criado em Le Havre, cidade portuária, onde desenvolveu o gosto pela paisagem marítima com sua luminosidade e seus amplos horizontes.

Já de volta à capital francesa, Monet empreendeu, durante as férias da Páscoa de 1863, em companhia de seus colegas Renoir, Sisley e Bazille, uma viagem a Chailly, na floresta de Fontainebleau, com o objetivo precípuo de pintar a natureza *in loco*. Mas, a descoberta mais valiosa feita por Monet e pelos futuros impressionistas seria a do *sol*, ou, mais precisamente, *a do efeito da luz solar sobre os objetos*. Eles compreenderam, também, a necessidade de se criar um novo modo de pintar, que possibilitasse ao artista captar esse efeito. Essa nova *manière* teria forçosamente de permitir uma pintura rápida, que tornasse viável o registro, como uma câmara fotográfica, de instantâneos, de *tranches de vie*.

À proporção que foi evoluindo, Monet foi relegando a segundo plano a figura humana e até mesmo as paisagens, que deixaram de ser o tema central do quadro para se transformar em pretexto para a criação de uma certa *atmosfera*. Ele deu-se conta da inutilidade de se locomover em busca de um motivo, uma vez que, para executar telas material e espiritualmente distintas, bastava uma leve modificação da luz ou um pequeno deslocamento do cavalete.

Essa constatação levou Monet a retratar a mesma paisagem em diferentes horas do dia, dando origem às suas famosas *séries*, que, iniciadas ao acaso, em 1877, com as telas sobre a *Gare de Saint-Lazare*, acabaram por transformar-se no sistema característico da última fase de sua carreira de pintor.

A ambição de Monet era criar uma espécie de *simultaneísmo*, obtido graças às sucessivas variantes do objeto retratado, em um esforço para captá-lo em sua totalidade, só plenamente alcançada quando os quadros fossem observados em seu conjunto. Dessa perspectiva, a pintura de Monet deixou de ser uma experiência estritamente espacial, para tornar-se também uma experiência temporal.

A série monetiana que nos interessa no momento é a que pintou sobre a *Catedral de Ruão*. Para realizá-la, Monet instalou-se na residência do comerciante Edouard Mauquit,

localizada na rua Grand-Pont, número 18, em Ruão. Durante vários meses, com as janelas abertas, ele trabalhou no primeiro andar dessa casa, tentando, segundo Marthe de Fels, "dar movimento à pedra" (1929: 180).

Na vintena de quadros que então produziu, Monet pintou a fachada da Catedral de Ruão, de um ponto de vista que é praticamente o mesmo em todas as telas, isto é, de frente ou ligeiramente deslocado para a direita, tentando captar o efeito da luz do sol sobre o edifício. As *Catedrais* monetianas foram expostas, em 1895, em Paris, na Galerie Durand-Ruel.

Afonso Henriques da Costa Guimarães, ou melhor, Alphonsus de Guimaraens, nasceu em Ouro Preto em 24 de julho de 1870. Com exceção dos anos que passou estudando Direito em São Paulo e de rápidas viagens ao Rio de Janeiro e a Belo Horizonte, a vida de Alphonsus de Guimaraens sempre esteve ligada às cidades do interior de Minas Gerais, notadamente Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana, onde faleceu em 15 de julho de 1921.

Datado de 14 de julho de 1914, o poema "A Catedral", que fecha *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte,* e do qual nos ocuparemos a seguir, foi originalmente publicado na edição de 30 de setembro de 1915 do periódico *Vida de Minas*, de Belo Horizonte, tendo sido dedicado a Adolfo Araújo, diretor de *A Gazeta*, de São Paulo, e grande amigo do poeta (*OC*, 1960: 706). Na *Obra Completa de Alphonsus de Guimarães*, da José Aguilar, o texto do poema é o seguinte (*ibid.*: 289):

Entre brumas, ao longe, surge a aurora.
O hialino orvalho aos poucos se evapora,
Agoniza o arrebol.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu risonho,
Toda branca de sol.

E o sino canta em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O astro glorioso segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila em cada
Refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Onde os meus olhos tão cansados ponho,
Recebe a bênção de Jesus.

E o sino clama em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
Põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu tristonho,
Toda branca de luar.

E o sino chora em lúgubres responsos
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
Vem açoitar o rosto meu.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Afunda-se no caos do céu medonho
Como um astro que já morreu.

E o sino geme em lúgubres responsos
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

Ao lermos o texto alphonsino, a primeira questão que se põe é a de se saber de que catedral nos fala o poeta. Trata-se, obviamente, de uma catedral de "sonho", portanto imaterial e fruto da imaginação do artista. Mas, que igreja teria inspirado a Alphonsus de Guimaraens os seus famosos versos? Considerando-se que ele havia fixado residência em Mariana em 1906, tudo leva a crer que a catedral em questão é a dessa cidade histórica.

A exemplo da série sobre a *Catedral de Ruão*, de Claude Monet, o que se tem em "A Catedral", de Alphonsus de Guimaraens, é também uma *série* de quatro quadros literários, esboçados em quatro instantes do dia, que vão do amanhecer até o momento em que o edifício "afunda-se" na escuridão da noite.

Na primeira parte da composição, o poeta pinta um quadro tipicamente impressionista, onde ele - e, por conseguinte, o leitor - se defronta com uma catedral éburnea, isto é, de marfim, envolta nas brumas branco-acinzentadas da manhã que, aos poucos, se desfazem. Concomitantemente, a igreja - que tem como pano de fundo um "céu risonho", portanto, azul - vai perdendo o tom avermelhado do arrebol e cristalizado do orvalho, para tornar-se cada vez mais branca e luminosa.

Ao longo do poema, a catedral é sempre vista de fora. Embora não esteja claramente especificado no texto, pode-se imaginar o edifício com sua fachada de marfim de início matizada de vermelho e cinza, tonalidades essas que se esvaem à proporção que o sol se desloca na calota celeste, banhando com sua luz todo o edifício.

Apesar da presença do vermelho, a cor predominante na primeira estrofe é o branco, traduzido pelos vocábulos "brumas", "hialino", "ebúrnea" e "branca". Além de ser a cor característica das igrejas barrocas brasileiras, o branco é consabidamente uma das cores favoritas dos poetas simbolistas, juntamente com o azul e o cinza. Aqui, ele é claramente associado a idéia de paz, de alegria, razão por que, no primeiro refrão, "o sino canta".

No segundo quadro, à medida que o sol "segue a eterna estrada", a branca catedral se tinge de ouro. O amarelo é, agora, a cor dominante, contrastando com sua complementar, o azul do céu, que pode ser imaginado como pano de fundo para o igreja. O amarelo é aqui associado à idéia de felicidade, de beatitude celeste, motivo pelo qual, ao falar da "áurea seta" de cada "raio de luz", o poeta a equaciona à "bênção de Jesus". Nesse momento, o "sino clama".

O terceiro quadro é uma visão da catedral ao entardecer, momento em que o céu adquire, mais uma vez, uma tonalidade avermelhada. O edifício pode ser, então, imaginado

envolto na luz crepuscular, "entre lírios e lilases", matizado, portanto, de branco e de roxo claro. A primeira cor é intensificada no último verso, adquirindo uma tonalidade prateada, quando o poeta afirma estar a catedral toda "branca de luar". É a hora do ângelus, momento de reflexão e de oração, e "o sino chora".

Finalmente, no último quadro, a catedral, como um astro agonizante, perde a sua luminosidade e desaparece nas trevas de um céu de tempestade, onde não há lua nem estrelas. Contudo, apesar de envolta no negror da noite, a igreja não deixa de existir. Ela continua em estado latente, à espera de que o ciclo recomece com a próxima alvorada. Mas, enquanto aguarda a hora do renascimento, a catedral ressurge intermitentemente quando a "cabeleira ruiva" do relâmpago a ilumina, emprestando-lhe, mais uma vez, uma tonalidade avermelhada. Nesse momento, "o sino geme".

Segundo os estudiosos da obra de Monet, a série da *Catedral de Ruão* foi pintada entre 1892 e 1894. Na verdade, os quadros de que temos notícia estão datados de 1894 (Fels, 1929: 231-233; Seitz, 1960: 62). O texto de Alphonsus de Guimaraens é de 1914, sendo, portanto, posterior, em vinte anos, às telas de Monet. Seria lícito, por conseguinte, perguntar se o poeta brasileiro teve em mente as telas do pintor francês ao escrever o seu famoso poema. Embora nada se possa afirmar de definitivo sobre a questão, Monet, a essa altura de sua vida, era considerado um dos maiores pintores vivos da França. Dificilmente Alphonsus de Guimaraens teria ignorado a sua existência. Convém lembrar que o poeta ouropretense conhecia muito bem a literatura e a língua francesas.

Em um artigo intitulado "Révolution de cathédrales", publicado originalmente na edição de 20 de maio de 1895 de *La Justice*, George Clémenceau divide as telas sobre a *Catedral de Ruão* em quatro séries, a saber: a *cinza*, a *branca*, a *irisada* e a *azul*. Clemanceau lastima a disposição dos quadros adotada na mostra de 1895, na Galeria Durand-Ruel. Na sua opinião, as telas deveriam ter sido penduradas de maneira a realçar a seqüência temporal que implicam, quando observadas em conjunto. Afirma Clémenceau:

> Penduradas como estão, as vinte telas são para nós vinte revelações maravilhosas, mas a estreita relação que as une escapa, eu receio, ao rápido observador. Ordenadas segundo sua função, elas fariam aparecer a perfeita equivalência da arte e do fenômeno: o milagre. Suponha-as enfileiradas nas quatro muralhas em séries de transição de luz: a grande massa negra no começo da *série cinza* que vai aos poucos clareando, a *série branca*, indo da luz fundida às precisões radiosas que continuam e se completam com fogos da *série irisada*, os quais se aquietam na calma da *série azul* e desaparecem na divina bruma que morre em claridade (1928: 88).

Se aceitarmos a divisão proposta por Clémenceau, as vinte telas de Monet poderiam ser agrupadas em quatro séries que corresponderiam aos quatro momentos do poema de Alphonsus de Guimaraens. É verdade que as quatro cores apontadas pelo crítico não são as mesmas nos dois artistas. Em Monet, temos sucessivamente o *cinza*, o *branco*, o *irisado* e o *azul*; em Alphonsus de Guimaraens, prevalece o *branco*, cor esta tingida progressivamente de *vermelho*, de *amarelo*, de *lilás* e de *preto*. Predominam, portanto, na paleta do escritor, o branco e o vermelho, já que o lilás resulta da mistura dessa última cor com o azul, indiretamente sugerido no poema, e o vermelho é a cor que mais se aproxima do preto. Não é, pois, sem motivo que, aos olhos do poeta, a cabeleira do

relâmpago seja "ruiva". Por sua vez, o irisado monetiano tem o seu correspondente, no texto alphosino, no "hialino orvalho" da primeira estrofe e no prateado lunar da terceira estança.

O importante, tanto no pintor quanto no poeta, é a idéia de ciclo que se completa: em Monet, o cinza que, passando por uma sucessão de cores, desemboca no azul; em Alphonsus de Guimaraens, o vermelho que retorna ao ruivo. É como se, nos dois artistas, houvesse uma escala cromática análoga ao tempo. Essa escala, indo da luminosidade matinal, vibrante de luz e de alegria, percorreria uma gama infinita de cores e tons durante o dia, reflexos de muitas nuances emocionais médias, e chegaria finalmente ao negro, sinônimo de imobilidade, destruição e não-existência. Como Monet, Alphonsus de Guimaraens não gostava da escuridão, claramente associada, na última estrofe do poema, à idéia de morte.

Se Monet procurou, com sua série, retratar a fachada da Catedral de Ruão em sua integridade, em "A Catedral" o poeta tentou, com suas quatro visões, traduzir simbolicamente o percurso da vida humana, do nascimento à morte: da garrulice da infância, passando pela exuberância da juventude e pelo equilíbrio da maturidade, até a decadência da velhice.

Essa transmutação paulatina da alegria da infância no sofrimento da senectude ecoa no estribilho, graças ao emprego de uma seqüencia de quatro verbos ligados a idéia de "emissão vocal": *canta* → *clama* → *chora*→ *geme*. Do ponto de vista plástico, essas formas verbais, resumindo o conteúdo de cada estrofe, podem ser equacionadas a quatro pinceladas sucessivas de *vermelho*→ *amarelo* → *lilás* → *preto*, cores essas que matizam o refrão de forma deveras peculiar.

Um clima de fatalidade e de tragédia percorre todo o poema, que busca registrar a passagem inexorável do tempo. Não é, pois, sem motivo que, desde o início, o responso seja "lúgubre" e que o poeta se autonomeie sempre como "pobre Alphonsus". Destarte, se aceitarmos a catedral alphonsina como símbolo da vida humana, poderemos dizer que, para o poeta, o homem caminha sempre e fatalisticamente em direção a um fim trágico, onde se encontrará só, sem o apoio de Deus.

Sem entrarmos em maiores considerações, destacamos como princípios gerais do Impressionismo pictórico:

1. Pintura ao ar livre;
2. Pintura da vida e dos costumes modernos da cidade e sobretudo da natureza civilizada;
3. Transformação inconsciente e subjetiva - e nunca mudanças, ou melhor "correções", realizadas fria e cientificamente (à moda realista) - de um motivo "vu à travers un tempérament";
4. Concentração nas nuances da luz, e não na forma;
5. Perspectiva da cor;
6. Uso das cores complementares;
7. Uso do pontilhismo;
8. Uso da mistura óptica.

Considerando esses princípios, podemos ainda salientar os seguintes pontos de contato entre Monet e Alphonsus de Guimaraens:

1. Tanto no pintor quanto no poeta, temos um exercício de arlibrismo, isto é, o que se vê da catedral é o seu exterior. Em nenhum momento, cogita-se do que existe dentro dela.

2. Os dois artistas pintam as suas catedrais exatamente como a vêem, com as cores sugeridas pela incidência do sol sobre o edifício em um determinado instante do dia. Em Monet, o cinza natural das igrejas góticas cede lugar a outras cores mais vibrantes; em Alphonsus de Guimaraens, embora a igreja seja branca (o que é afirmado e reafirmado no quarto verso das quatro estanças), ela aparece sempre matizada de outras cores.

3. Nos dois artistas, a concentração é na cor e não na forma. No pintor, o nítido cede lugar ao desfocado, criando um efeito de bolo de glacê ou de vela derretida. No poeta, pouco se sabe sobre a forma da igreja, que poderia ter qualquer estilo. O que se tem, em ambos os casos, é a predominância de uma certa *atmosfera*.

4. Enquanto Monet usa uma perspectiva da cor, Alphonsus de Guimaraens se serve de uma perspectiva do sentimento. A igreja é descrita segundo o estado de espírito do poeta e funciona como um espelho refletor do seu modo de sentir.

5. Em outro passo de seu artigo, Clémenceau, ao tentar traduzir a riqueza de cores utilizadas por Monet em suas *Catedrais*, afirma o seguinte:

> [...] E essas catedrais cinzas, que são de púrpura ou de azul violentadas de ouro, e essas catedrais brancas, com pórticos de fogo, banhadas de chamas verdes, vermelhas ou azuis, e essas catedrais de íris, que parecem vistas através de um prisma giratório, e essas catedrais azuis, que são cor-de-rosa, vos dariam de repente a visão duradoura, não mais de vinte, mas de cem, de mil, de um bilhão de estados da catedral de sempre no ciclo sem fim dos sóis. Seria a própria vida tal como a sensação dela nos pode ser dada na sua realidade mais viva. Derradeira perfeição da arte, até aqui não atingida (*ibid.*).

Comparando as cores usadas por Monet e por Alphonus de Guimarães, é possível notar uma clara semelhança entre elas. O cinza do pintor corresponde ao branco do poeta, isto é, são as cores básicas dos edifícios (gótico e barroco, respectivamente), sobre as quais - como sobre a tela virgem - as demais cores se projetam. Há, tanto em Monet quanto em Alphonsus de Guimaraens, uma nítida preferência pelo vermelho e pelos tons violetados. O ouro aparece naturalmente nos dois artistas, por ser o amarelo a complementar do azul. Já o verde monetiano, ausente no poema, resulta da fusão dessas duas últimas cores.

Em Alphonsus de Guimaraens, a seqüência cromática da primeira para a quarta estrofe não é gratuita. Lembremos que o vermelho relaciona-se ao campo material do homem, à energia física. É a cor dos sentidos, do sangue, da paixão, e identifica-se com a experimentação, a expressão e o existir. O amarelo, por sua vez, é a cor do intelecto, da razão, e marca a superação da natureza animal do homem, privilegiando a mente em prejuízo do corpo físico. É a expressão refinada da criatividade. Já o violeta ou lilás representa o elemento espiritual mais elevado da natureza humana, a busca do oculto, do transcendental. Finalmente, o preto é o antípoda do branco e significa a ausência de luz,

portanto de cor, com todas as implicações e conotações negativas a ele atribuídas pela tradição cultural.

Com freqüência, tem-se afirmado que os simbolistas se acercaram da música, reagindo contra o gosto parnasiano pelas artes visuais, em particular pela escultura. Essa afirmação, entretanto, somente em parte é verdadeira. Como procuramos mostrar com esta leitura intersemiótica, apesar da propalada musicalidade dos textos simbolistas, eles não são menos plásticos. Esperamos, pois, com as nossas palavras, ter evidenciado que a aproximação de textos como "A Catedral" da obra dos pintores do período em que foram escritos pode revelar-se extremamente esclarecedora e enriquecedora para os estudos de literatura.

UnB

BIBLIOGRAFIA

CAVALCANTI, Roberto, *A Pintura Impressionista: Origens. Aprenda a Ver a Pintura Moderna. Guia para o Professor*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema/MEC, 1966.

CLÉMENCEAU, Georges, *Claude Monet: Les Nymphéas*, Paris: Plon, 1928.

DON, Frank, *Conheça a Cor do Seu Futuro*, tradução de Mary Cardoso, Rio de Janeiro: Editora Record, s.d.

FELS, Marthe de, *La Vie de Claude Monet*, Paris: Gallimard, 1929.

GUIMARAENS, Alphonsus de, *Obra Completa*, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

SEITZ, William C., *Claude Monet: Seasons and Moments*, New York: The Museum of Modern Art, 1960.

WILDENSTEIN, Daniel, *Claude Monet*, São Paulo: Editora Três, 1973.

O LIVRO DAS AVES - UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O CONHECIMENTO DA LITERATURA PORTUGUESA MEDIEVAL

HILDA ORQUÍDEA HARTMANN LONTRA

O presente trabalho surge neste 5º Congresso Internacional de Lusitanistas na qualidade de uma modesta contribuição para os conhecimentos de Literatura Portuguesa Medieval, em prosseguimento a uma pesquisa iniciada pela lusitanista professora Doutora Diana Bernardes[1], cuja memória reverenciamos neste momento. Apresentamos a leitura de grande parte do *Livro das Aves*[2], um manuscrito apócrifo do século XIV, referenciado e estudado por Diana Bernardes, em 1994, a partir dos originais localizados no acervo de obras raras da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (UnB).

Oito folhas de pergaminho referem-se às aves, dentro de um bestiário de maior amplitude, ou seja, de uma coletânea de textos medievais que tratam da vida e dos costumes de animais, cuja existência nos é informada por Pedro de Azevedo[3], em uma transcrição datada de 1925. Dessas oito folhas existentes, os cinco pergaminhos que consultamos encontram-se em bom estado de conservação, se considerarmos os seis séculos de existência e as palavras registradas por Leite de Vasconcellos há setenta anos: "As folhas estão muito maltratadas, mas como o estrago se deu apenas nas margens não escritas, o texto pode ser lido sem grandes omissões".

Conferimos que são folhas de pergaminho escritas dos dois lados, com predomínio de minúsculas, na grafia em uso no período medieval da língua portuguesa, distribuídas em colunas regulares, de 36 linhas cada uma. No entanto, as folhas não

---

[1] Diana Bernardes, por duas vezes membro do Corpo Diplomático Brasileiro no exterior, dedicou a maior parte de sua vida a estudos de Literatura Portuguesa. Obteve seu grau de Mestre estudando no King's College, sob a orientação do Professor Doutor Helder Macedo. Atuou como professora e crítica literária em universidades do Rio de Janeiro e na de Brasília, destacando-se por sua intensa atividade intelectual. Participou da criação do Núcleo de Estudos Portugueses da UnB, no Distrito Federal, e se encontrava na Direção desse Núcleo quando foi acometida do mal súbito que lhe tirou a vida, aos 50 anos de idade. A ela dedicamos estas páginas.

[2] Chamamos a atenção, primeiramente, que *"Livro das Aves"* é uma designação imprópria, haja vista nunca haver sido escrita uma obra com tal título. Trata-se, sim, de parte de uma publicação a respeito da versão portuguesa da história natural das aves, escrita em Latim, passada para a língua de Dom Dinis no final do século XIV. Todavia, sob o título de *Livros das Aves* é conhecido este documento de incomensurável valor.

[3] A alusão mais remota deste bestiário, de que temos conhecimento, é a que nos é feita por Pedro de Azevedo, na *Revista Lusitana* (25): 128-147, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925. É ele quem nos informa que "ha anos o Dr. Jorge de Faria comprou em Vila do Conde pouco mais de duzentas folhas soltas de pergaminho, escritas dos dois lados e em duas colunas em letra minúscula do sec. XIV. Cônscio do valor da compra que fizera, emprestou-o á Biblioteca Nacional, e aí copiou quem assina estas linhas as oito folhas, que constituem o trabalho sobre as aves.".

medem 0,30m x 0,22 m, conforme observa Pedro de Azevedo[4], pois são páginas duplas em um mesmo suporte, com o que a extensão máxima é de 0,30m por 0,50m. Em algum momento da história desses manuscritos eles foram dobrados, porque os *in foliis* apresentam nítidas as marcas verticais de que estiveram encadernados.

Como se pode verificar pelas fotos que acompanham este texto, diferentes cores de tinta foram empregadas no original: os títulos são escritos em vermelho; as maiúsculas em azul, com ornamentos em vermelho, também; o texto está registrado com uma tonalidade de castanho próxima à cor de telha.

Interessante é notar que, se com o transcorrer dos anos o suporte alterou a sua tonalidade original, o que não podemos assegurar, as cores das tintas empregadas na escrita mantêm-se visíveis com grande nitidez. É difícil entender, após passarem-se tantos séculos, como a tinta não perdeu a cor nem houve borrões, manchas ou outras máculas que impedissem o reconhecimento das cores originais.

Os cinco fragmentos examinados apresentam, além das vinhetas, iluminuras[5] de aproximadamente 0,07m x 0,07m, com molduras trabalhadas, ricas em minúcias. Cada ave citada é antecedida por uma ou mais ilustrações, em que sobressaem pormenores da plumagem, do movimento e dos costumes próprios da espécie. Analisamos também a pintura de fundo das iluminuras, com pontilhados em cores, perfeitamente visíveis após seis séculos.

O autor e ilustrador do *Livro das Aves* é desconhecido. No entanto, no primeiro dos fragmentos textuais aparece a alusão a um irmão do escriba, frei Ramiro[6], a pedido de quem foi feita a obra.

Na abertura, lê-se também a seguinte observação do autor quanto aos limites de seu conhecimento e quanto aos destinatários de seu texto:[7]

> Neste livro, eu cuido mais de aprazer aos simples e aos rudes que de dar e acrescentar saber àqueles que são letrados e doutores e deitar de minha pessoa águas de sabedoria e de grandes entendimentos como de vaso cheio, pois diz a escritura que aquele que ensina ao sabedor por palavras suas, deita de si próprio águas como de vaso que está cheio.

---

[4] Pedro de Azevedo, paleógrafo, foi o primeiro Conservador do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Agradecemos ao Professor Doutor João Pedro Mendes, lusitanista, historiador e pesquisador aposentado da UnB, a gentileza dessa informação de inestimável valor, assim como uma leitura crítica sobre a primeira versão deste estudo.

[5] Queremos advertir que iremos empregar o termo "iluminuras" em sentido genérico, referindo-nos às ilustrações, às gravuras e às figurações presentes nos *in foliis*.

[6] A esse respeito, vela a pena conferir a reflexão de Mário MARTINS, *Estudos de Literatura Medieval*. Braga : Livraria Cruz, 1956.

[7] Passamos para a linguagem atual, mantendo o sentido mais próximo possível, com vistas à comunicação. No entanto, transcrevemos o trecho, segundo as anotações de Pedro de Azevedo, conferindo, dentro do possível, com o pergaminho existente na UnB, para que nosso leitor confira a idéia central: "En aqueste liuro mais me trabalho eu de prazer aos simplezes e aos rudes ca de dar e dacrecentar sabença aaqueles que letrados e doctores son e deytar de mim aguas de sabença e de grandes entendimentos come de vaso cheo. ca diz a escritura que aquele que ensina o ssabedor per sas parauas deyta de sy aguas come de vaso que esta cheo."

Com isso, o escritor declara a simplicidade de seu intento e, simultaneamente, elege seu público leitor: os simples e os rudes. Verifica-se, portanto, o caráter pedagógico do manuscrito: quem ensina deve ser humilde e não subestimar a capacidade de seus ouvintes (ou leitores).

Nesse intróito, o autor confessa conhecer um texto de natureza semelhante, escrito em Latim, no qual se abeberou[8]. No entanto, adverte que não colocou "en ele os desuayrados sisos e desuayrados entendimentos que os Doctores da Theolegia puseron". Acredita, com isso, que possa causar mais nojo do que prazer àqueles que querem ser letrados em Teologia. Finalmente, nessa parte introdutória, define sua intenção de somente pôr em destaque as propriedades que as aves têm. Mas acrescenta: assemelhá-las-emos aos costumes que os homens têm.

Inicia falando das virtudes e das naturezas das pombas[9] (fotografia 1). Acerca da pomba, diz que a primeira das suas características é a de que, em vez de cantar, geme. E explica: porque a pomba tem uma alma fiel e simples, a pomba geme e chora pelos pecados cometidos, por sua vontade e prazer. Levanta, também, como outra propriedade, o fato de que as pombas se beijam muito seguidamente. E justifica tal ato: porque aqueles que são bons sempre se deleitam, e lhes dá prazer haver paz.

Em seguida vem o açor (fotografia 2), uma ave de rapina diurna, semelhante ao gavião, mas menor do que a águia. Adverte o autor que há dois tipos de açor: um manso e outro bravo, mas que esta braveza provém de determinadas circunstâncias, em tempos desvairados. A descrição desta ave está prenhe de analogias com as condutas de obediência e de desobediência a Deus.

Na seqüência, aparece o tratado da tortor[10] (fotografia 3), um animal que, segundo o *Livro das Aves*, anda por lugares isolados e afastados, visando à própria proteção, de onde sai para colher alguns grãos de sementes dos quais se alimenta. Uma passagem interessante da obra descreve o cuidado com que essa ave prepara seu ninho, em lugares seguros, entre os ramos espessos das árvores. Explica o anônimo autor, após a ilustração detalhada do ninho (fotografia 4):

> En aqueste nĩho pon seus ovos de que saẽ a seu tempo seus filhos. Pela arvor entẽdemos a cruz en que prendeu morte polos pecadores o filho de Deos. Polo nĩho entẽdemos a ssahude e a salvaçõ de nossas almas. Pelos ovos entẽdemos a esperança da salvaçõ e da sahude que entẽdemos. E pelos

---

[8] Encontramos cópia do texto latino referido, na biblioteca particular do colega, professor Dr. João Pedro Mendes. Conferimos que há grandes marcas de intertextualidade entre os dois exemplares, sem que o grafado em português medieval seja tradução do original latino. Há influências deste naquele, entre elas: ambos são manuscritos, em forma de prosa, distribuídos em duas colunas, com vinhetas e decorações. No entanto, a seleção das aves não é a mesma; o texto latino apresenta menor quantidade de ilustrações e maior número de espécies, as linhas por página são variáveis, oscilando entre 32 e 35, e a distribuição do texto, circulando as ilustrações, também não é coincidente.

[9] Limitar-nos-emos, neste estudo incipiente, a apresentar alguma passagem interessante de cada ave citada, por dois motivos: primeiro, por questão de tempo, neste Evento; segundo, para despertar a curiosidade da audiência, no sentido de ir buscar as fontes e de ter o prazer individual de realizar a própria leitura.

[10] Também segundo a informação do Professor Doutor João Pedro Mendes, esta ave, "*turtur*", em Latim, corresponde à rola, animal que faz os seus ninhos em lugares escondidos.

filhos que dos ovos saẽ entẽdemos o amor do nosso Deos e do nosso proximo que devẽ a aver todos aqueles que entẽdẽ salvaçõ das almas pela morte de filho de Deos que na cruz recebeu.[11]

Pela ordem em que as aves aparecem, segue-se a ema (fotografia 5), a qual, porque tem pouca pena e corpo grande, não pode voar, assim como o açor e o falcão, que têm corpos pequenos e muitas penas.

Após vem a andorinha (fotografia 6), cujo grande conhecimento em fazer o ninho e cujo cuidado ao criar os filhos são destacados pelo anônimo autor. Este compara-a, pequena e zelosa, àqueles que não se deleitam com os bens deste mundo, que passam ligeiramente, mas com os bens da glória e do paraíso, que sempre duram.

Ao lermos o tratado da cegonha (fotografia 7), ficamos conhecendo a origem da associação desta ave ao nascimento de uma criança. É que a cegonha, por voar muito alto, está mais perto do céu do que dos perigos da terra. A cegonha, explica o *Livro das Aves*, também é símbolo da ressurreição.

Aponta Pedro de Azevedo que, em seqüência, vem o tratado da coruja, cujo texto e ilustração se perderam, ao longo dos séculos. Em verdade, não encontramos nada referente a esta ave nos pergaminhos existentes em nossa Universidade. Acreditamos, conforme fica evidente pela fotografia (8), ser esta a única ave cujo texto de referência ficou prejudicado devido à ação corrosiva dos tempos.

O tratado do pavão[12] (fotografia 9), em contrapartida, encontra-se na íntegra nos *in foliis* sob análise. Neles destacam-se os traços semânticos referentes à vaidade, pela beleza da cauda, e à humildade, pela feiura dos pés.

A última das aves descritas é a águia (fotografia 10), cujos olhos, das alturas, são capazes de enxergar e de reconhecer os peixes sob as águas. O autor destaca que a águia rejeita os filhos que não têm a mesma acuidade visual; despreza aqueles que não são capazes de resistir aos raios do Sol.

Finalmente, o *Livro das Aves* encerra-se com uma analogia singular: fala da visão do carro de Iahwet pelo profeta Ezequiel. Tal analogia provém da tradição cristã, que estabelece semelhanças entre os quatro evangelistas e alguns animais. Antecedida da maior ilustração existente nos pergaminhos, essa comparação sublinha o caráter moralizante do manuscrito.

O profeta Ezequiel[13], cuja ilustração ocupa o centro da figura, em tamanho maior, está circundado por quatro outras gravuras representando os quatro evangelistas. Em apenas três das gravuras menores encontram-se desenhos de animais.

No canto superior esquerdo, há a figura de um homem. Registra o fragmento: "São Mateus tem por semelhança o homem, porque aos homens falou mais abertamente da

---

[11] Nesta citação literal utilizamos a transcrição feita pelo professor Serafim da Silva Neto, por julgarmos ser esta a mais próxima da Língua Portuguesa atual.

[12] Acerca do pavão, vale a pena consultar os *Anais do Colóquio Internacional de Romanística*, realizado em 1995, em Palermo, na Sicília, pois a lusitanista professora Diana Bernardes fez uma ampla análise desta ave, na ocasião em que apresentou sua comunicação a respeito do *Livro das Aves*.

[13] Apocalipse. 4, 7-11.

encarnação do filho de Deus e a eles descreveu a linhagem daquele homem que haveria de nascer"[14]. É de se notar que o homem de asas está colocado em nível igual ao dos animais irracionais. Infere-se, dessa observação, que o autor sublinhou o caráter *doméstico* desse evangelista, em sua atuação.

No foco inferior esquerdo, verifica-se a imagem de um leão alado. São Marcos é assemelhado a ele, porque, pelo poder e graça do Espírito Santo, entendeu que havia de falar a respeito da ressurreição. Para falar acerca desse assunto, é necessário ter ousadia e força, superiores às dos demais seres humanos, assim como o leão, cuja valentia e esforço são superiores aos dos outros animais.

São Lucas é representado por um boi, no canto inferior direito da iluminura. Isso se justifica por ele haver destacado, entre os demais evangelistas, o sacrifício que Jesus fez na cruz para salvar os homens. Diz o autor que é isso que devem fazer os sacerdotes, porque, no tempo antigo, faziam-se sacrifícios de bois, animais mansos, pelos pecados dos homens.

Finalmente, na parte superior direita - tal qual à mão direita de Deus Pai - vê-se uma águia, animal assemelhado a São João, pelo fato de este evangelista ter percebido, antes dos demais, a vinda de Deus-Homem ao mundo dos humanos. No entendimento poético do autor do *Livro das Aves*, este é um conhecimento tão elevado quanto o vôo da águia, e não poderia ocorrer sem a intervenção do Espírito Santo. Assim como a águia é capaz de alcançar elevadas alturas, só quem se assemelha a ela tem o poder de entender, por primeiro, a soberana virtude de um Deus humano.

Pretendemos sublinhar, com estas reflexões, a importância do *Livro das Aves* para o entendimento da maneira de pensar, de agir, de sentir e de dizer do homem medieval. Muito mais do que um trabalho referente às ciências naturais, dentre os que nos legou a Idade Média, esta obra manuscrita, com valor artístico inquestionável, sobressai-se na qualidade de fonte de conhecimentos lingüísticos, filológicos, literários, religiosos, culturais, enfim.

UnB / Brasil

BIBLIOGRAFIA

LIVRO DAS AVES, Cinco *in foliis* manuscritos do século XIV, de autor ignorado. Encontram-se guardados junto ao acervo de obras raras, da Universidade de Brasília, Brasil.

AZEVEDO, Pedro de, *Revista Lusitana,* vol. XXV, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925, pp.128-47.

MARTINS, Mário, *Estudos de Literatura medieval*, Braga: Livraria Cruz, 1956.

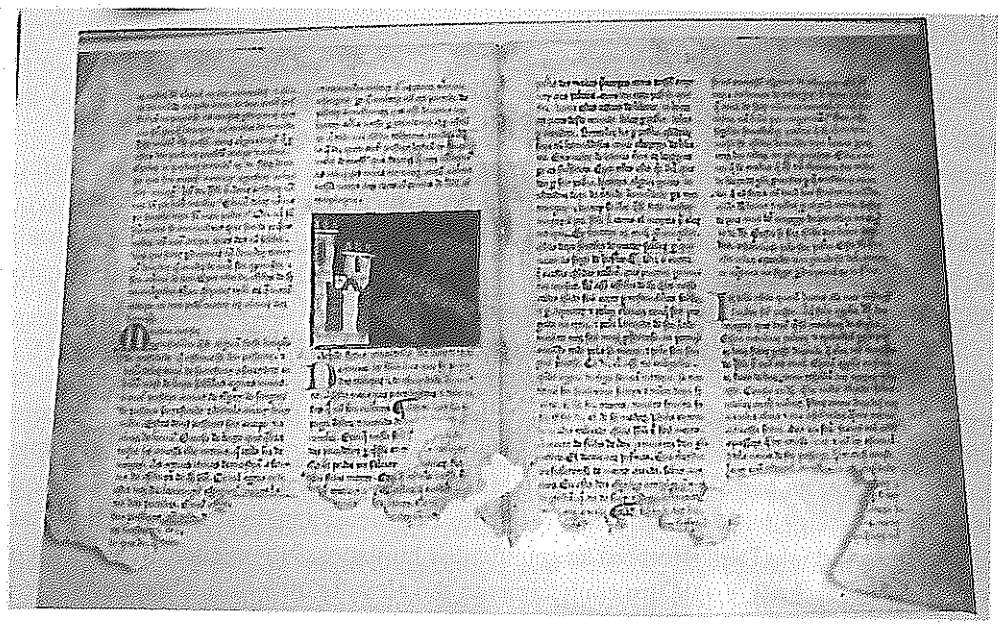
_____ , *Estudos de Cultura Medieval*, vol. 1, Lisboa: Verbo, 1969, vol. 2, Braga, 1972.

ROSSI, N. et alii, *Livro das Aves*, Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965.

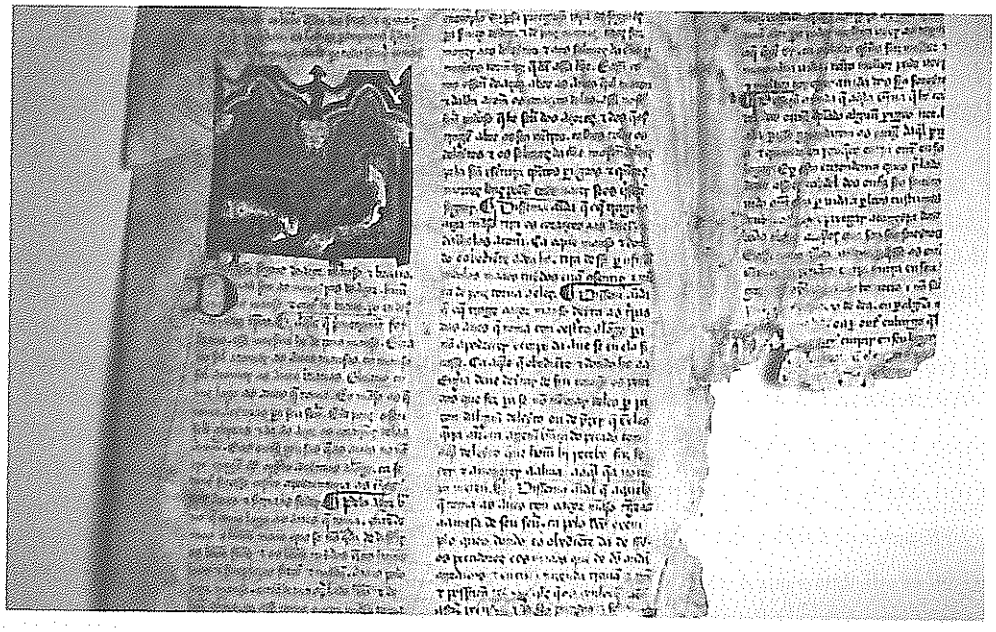
SILVA NETO, Serafim da, *Textos medievais portuguêses e seus* problemas, (Coleção de Estudos Filológicos, n^{0}(2), Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa Rui Barbosa, 1956. pp.40-5.

---

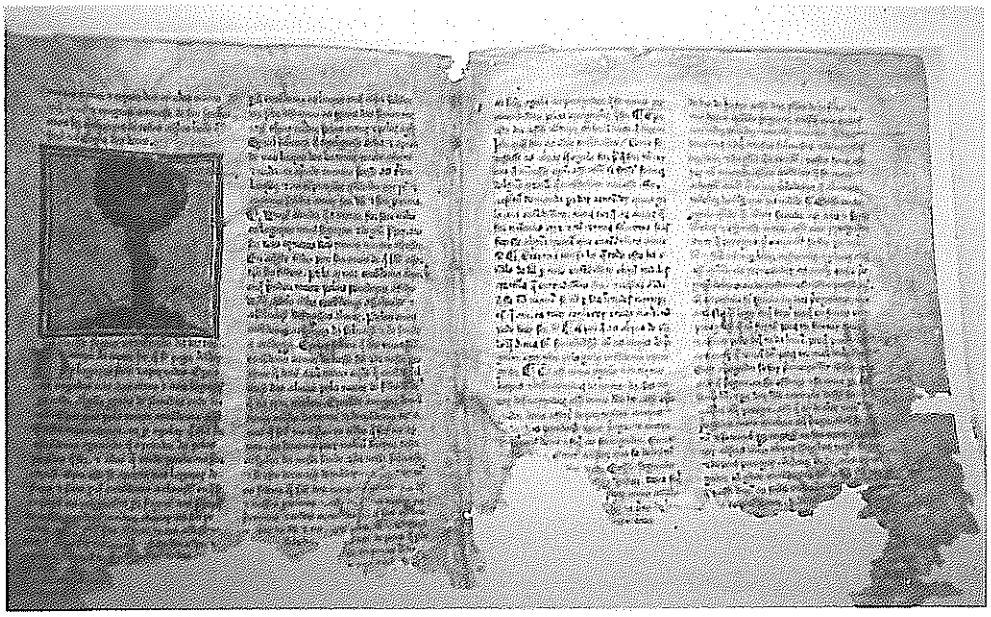
[14] Ezequiel. I, 4 ss.



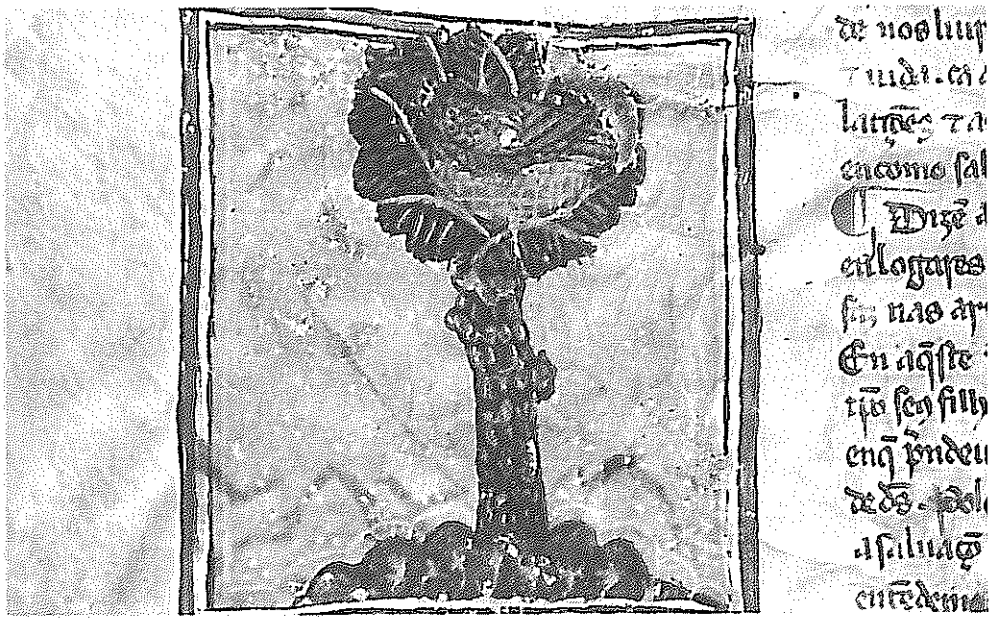
FOTOGRAFIA 1 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO E O TEXTO A RESPEITO DA **POMBA**, COM UMA PARCELA DO TEXTO INTRODUTÓRIO. NELA PODE-SE PERCEBER: ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO DOCUMENTO, DIMENSÕES DA FOLHA, DISTRIBUIÇÃO DO TEXTO, PROPORÇÃO DA ILUMINURA FRENTE O CONJUNTO, COLORAÇÃO DAS VINHETAS E DOS ESCRITOS.



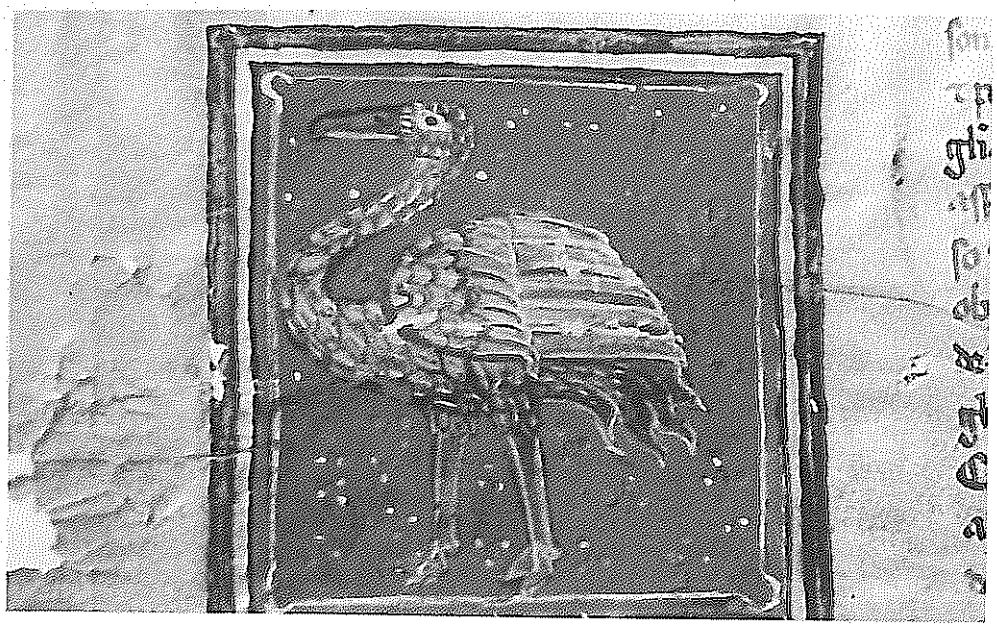
FOTOGRAFIA 2 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO DOS DOIS TIPOS DE AÇOR: O HUMILDE E O ORGULHOSO. ESTA É UMA DAS FOLHAS QUE CAUSA POLÊMICA ENTRE OS ESPECIALISTAS QUE A VÊEM: UNS DIZEM A PARTE DA DIREITA TRATAR-SE DE UM APÊNDICE DE UMA PÁGINA E OUTROS PERCEBEM-NA COMO OUTRA PÁGINA; DAÍ A POLÊMICA ENTRE SEREM OITO OU NOVE AS FOLHAS DE PERGAMINHO.



FOTOGRAFIA 3 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO E O TEXTO A RESPEITO DO NINHO DA TORTOR. NELA PODE-SE PERCEBER: ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO DOCUMENTO, DIMENSÕES DA FOLHA, DISTRIBUIÇÃO DO TEXTO, PROPORÇÃO DA ILUMINURA FRENTE O CONJUNTO.



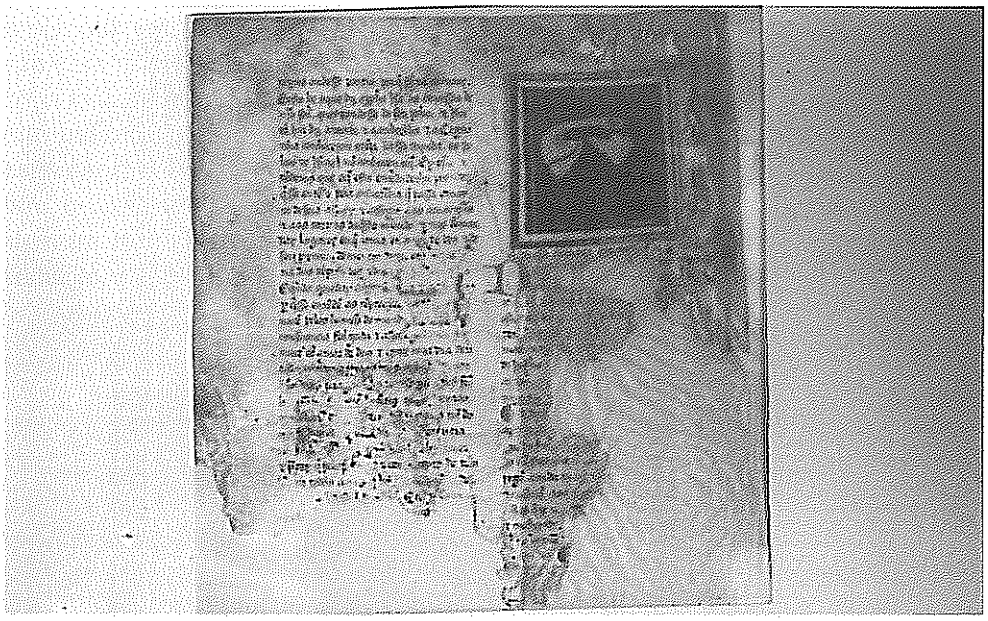
FOTOGRAFIA 4 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO LEVEMENTE AMPLIADA DA ÁRVORE COM O NINHO DA TORTOR; A FOTO MANTÉM A MESMA NITIDEZ DO ORIGINAL.



FOTOGRAFIA 5 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO DA **EMA**. CHAMAMOS A ATENÇÃO PARA A MOLDURA DA IMAGEM, PARA O PONTILHADO AO FUNDO E PARA A PLUMAGEM DA AVE.

FOTOGRAFIA 6 -FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO DA **ANDORINHA**. CHAMAMOS A ATENÇÃO PARA O MOVIMENTO DA AVE, CUJA PONTA DA CAUDA, ULTRAPASSANDO OS LIMITES DA MOLDURA DA GRAVURA, DÁ A IMPRESSÃO DE QUE O ANIMAL ESTÁ "ENTRANDO" NO DESENHO. DESTACAMOS, TAMBÉM, O NINHO DOS FILHOTES NA AMEIA DA CASA E A "AURA" QUE PARECEM TER TODOS OS DESENHOS QUE SE REFEREM À HABITAÇÃO.

FOTOGRAFIA 7- DETALHE DA ILUSTRAÇÃO DA **CEGONHA**. INTERESSANTE É NOTAR QUE A PLUMAGEM DESSA AVE É TODA BRANCA E QUE, NA ILUSTRAçÃO, ENCONTRA-SE DESTACADA UMA PARTE EM AZUL. DUAS CRIANÇAS QUE VIRAM A ILUSTRAÇÃO, EM *SLIDE*, DISSERAM QUE ELA ESTÁ "TRAZENDO UM NENEN".



FOTOGRAFIA 8 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO DA **CEGONHA**. ESTA É A MENOR E A MAIS PREJUDICADA DAS FOLHAS DO MANUSCRITO. SEGUNDO NOSSA TEORIA, EM TODA A PARTE QUE FALTA, NA FRENTE E NO VERSO, ENCONTRAVA-SE O ESCRITO ACERCA DA **CORUJA**.

FOTOGRAFIA 9 - DETALHE DA ILUMINURA ACERCA DO PAVÃO. DE TODAS AS GRAVURAS QUE PERMANECERAM AO LONGO DESTES SÉCULOS, A DO PAVÃO É A MAIS CONSERVADA E, PODE-SE NOTAR CLARAMENTE, UMA DAS MAIS TRABALHADAS ARTISTICAMENTE.

FOTOGRAFIA 10 - DETALHE DA GRAVURA DA ÁGUIA EM PLENO VÔO DESCENDENTE, EM DIRECÇÃO AO MAR. SOB AS ONDAS ENCONTRAM-SE OS PEIXES, ILUSTRANDO O TEXTO QUE OS CITA. TAMBÉM É DE SE REGISTRAR QUE ESSA ÁGUIA É VELHA, POIS SEU BICO ESTÁ GASTO, CONFORME É DITO NO TEXTO.

O DIÁRIO DE LEITURAS: A INTRODUÇÃO DE UM NOVO GÊNERO NA ESCOLA[1]

ANNA RACHEL MACHADO

... Il est vain de vouloir comparer les journaux de terrain. Quelle que soit la part voulue ou non voulue de subjectivité, ils se distinguent avant tout par leur singularité inattendue, surprenante, par leur 'voix'. Non la singularité de l'objet [...]. Singularité du rapport et d'analyse du rapport à l'objet quel qu'il soit. [... Ils] nous livrent chacun une 'voix' inoubliable.

R. LOURAU, Le journal de recherche.

O objetivo geral deste artigo é o de expor e discutir alguns aspectos de uma pesquisa realizada sobre a utilização do chamado diário de leituras numa situação de ensino/aprendizagem. Essa pesquisa centrou-se em uma experiência didática que contou com a participação de vinte alunos da disciplina Comunicação e Expressão Verbal, ministrada no primeiro ano do Curso de Jornalismo da PUC de São Paulo, no Brasil (Machado, 1995). Durante todo o curso, as atividades de leitura foram constantemente associadas à produção do diário de leituras, tendo como objetivo levar os alunos a uma reflexão crítica e pessoal. Para essa produção, foi dada uma orientação inicial, na qual se pedia que os alunos, da forma mais livre e espontânea possível, registrassem suas reflexões à medida que liam um texto indicado por mim, a professora, escrevendo mais para si mesmos do que para um destinatário definido. Eles deveriam ainda tentar registrar as relações que estabeleciam entre o conteúdo do texto e suas leituras e outras experiências anteriores, o que eles julgavam mais interessante, o que o texto trazia para seus processos de leitura e de produção, o que julgavam ser digno de ser discutido.

A pesquisa desenvolvida a partir daí teve os seguintes objetivos:

a) explicitar a base filosófica, educacional e discursiva que estava subjacente à utilização dos diários de leitura em sala de aula;
b) interpretar a situação de comunicação específica em que os textos diaristas foram produzidos;
c) caracterizar os textos produzidos, na suas características discursivas e organizacionais;
d) a partir de *a*, *b* e *c*, esboçar uma interpretação e uma avaliação crítica de nossa ação enquanto professora do grupo.

---

[1] A pesquisa em que está baseado este artigo foi financiada pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior), órgão do Ministério da Educação do governo brasileiro.

São esses mesmos objetivos específicos que norteiam o desenvolvimento deste artigo. Dessa forma, enfocaremos, em primeiro lugar, os pressupostos que nortearam nossa ação didática. Em segundo lugar, a metodologia de análise que possibilitou atingir os objetivos perseguidos e, finalmente, a discussão dos resultados, que nos permitirá chegar a algumas conclusões sobre a experiência em foco.

1. PRESSUPOSTOS PARA A UTILIZAÇÃO DO DIÁRIO DE LEITURAS EM SITUAÇÃO ESCOLAR

Os pressupostos teóricos que adotamos e que justificam a utilização do diário em situação escolar são de origem múltipla. Em primeiro lugar, a inspiração para nossa experiência nos veio da teoria filosófica conhecida como teoria da ação comunicativa, do filósofo alemão Habermas (1981). Assim, tivemos, para nossa experiência didática, o objetivo de criar um contexto de comunicação em que o aluno pudesse desenvolver a capacidade de agir comunicativamente, expondo suas pretensões de validade e confrontando-as com a do outro. Por essa concepção, a ação comunicativa - que caracteriza a racionalidade - pressupõe uma relação de igualdade entre sujeitos interlocutores que têm as mesmas capacidades e que, como sujeitos reflexivos, reconhecem suas pretensões de validade, justificando-as e confrontando-as com as do outro, com o objetivo de se chegar a um acordo. Assim, passamos a considerar que a ação do professor de leitura e produção de textos - e por que não, a de todos os professores - pode ser concebida idealmente como uma ação cujo objetivo é o de favorecer a constituição de contextos propícios para essa forma de agir.

Em segundo lugar, visto que esse agir envolve as ações verbais e que não se pode conceber qualquer ação verbal desligada do gênero ao qual ela se filia, um estudo mais aprofundado da questão do gênero evidenciou-se como fundamental, o que fizemos, revendo as posições de Bakhtin (1953) e de outros autores que expandem sua teoria, como Schneuwly (1994) e Fairclough (1989). Desse estudo, uma das idéias mais relevantes a ser destacada é a de que há uma relação dialética entre gêneros e práticas discursivas. Ao mesmo tempo que as práticas discursivas se baseiam sobre um determinado gênero, elas os transformam e os recriam, assim como transformam e recriam as próprias relações que se estabelecem entre os interlocutores. Dessa forma, a escolha do gênero a ser dominante na situação escolar não nos parece inocente, visto que ele se constitui tanto como um instrumento psicológico de desenvolvimento como também de instrumento determinante do tipo de relações entre os interlocutores e, portanto, determinante também da instauração de condições favoráveis ou desfavoráveis para o agir comunicacional.

Reforço para a nossa hipótese de que o diário de leituras seria um gênero adequado a nossos objetivos foi obtido quando buscamos caracterizar o gênero *diário privado*, examinando depoimentos de incontáveis escritores diaristas (Canetti, 1965; Nin, 1966) e trabalhos de pesquisa que já têm sido feitos que apontam as funções da escritura diarista para os que com ela se envolvem em diferentes áreas, desde a literatura, até as Ciências Sociais e as Ciências da Educação (Lourau, 1988; Lejeune, 1993a e 1993b; Didier,1976).

De forma resumida, esses depoimentos e esses comentários apontam para o papel da escrita diarista como uma forma de descoberta das próprias idéias, como uma forma de crítica e auto-crítica, como um instrumento do conhecimento, como uma preparação para a produção do produto final, como uma forma de constituição de si enquanto sujeito racional, como uma forma de estabelecer relações mais simétricas entre os agentes envolvidos na interação.

Ao mesmo tempo, buscamos subsídios em pesquisas nas quais já se têm utilizado diários tanto para o desenvolvimento de atividades lingüísticas quanto para processo de formação de professores. Nessas pesquisas, nota-se uma nova tendência que atribui um valor muito grande à aprendizagem de formas de escrita diferentes dos produtos escritos convencionais, dos quais o que se deseja é, em geral, o apagamento da subjetividade dos agentes produtores e a apresentação de um produto público acabado (Nickerson et al., 1985). Entre essas novas formas de escrita, a produção de diferentes tipos de diários tem sido objeto de várias experiências didáticas e de pesquisas (Bailey, 1990; Porter et al., 1990) que a apontam como uma forma de o aluno se tornar mais independente e ativo em relação a seu próprio aprendizado, o que nos incentivou a prosseguir com nossa experiência didática.

2. METODOLOGIA DE ANÁLISE

Foram três os métodos utilizados na análise dos dados. Em primeiro lugar, com base no método de análise de conteúdos de Spradley (1981), foram examinados os aspectos do conteúdo referentes aos parâmetros da situação de comunicação, através dos quais buscamos caracterizar as representações que os participantes dessa pesquisa tinham da situação de produção e do próprio diário de leituras.

Em segundo lugar, foram analisados 79 diários produzidos pelos alunos, buscando-se identificar o tipo de discurso predominante, segundo metodologia e teoria propostas por Bronckart el al. (1985). Segundo essa teoria, o termo discurso designa uma unidade teórica, mais ampla que o texto, no sentido que ela só é apreensível pela consideração dos parâmetros da situação de produção. Os discursos se configuram como segmentos de texto que traduzem uma certa relação com a situação de produção, relação essa marcada por subconjuntos de unidades lingüísticas. De acordo com essa teoria, os tipos básicos de discurso seriam quatro. Na ordem do EXPOR, dois tipos de discurso constroem um mundo discursivo temporalmente conjunto ao da situação de produção:o *interativo*, que integra referências explícitas aos parâmetros da situação de produção, e o *teórico*, que não as integra. Na ordem do NARRAR, outros dois tipos de discurso constroem um mundo disjunto à situação de produção: de um lado, o *relato interativo*, que integra referências à situação e, de outro lado, a *narração*, que não as integra. Segundo a teoria, esses tipos de discurso podem ser identificados pela análise das ocorrências e freqüências de determinadas unidades lingüísticas, o que foi justamente o que fizemos.

Finalmente, em terceiro lugar, de cada um desses grupos, foram selecionados três textos considerados representativos da média dos textos de cada grupo para uma

análise dos planos de texto e da organização seqüencial, segundo modelo proposto por Adam (1992).

3. DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

A análise permitiu uma caracterização global dos textos e a sua classificação em dois grandes grupos, sofrendo o segundo deles, posteriormente, uma divisão em dois subgrupos. Os textos do primeiro grupo, que é minoritário (12%), são construídos basicamente por segmentos do chamado discurso teórico, do mesmo tipo do segmento abaixo transcrito:

> Nenhuma sociedade ou grupo social é mudo, mas os homens mais simples, aqueles que têm maiores dificuldades de sobrevivência, acostumados a receber e a consumir cultura de massa, acostumam-se também a repetir aquilo que lhe é imediato e bombardeado, esquecendo-se então de dizer pela própria voz. *(C.)*

Já os textos do segundo grupo, nitidamente majoritário, são basicamente constituídos por segmentos de discurso interativo, podendo ser exemplificados com o segmento abaixo:

> A impressão que tenho é que é possível através das palavras de uma determinada pessoa, ver a sua "cara". Com um pouquinho de observação você já sabe quem ela é. Nesse momento qualquer um é reconhecido e desmascarado. Lembram daquele episódio com Paulo Maluf? Ao ser indagado sobre o que pensava sobre os crimes sexuais contra as mulheres, ele concluiu "brilhantemente": "Estupra mas não mata". Precisava dizer mais alguma coisa? Adiantava se desculpar? (B)

A partir dos resultados das análises, foi possível chegar a conclusões em relação aos objetivos específicos da pesquisa. Em primeiro lugar, em relação ao estatuto dos textos produzidos, podemos dizer, resumidamente, que, na sua grande maioria, os diários de leitura são construídos da seguinte forma:

a) com uma estruturação fragmentada, em maior ou menor grau, pois poucos textos apresentam um plano global e seqüências completas;
b) com a construção de um mundo discursivo temporalmente conjunto ao da situação de comunicação;
c) com referências explícitas ao agente-produtor;
d) com o destinatário sendo concebido como tendo uma compreensão responsiva otimizada, o que explica a ausência de preocupação com processos de textualidade, como se pode ver no exemplo abaixo:

> Acho que está sendo uma experiência legal, pois estou escrevendo o que me vem à cabeça, sem parar para pensar, não me importando com erros gramaticais ou de pontuação. Minha letra então está tenebrosa e nem parágrafos fiz. Mas como já disse não importa o *como* mas sim o *o quê*. Espero que eu tenha sido clara e saiba, professora, que adorei fazer este texto (...). Não irei passá-lo a limpo pois isto seria a destruição da sua autenticidade. *(J.)*

e) com emergência de referentes privados, sobretudo no aspecto referente aos processos pessoais de leitura e escrita, que são organizados sobretudo na forma

de seqüências explicativas e descritivas (sobretudo com a descrição de texto e a descrição de ação), conforme se pode ver no exemplo:

> Li um pouco ontem e desisti; agora terminei, mas, sinceramente, não sei o que escrever (o pouco que sair daqui vai ser pura enrolação, pode crer). Primeiro porque praticamente não entendi e segundo porque desanimei. (J.)

Comparando essas características com as características levantadas para o gênero diário privado, verificamos que elas são justamente algumas das características que definem esse gênero. Poderíamos, portanto, concluir que foi com base nesse gênero que os textos foram construídos. Entretanto, dada a situação de comunicação pública, e não privada, como é a dos diários privados, essa conclusão não nos parece ser totalmente adequada, pois, havendo situações de comunicação diferentes, teríamos, teoricamente, a ocorrência de gêneros diferentes. Assim, a conclusão mais adequada parece ser a de que o que temos, no processo de produção dos diários de leitura, é a transposição de características típicas de um gênero (isto é, do diário privado) para outro(s) gênero(s), tais como resumos e resenhas.

Como sabemos, habitualmente, os gêneros que são indexados à situação de comunicação escolar que envolve a produção de textos a partir de leitura de outro texto são os resumos e as resenhas críticas, ou ainda "dissertações" inspiradas pelo texto lido, que são concebidos geralmente pelos professores - e assim ensinados - como basicamente constituídos por segmentos de discurso teórico. Esses seriam, para nós, os gêneros "atingidos" pelo estilo diarista. Em outras palavras, os textos produzidos foram construídos numa combinação entre resumos, resenhas, ou "dissertações", de um lado, e o diário propriamente dito de outro. Essa combinação explica a presença de segmentos de discurso teórico organizados na forma de seqüências de descrição de texto, que seriam típicos das resenhas e dos resumos, assim como a presença dos segmentos de discurso interativo, organizados em seqüências de descrição de ação, tipicamente diaristas. Podemos dizer que se configura aí, portanto, um processo de constituição de um novo instrumento semiótico a partir de instrumentos conhecidos, tal como descrito por Bakhtin (op. cit.).

Entretanto, conforme a análise das representações dos alunos mostra, mesmo a utilização de um desses instrumentos conhecidos - o gênero diário - também se apresentou como uma tarefa bastante complexa para eles, conforme podemos ver no exemplo abaixo, onde as dúvidas a respeito desse gênero aparecem claramente:

> Anna Rachel apresentou-nos, então, uma experiência sua. Interessante, mas pouco clara para muitos de nós, ouvintes, seria um diário reflexivo. Diário, de todo dia? Haveria tema? Liberdade total? Mil interrogações. (E.)

Uma das razões para essa dificuldade parece ser o fato de que o gênero diário tem, como uma de suas características centrais, a ausência de modelos rígidos, permitindo, assim, conteúdos e elaborações variadas, o que implica uma possibilidade muito grande de escolhas para o agente-produtor, o que normalmente não ocorre na situação de produção escolar. Dessa forma, pode-se supor que, na medida em que os alunos se serviram de seu conhecimento sobre o gênero *diário*, produziu-se um conflito com o próprio modelo da

situação de comunicação escolar que o aluno seguramente já internalizara. Pode-se dizer que os alunos se encontravam diante de perguntas em relação aos conteúdos e ao papel do destinatário e do locutor para as quais não podiam se servir de respostas automatizadas. Ao contrário, essas respostas deveriam ser construídas por eles mesmos, o que nos parece pouco usual na situação de comunicação escolar.

Para concluirmos sobre o significado da criação de uma situação didática como a que esteve em foco nessa pesquisa, lembremos em primeiro lugar que, de acordo com Fairclough (1989), a heterogeneidade de marcas textuais detectada em determinados textos aponta para uma possível desestruturação de uma certa ordem discursiva. Ora, essa heterogeneidade foi encontrada nos textos por nós analisados e ela parece apontar para uma desestruturação dos gêneros tradicionais na situação de comunicação escolar, na universidade brasileira, assim como para uma nova estruturação. Essa nova reestruturação, em termos baktinianos (Baktin, 1953), poderá ter como resultado a destruição ou a renovação desses gêneros ou ainda a constituição de um novo gênero, que seria, no caso em questão, o diário reflexivo de leituras. Nesse sentido, o trabalho didático que desenvolvemos e outros que se desenvolvem em linha semelhante podem ser vistos como uma contribuição para a ruptura de uma certa ordem discursiva estabelecida e para a constituição de uma nova ordem e como um comprometimento com novos papéis para professores e alunos e com novas formas de relações entre eles.

Em relação aos pressupostos de inspiração habermasiana, consideramos que criar condições para a emergência de contextos propícios ao agir comunicacional em situação escolar de leitura implica criar condições para que todos os sujeitos leitores exponham, confrontem e justifiquem suas diferentes interpretações e suas diferentes práticas e processos de leitura. Ora, a constatação da grande diversidade, tanto em termos de conteúdo quanto em termos de forma, dos textos produzidos aponta para a criação dessas condições. Além disso, a possibilidade de os alunos colocarem o professor como destinatário real - como se depreende nos segmentos de discurso interativo - tende a levá-lo a se posicionar frente aos problemas e questionamentos reais dos alunos e não apenas frente aos problemas e questionamentos que ele mesmo julga relevantes, estabelecendo-se, portanto, uma relação menos autoritária no uso da linguagem, típica de ações realmente comunicativas.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-Brasil

BIBLIOGRAFIA

ADAM, J.-M., *Les textes:types et prototypes*, Paris:Natham, 1992.

BAILEY, K. M., "*The use of diary studies in teacher education programs*", in: J. C. Richards & D. Nunan (Ed.), *Second language teacher education,* Cambridge: Cambridge Language Teaching Library, 1990.

BAKHTIN, M., "Os gêneros do discurso", in: *Estética da criação verbal*, (Ensino superior), São Paulo: Martins Fontes, 1992., pp.275-326, (1ª ed., 1953).

BRONCKART, J.-P., *Analyse et production de textes*, Université de Génève, Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Education, 1994, (inédito).

BRONCKART, J.-P., BAIN, D., SCHNEUWLY, B., DAVAUD, C. & PASQUIER, A., *Le fonctionnement des discours. Un modèle psychologique et une méthode d'analyse*, Paris: Delachaux & Niestlé, 1985.

CANETTI, E., "Diálogo com o interlocutor cruel", in: *A consciência das palavras,* São Paulo: Schwartz, 1990, p.55-71, (1ª ed., 1965).

DIDIER, B., *Le journal intime*, Paris: PUF, 1976.

FAIRCLOUGH, N., *Langage and power*, London: Longman, 1989.

HABERMAS, J., *Théorie de l'agir communicationnel:rationalité de l'agir et rationalisation de la société*, Tomo I, Paris: Fayard, 1987, (1ª ed., 1981).

LEJEUNE, P. (1993a), *Le moi des demoiselles - Enquête sur le journal de jeune fille*, ("La couleur de la vie"), Paris: Seuil, 1993.

LEJEUNE, P. (1993b), "*Avant-propos*", in: D. Escarpit & B. Poulou (Org.), *Actes Du Colloque De NVL/CRALEJ*, (*Récit d'enfance - Enfance et écriture*), Paris: Sourbier, 1993, pp.9-20.

LOURAU, R., *Le journal de recherche. Matériaux d'une théorie de l'implication*, Paris: Meridiens Klincksieck, 1988.

MACHADO, A. R., *O diário de leituras:a introdução de um novo instrumento na escola*, (Tese de doutorado em Lingüística Aplicada ao Ensino de Línguas), LAEL/PUC-São Paulo, 1995, (não publicado).

NICKERSON, R. S., PERKINS, D. N. & SMITH, E. E., *The teaching of thinking*, New Jersey: Erlbaum, 1985.

NIN, A., *Journal (1931-1934)*, Paris: Stock, 1969, (1ª ed., 1966).

PORTER, P. A., GOLDSTEIN, I. M., LEATHERMAN, J. & CONRAD, S., "*An ongoing dialogue: learning logs for teacher preparation*", in: J. C. Richards & D. Nunan (Ed.), *Second langage teacher education,* Cambridge: Cambridge Language Teaching Library, 1990.

SCHNEUWLY, B. "*Genres et types de discours: considérations psychologiques et ontogénétiques*", in: Y. Reuter (Ed.), *Actes Du Colloque De L'université Charles-De-Gaulle III, Les interactions lecture-écriture*, Neuchâtel: Peter Lang, 1994, pp.155-73.

SPRADLEY, J. P., *Participant observation*, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.

O JOGO DAS CITAÇÕES: A ENCENAÇÃO ESTÉTICO-DISCURSIVA NOS *SERMÕES* DO PE. ANTONIO VIEIRA

IRENE A. MACHADO

INTRODUÇÃO

O sermão como gênero oral

Não resta a menor dúvida de que o sermão se define como um gênero da enunciação oral que mobiliza elementos essenciais do discurso vivo. O sermão é um evento e, enquanto tal, é potencializador de presenças. Que fenômeno pode determinar a presença com mais propriedade do que a palavra enunciada em voz alta? Como disse o professor e estudioso das gestões históricas da cultura Walter Ong[1], no começo, era a palavra e a palavra estava em Deus, a palavra era Deus. Prova disso é que Abraão soube da presença de Deus tão somente quando ouviu sua voz. Esse evento em que a voz é presença de Deus para os homens é que está representado na cena viva do sermão. Graças a essa representação o sermão tornou-se arte doutrinária e exegética que visa esclarecer e convencer os ouvintes da necessidade da fé, única via de acesso aos bens da religião.

O sermão define-se como evento sobretudo por operar transformações encadeadas: a palavra-som, a voz alta, se modifica em discurso interior e este em consciência, voz muda que transforma som em ato, último estágio da conversão. Trata-se de um ritual sincrético. A palavra-som age sobre os ouvintes e neles atua com uma força que leva à conversão. Que elementos ou processos composicionais do sermão enquanto evento se encarregam da dinamicidade de tal processo? Quais são os procedimentos discursivos que fazem dessa ação um momento vivo de sensorialidade verbal? Em que medida tais procedimentos podem ser considerados gêneros discursivos da oralidade? Quais as relações que esses "gêneros" mantêm com a tradição da cultura oral nos vários estágios de seu desenvolvimento? Essas são algumas das questões que nos aproximaram da sermonística do Pe. Antonio Vieira.

Os vieiristas já reuniram um farto material de análise sobre a estética verbal dos sermões, com ênfase na retórica do "discurso engenhoso" em sua vinculação com a estilística barroca. O trabalho que ora se inicia não pode ser considerado por esse viés, visto estar voltado para a inserção dos sermões na tradição da cultura oral com um objetivo muito definido: entender o sermão como gênero discursivo. Não se trata, contudo, de uma abordagem do sermão a partir de um outro instrumental teórico; trata-se de buscar no sermão aspectos sobre as manifestações da oralidade que somente nos últimos anos

---

[1] Walter J. ONG, *The Presence of the word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981, pp.185 e segs.

passaram a ser núcleos de sistematização teórica. Estudos recentes sobre performance, recepção, prosaica, interação dialógica, gêneros discursivos, cultura oral e até sobre o novo lugar da retórica nos levaram ao encontro do sermão como fonte teórica. Na verdade, trata-se de um impulso numa dupla orientação cultural: a tradição oral da cultura brasileira e a vertiginosa oralidade da cultura midiática desse final de século. É esse cruzamento entre a oralidade primária e a oralidade secundária, como entendeu W. Ong em seus estudos, o lugar onde nos situamos para ler o gênero oral articulado no sermão. A partir desse ponto de vista surgiram algumas hipóteses de trabalho, dentre elas, a noção da engenhosidade do discurso como produto não só da estética barroca contemporânea do Pe. Vieira, mas como processo dialógico laborado no interior de uma cultura oral sem nenhum contato com a escrita, caso da cultura indígena em nome da qual Vieira dedicou, por exemplo, o Sermão do Espírito Santo, peça de fundamental importância para nosso estudo. Nesse sermão encontram-se os suportes básicos da teoria da oralidade e do dialogismo, objetos privilegiados de nossa investigação.

Pronunciado nas vésperas de uma grande missão jesuítica enviada ao Amazonas, o Sermão do Espírito Santo chama a atenção dos jesuítas para a difícil missão de pregar para os povos cujas línguas são tão variadas quanto desconhecidas. Qual seria, então, a importância do sermão, produto da fala alfabetizada, numa missão dessa natureza? Ao responder a essa questão, Vieira mostra como pode ocorrer a conversão pela palavra mesmo diante de intransponíveis barreiras lingüísticas, graças às potencialidades discursivas que não são propriedades exclusivas da língua, mas de um fenômeno maior, a interação do evento vivo da comunicação. A palavra-som manifestada na cena discursiva excede diferenças de língua e a fala exibe seu poder em unir e em transformar consciências. Ao esclarecer o papel do sermão em culturas como essa, Vieira formula princípios que ele próprio define como fundamentos de uma "ciência das línguas". Trata-se de princípios que enriquecem a compreensão do que hoje estudamos como teoria dialógica do discurso centrada não no sistema da língua, mas na enunciação, no evento vivo da cena comunicativa. Trazer esse sermão para o centro dos estudos sobre o dialogismo e a oralidade significa, antes de mais nada, valorizar o diálogo como fenômeno que busca o confronto entre diferenças, não a correspondência entre semelhanças. Isso faz parte de um longo aprendizado sobre o discurso como produto de um processo vivo que entendemos como enunciação ou cena enunciativa.

Ao falar aos missionários sobre a difícil empresa de pregar aos indígenas, Vieira reflete sobre os atos de performance e sobre a problemática da comunicação oral em contextos culturais em que a escrita jamais se constituiu enquanto fenômeno unificador de povos. Por isso, além do estímulo à análise teórica, lido no âmbito da tradição oral, o sermão mostra sua condição de processo cultural, de gênero discursivo que já se tornou patrimônio histórico da humanidade. O sermão é um gênero que se reporta a um grande tempo da cultura. Se, via de regra, o Sermão da Sexagésima é valorizado pela teoria da composição sermonística do ponto de vista dos recursos retóricos de sua escritura, o Sermão do Espírito Santo valoriza aspectos gerais da cena enunciativa constituída por elementos verbais e não verbais do discurso que, repetimos, não estão necessariamente vinculados ao sistema da língua. O sermão traz para a teoria da oralidade e do dialogismo

a possibilidade de apreender não apenas qualidades retóricas conformadas à estética barroca mas formas enunciativas de representação da palavra como evento da cena viva do discurso.

Temos diante de nós uma investigação que tende para a análise do discurso em sua realidade cultural: o sermão continua interessando hoje graças ao desafio que envolve a palavra nele representada. Palavra representada é evento, é interação discursiva, é signo. Envolve, portanto, muitos elementos dentro de uma só e única cena. Muito já se disse sobre as características que a retórica e a estética barrocas imprimiram nos sermões do Pe. Vieira. Contrariando as tendências da retórica do seiscentos, puro ornamento encobridor da verdade, Vieira usa recursos retóricos como instrumento para fazer valer a teatralidade do jogo verbal que marcou a estética barroca. Se se quer valorizar a cena discursiva é preciso, antes de mais nada, ver no relevo da escritura realizações de oralidade que não se restringem apenas ao arranjo de sonoridades e efeitos fônicos, combinação da *inventio, dispositio, elocutio*. É preciso apreender as entoações que modulam acentos de valor que imprimiram no texto realizações discursivas que funcionam como verdadeiras "partituras de leitura", matriz dos efeitos de oralidade que têm resistido e podem se constituir como voz teórica hoje, quando três séculos nos separam da cena discursiva entoada pelo Pe. Vieira.

Evidentemente a apreensão da palavra-evento da performance, que sustenta o sermão como gênero oral, não chegou até nós apenas via escritura. Também não foi derivada tão-somente das formulações teóricas de Vieira diante da cultura oral primária dos indígenas. A encenação discursiva pôde ser dimensionada concretamente como ato vivo sobretudo ao ser traduzida pela cultura mediática que nos é contemporânea. Graças ao filme realizado pelo cineasta brasileiro Julio Bressane foi possível alcançar a concretude da palavra-evento e do sermão como gênero oral. O discurso retórico de Vieira ao se adaptar tão bem ao cinema, tribuna comunicativa bem diferente do púlpito eclesiástico, mostrou não somente como ele pode ser lido, mas sobretudo como ele pode ser falado. Em última análise, o cinema, *habitat* natural do discurso cotidiano da sociedade mediática, tornou-se um espaço favorável à apreensão da oralidade escrita no sermão e da palavra que ele celebra enquanto evento. Evidentemente, como bem lembrou Walter Ong, "todas nossas interpretações dos registros verbais do passado dependem não do escrito, mas das trocas verbais do presente"[2]. Nesse sentido, buscamos no filme apenas a experiência vivencial para abarcar os fenômenos da oralidade teorizados pelo sermão enquanto gênero oral. A versão fílmica do sermão não será objeto mas sim suporte de nossa análise. É nela que encontramos apoio para entender a palavra-evento não apenas enquanto som, mas enquanto som do valor. Deixamos, assim, formulado esse que tem sido o real objeto de nossos estudos sobre a oralidade e o dialogismo: a compreensão da cena discursiva como um espaço de representação de valores culturais, vale dizer de *signos*.

---

[2] Walter ONG, *op. cit.*, p.33.

O SERMÃO COMO PERFORMANCE ORAL

A palavra celebrada

Para o professor jesuíta Walter Ong, a palavra sempre representou uma força de união entre consciências e culturas graças a sua capacidade de ser algo que acontece, um evento no mundo do som. O mundo dos sons se realiza por entre vozes e pessoas, por isso se traduz pela presença: palavra é presença. O som não é apenas o *habitat* natural da palavra enquanto discurso vivo, mas é impulso da resposta na cadeia dialógica: é ele que situa as pessoas no centro da realidade e na simultaneidade do evento. Esse fato, que orientou Walter Ong em seu estudo sobre as alterações históricas do relacionamento do som com a palavra[3], está na base do conceito de entoação como som do valor na cena discursiva, em que o sermão se define como gênero oral. O som é valor porque, ao se manifestar físicamente, mobiliza atos sensoriais discursivos encadeados. Para Ong o sensório, aparato sensorial do homem entendido como um complexo operacional, é um dos focos decisivos para a definição das culturas. Nesse sentido a palavra é menos ferramenta ou registro, e mais celebração; um evento capaz de conjugar vários níveis de sensorialidade: visual, auditiva, tátil. Assim o som adquire valor e este impulsiona o tato, a interação entre os indivíduos. Esse é o contexto da oralidade que vemos discutido e representado na performance do Pe. Vieira no Sermão do Espírito Santo a partir do qual é possível situar as contribuições teóricas para a compreensão do sermão como gênero oral. Há, contudo, que considerar um deslocamento: não se trata de focalizar o sermão pela ótica de sua produção escrita, mas de sua produção oral e de sua recepção auditiva. Essa é a cena discursiva do evento vivo, cuja interação dos elementos interessa valorizar.

Do ponto de vista daquele que ouve, o que é um sermão? Evidentemente, não é o aparato retórico que ocupa o primeiro plano da definição, mas sim o conjunto dos atos sensoriais, da performance, que está, assim, muito mais próxima da representação teatral. O efeito teatral dos sermões no século XVII era obtido, segundo o crítico Afonso Ávila, pelo concurso da oratória sagrada com a arte cênica, isto é, a peça de arte expositiva era pronunciada nos púlpitos de capelas, fazendo juz à própria etimologia do termo indicador de cenário: *pulpitum* queria dizer tablado, estrado de teatro. Segundo Dámaso Alonso, citado por Afonso Ávila, no século XVII o sermão segue a tendência geral da época quando "teatro e oratória sagrada eram duas diversões até certo ponto equivalentes, dois fatos sociais de parecido poder de penetração"[4]. Da tribuna, o pregador dirigia-se aos ouvintes e desempenhava sua performance, fazendo da linguagem o grande herói da cena discursiva oral-auditiva, que durante horas se oferecia ao olhar para penetrar nos ouvidos, corações e mentes. Apesar de tão acurada performance, o sermão não pode ser entendido comoespetáculo; o sermão era celebração. Nele a palavra divina era pronunciada para operar transformações da conduta humana e dos homens em geral, civilizados ou não.

---

[3] Walter ONG, *op. cit.*

[4] Afonso ÁVILA, "Antônio Vieira e o *Usar bem do jogo*", in: *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, São Paulo: Perspectiva, p.74.

Palavra celebrada é palavra compartilhada, interativa, no sentido que hoje reivindicamos para a interatividade, ou seja, palavra que espera ser ouvida, compreendida, respondida através de atos, verbais ou não. O sermão é, para o ouvinte, um processo de compreensão responsiva em que o diálogo revela-se como forma discursiva privilegiada que diz respeito ao homem e, por isso, se constitui como espaço aberto favorável ao encontro das diferenças. À palavra-som o ouvinte responde com sua consciência muda de voz e plena de atos. Nesse confronto de diferentes dimensões discursivas, o sermão se revela como espaço de construção dialógica, em que o diálogo é "arena discursiva". A luta que se opera no confronto discursivo nos introduz o assunto geral do Sermão do Espírito Santo.

O grande desafio que esperava os jesuítas na missão do Amazonas era a diversidade lingüística: a palavra celebrada não aconteceria no interior de uma linguagem compartilhada. Diz Vieira:

> [...] Na torre de Babel, como diz São Jerônimo, houve somente setenta e duas línguas, e as que se falam no rio das Amazonas são tantas e tão diversas, que se lhes não sabe o nome, nem o número. As conhecidas até o ano de 639 no descobrimento do rio de Quito, eram cento e cinqüenta. Depois se descobriram muitas mais, e a menor parte do rio, de seus imensos braços e das nações que os habitam, é o que está descoberto. Tantos são os povos e tão ocultas as línguas e de tão nova e nunca ouvida inteligência: *Ad populos multos profundi sermonis et ignotae linguae, quorum non possis audire sermones.*

Se não há compartilhamento, como ocorreria a interação? O que menos interessa nesse momento é o aparato retórico criador da escritura. Para Vieira, contudo, no sermão a palavra é ato de performance, um discurso vivo, sensorial. Nisso deveriam acreditar os missionários para fazer valer a palavra como evento. Num mundo que nada sabia sobre o poder das palavras, como o mundo dos indígenas, a palavra seria dita pela primeira vez, tal como no gênesis, logo era preciso dimensionar não propriamente a língua, mas a entoação, descobrir o valor do som entoado em cada palavra ouvida. Assim procedia o padre na recepção da língua indígena que lhe parecia totalmente estranha e absurda.

> Por vezes me aconteceu estar com o ouvido aplicado à boca do bárbaro e ainda do intérprete, sem poder distinguir as sílabas, nem perceber as vogais ou consoantes de que se formavam, equivocando-se a mesma letra com duas e três semelhantes, ou compondo-se (o que é mais certo) com mistura de todas elas: umas tão delgadas e sutis, outras tão duras e escabrosas, outras tão interiores e escuras e mais afogadas na garganta que pronunciadas na língua; outras tão curtas e subidas, outras tão estendidas e multiplicadas, que não percebem os ouvidos mais que a confusão, sendo certo em todo rigor, que as tais línguas não se ouvem, pois se não ouve delas mais que o sonido, e não palavras dearticuladas e humanas, como diz o profeta: *Quorum non possis audire sermones.*

O trabalho de ouvir a língua desconhecida corresponde à recepção da palavra no cruzamento de uma luta na arena discursiva. O problema nem sempre está no ouvir uma língua que não se conhece; o problema maior é entender uma língua que não se ouve.

> Se é trabalho ouvir a língua que não entendeis, quanto maior trabalho será haver de entender a língua que não ouvis? O primeiro trabalho é ouvi-la; o segundo percebê-la; o terceito reduzi-la a gramática e a preceitos; o quarto estudá-la; o quinto (e não o menor, e que obrigou a São Jerônimo a limar os dentes) o pronunciá-la. E depois de todos estes trabalhos ainda não começastes a trabalhar, porque são disposições somente para o trabalho.

O sermão do Pe. Vieira aos missionários rumo ao Amazonas pode ser assim entendido como o próprio questionamento do sermão: "como ouvir o sermão se não se ouve a língua?" A tarefa dos jesuítas seria antes de mais nada uma atividade de metalingüística centralizada na fronteira do verbal e do não-verbal. Esse seria o princípio elementar da "ciência das línguas", definida por Vieira não somente como uma descrição, mas sobretudo como descoberta, como construção. A língua não está pronta; ela se faz entre os que a falam e os que a escutam e se dispõem a compreendê-la. Que exemplo maior de dialogia poderíamos requerer de um discurso vivo? Uma língua ganha expressão dialógica ao ser interpretada por uma outra língua; assim, conseqüentemente, as culturas passam por um processo de esclarecimento mútuo. Assim é o processo deexpansão das línguas que sempre se revelou como um processo de multiplicação, cujo mecanismo operativo é o instrumental da cultura de partida.

> [...] Haver de arrostar com uma língua bruta e de brutos, sem livro, sem mestre, sem guia, e no meio daquela escuridade e dissonância haver de cavar os primeiros alicerces e descobriros primeiros rudimentos dela; distinguir o nome, o verbo, o advérbio, a proposição, o número, o caso, o tempo, o modo e modos nunca vistos nem imaginados, como de homens enfim tão diferentes dos outros nas línguas como nos costumes, não há dúvida que é empresa muito árdua a qualquer entendimento, e muito mais árdua à vontade que não estiver muito sacrificada e muito unida com Deus.

Se tivéssemos de situar o impulso gerador dessa dinâmica, com certeza diríamos que este é o complexo fenômeno da entoação que modula a língua e o discurso vivo criando elos na cadeia expressiva, sem nunca ser reduzida a categorias lingüísticas. Quando Vieira diz que os sons da língua indígena são "sutis", "duras", "escabrosas", "delgados", "interiores", "escuras", "subidos", "curtos", etc., ele está traduzindo a escala dos acentos de valor da entoação dos sons que lhe chegaram aos ouvidos. A entoação não é só elemento lingüístico, mas aspecto sensorial. Ou, para usar o elemento que sintetiza esse processo sensorial no sermão de Vieira, "a entoação corresponde ao 'fogo'".

> Aos apóstolos deu-lhe Deus línguas de fogo, aos seus sucessores deu-lhes fogo de línguas. As línguas de fogo acabaram, mas o fogo de línguas não acabou, porque este fogo, esse espírito, esse amor de Deus, faz aprender, estudar e saber essas línguas.

As línguas de fogo, as primeiras que se ofereceram à tradução não deixaram de existir, mas passaram para uma outra dimensão, tornaram-se "fogo" das línguas, núcleo do processo de expansão das línguas. Por isso, os missionários que partem para o Amazonas precisam aprender as línguas de fogo para adquirir o fogo das línguas necessário para falar aos bárbaros. O fogo das línguas, revelado em sua entoação e nos acentos de valor, situa-se na esfera extra-verbal que permite a comunhão, a celebração da palavra, em que a palavra torna-se luz, apesar da diversidade lingüística. Chegamos assim ao ponto de onde partiu Vieira nesse sermão: a linguagem apostólica como uma língua de fogo.

> Por que vos parece que apareceu o Espírito Santo hoje sobre os apóstolos, não só em línguas, mas em línguas de fogo? - Porque as línguas falam, o fogo alumia. Para converter almas, não bastam só palavras; são necessárias palavras e luz.

Palavra celebrada é aqui conjugação do verbal e do extra verbal, "língua/fala", "fogo/luz". Nada está dissociado na palavra. A ação responsiva, que define a com-

preensão, é conseqüência da entoação. Traduzida em termos de um sermão dirigido aos indígenas, cabe ao componente não verbal da cena enunciativa a função interativa:

> Para ensinar homens entendidos e políticos, pouco amor é necessário; basta muita sabedoria; mas para ensinar homens bárbaros e incultos, ainda que baste pouca sabedoria, é necessário muito amor.

Ora, a linguagem do amor depende menos da língua e mais da ação, ou entoação, da interação dialógica, isto é, responsiva entre o apóstolo e Deus, fonte maior da capacidade persuasiva do pregador em relação a seus ouvintes. Afinal, a comunhão lingüística não garante a interação. Logo, falar aos seres brutos de diferentes línguas e sem língua escrita é o mesmo que falar aos incrédulos. São todos o mesmo homem que precisam da força da palavra traduzida em ação. É a essa força que se refere Vieira no seu discurso:

> Também diz Cristo: *Omni creaturae*; não porque houvessem os apóstolos de pregar às pedras e aos troncos e aos brutos; mas porque haviam de pregar às pedras e aos troncos e aos brutos; mas porque haviam de pregar a todas as nações e línguas bárbaras e incultas do Mundo, entre as quais haviam de achar homens tão irracionais como brutos e tão insensíveis como os troncos e tão duros e estúpidos como as pedras. E para um apóstolo se pôr a ensinar a abrandar uma pedra, para se pôr a ensinar e mondar um tronco, para se pôr a ensinar e meter em juízo um bruto, vede se é necessário muito amor de Deus. Em um deles o veremos.

A linguagem do amor, que existe nas palavras mas não se limita a elas, fica aqui por conta da performance, da voz e da celebração do pregador. A palavra celebrada se concretiza pela entoação que agencia o movimento da ação interativa no ato da performance que nem sempre é só pregação. Ou, dito de outro modo, a palavra celebrada revela sua condição de palavra compartilhada pela sensorialidade da entoação que une todos os participantes no evento único da performance. Para o homem oral, tudo o que é dito faz parte de uma situação vivencial engajada no tempo-espaço da interação. Nada existe isoladamente. A palavra celebrada define, assim,o conjunto desse evento onde tudo pode ser compartilhado uma vez que o diálogo é próprio do homem e nele reside o impulso dialógico da resposta que nem sempre é traduzido em termos de sistema da língua.

CITAÇÃO E HETEROGLOSSIA: A LÍNGUA DENTRO DA LÍNGUA; O DISCURSO DENTRO DO DISCURSO

A palavra celebrada é, acima de tudo, evento. Não se desvincula do contexto vivencial e se encontra mergulhada no presente da interação onde adquire significado. O processo de significação da palavra depende da ressonância que ela adquire no evento. Existem as entoações típicas da oralidade que constituem a linguagem formular, caso da entoação proverbial, considerada formular no conjunto da tradição oral. Trata-se de uma construção discursiva organizada pela [e na] experiência que lhe confere o estatuto de verdade. É a vinculação à experiência que faz com que, quem pronuncia um provérbio, sempre procure fazê-lo com um tom superior de voz. Cria-se a impressão de que a frase proverbial encerra uma apreciação que está acima de qualquer suspeita. Essa entoação está presente no sermão de Vieira e o contamina, ainda que as sentenças não se identifiquem

com o provérbio em termos de estrutura lingüística. Não se trata de falar através de provérbios mas de citar sua entoação. É assim que o discurso ganha sentido. Se para a oratória importa o encadeamento lógico entre as partes do discurso, para a teoria da oralidade interessa o tom através dos quais os sentidos ganham concretude, como no segmento que se segue:

> Por que vos parece que apareceu o Espírito Santo hoje sobre os apóstolos, não só em línguas, mas em línguas de fogo? — Porque as línguas falam, o fogo alumia. Para converter almas, não bastam só palavras; são necessárias palavras e luz. Se quando o pregador fala por fora, o Espírito Santo alumia por dentro; se quando as nossas vozes vão aos ouvidos, os raios da sua luz entram ao coração, logo se converte o Mundo. Assim sucedeu em Jerusalém neste mesmo dia. Sai São Pedro do cenáculo de Jerusalém, assistido deste fogo divino; toma um passo do profeta Joel, declara-o ao povo; e sendo o povo a que pregava aquele mesmo povo obstinado e cego, que poucos dias antes tinha crucificado a Cristo, foram três mil os que naquela pregação o confessaram por verdadeiro Filho de Deus e se converteram à fé. Oh admirável eficácia da luz do Espírito Santo! Oh notável confusão vossa e minha! Um pescador com uma só pregação e com um só passo da Escritura no dia de hoje converte três mil infiéis; e eu, no mesmo dia, com cinco e seis pregadores, com tantas escrituras, com tantos argumentos, com tantas razões, com tantas evidências, não posso persuadir um cristão! Mas a causa é porque eu falo, e o Espírito Santo, por falta de disposição nossa, não alumia.

Nessa cena discursiva a entoação proverbial pode ser entendida não apenas na sentença inicial "Porque as línguas falam, o fogo alumia". É a situação vivencial apresentada pela parábola que modula o tom da verdade que, no final, assume uma tonalidade irônica, visto que o juízo de valor expresso produz um efeito contrário à fala inicial. O conjunto da cena não é entoado por um único acento: à máxima segue a ironia.

O tom superior, contudo, não esconde sua aparência de "verdade irônica", como o crítico brasileiro Antônio Cândido entendeu a fala proverbial. Para Cândido essas pequenas frases que muitas vezes exprimem falsas certezas são igualmente uma arma preciosa da cultura popular cuja fonte maior de investigação é o desafio, o esconjuro de tudo que é elevado. Concluindo, Cândido entende que "o conhecimento só se torna um caminho acessível a todos, porque existem formas, como o provérbio, que desafiam o nível sacralizado"[5]. Considerar a filiação proverbial do discurso de Vieira é uma forma de aproximar as forças em luta na cena discursiva. A fala desafio nos revela, assim, que a palavra celebrada não é conjugação de harmonias, mas confronto entre diferenças. É preciso situar melhor o discurso que se coloca dentro de outro discurso, seja discurso-língua, seja o conjunto de entoações. Dentro de um discurso altamente elaborado pelos recursos retóricos, ecoa uma outra entoação, que chega aos ouvidos como gênero de oralidade. Essa é uma forma de citação que recupera o ritual da palavra celebrada.

O concurso de acentos diferenciados dentro de uma mesma enunciação imprime no sermão a dinâmica do confronto de várias línguas e linguagens ou, para falarmos em termos teóricos, o sermão se oferece como exemplo vivo de heteroglossia. É muito significativo que, no Sermão do Espírito Santo, o Pe. Vieira não apenas trate da dificuldade que terão os jesuítas da missão do Amazonas de falar para um povo de

---

[5] Antônio CÂNDIDO, "O mundo provérbio", in: *Revista Língua e Literatura*, Universidade de São Paulo, 1972, pp.107-9.

diferentes línguas. Ele próprio exercita esse falar ao conjugar não só acentos culturais diferenciados, como a fala proverbial dentro do discurso retórico, como também diversidade de línguas culturais e discursos sociais. Vejamos.

Aquele que ouve o sermão não ouve uma única linguagem, nem mesmo uma única língua. Aquilo que Vieira diz que será o desafio para os missionários, na verdade, sintetiza a condição de seu discurso, para o qual ele chama a atenção no primeiro segmento do Sermão do Espírito Santo, um exemplo vivo do confronto discursivo através de diversidade lingüística, discursiva, entoativa. Como todo orador, Vieira recorre a citações, outros discursos e outros conjuntos entoativos. Ou, falando em termos teóricos: o sermão se constrói também pelos recursos da oralidade como a citação e a heteroglossia. A citação abre um espaço para o confronto discursivo. Adquirir a compreensão desse processo construtivo é uma forma de compreender a crença de Vieira na possibilidade de dizer do sermão até em situações de confronto e diversidade discursiva. A idéia do sermão como citação encontra-se nas seguintes linhas:

> *Sermonem quem audistis, non est meus, sed ejus qui misit me, Patris* (João, XIV - 24): O sermão que ouvistes não é meu, senão do Eterno Padre, que me mandou ao Mundo – diz Cristo neste Evangelho – e o mesmo podem dizer todos os pregadores, ao menos os que ouvis deste lugar. Os sermões, as verdades, a doutrina que pregamos não é nossa, é de Cristo. Ele a disse, os evangelistas a escreveram, nós a repetimos.

O discurso pronunciado não é assim do Padre Vieira, ou de qualquer outro, mas do Pe. Eterno, o único que tem o poder de dizer. Aos apóstolos e aos padres cabe a tarefa de repetição, oral ou escrita. Evidentemente, não se trata de uma repetição qualquer, mas de repetições que envolvem processos de transformação de diferente natureza. A transformação da palavra dita em Escritura fez desse registro escrito a fonte maior da sabedoria. Para marcar a supremacia e a superioridade desse saber, Vieira anota as partes tomadas da escritura em latim. Já a transformação da Escritura em performance oral transforma a palavra em evento, longe, portanto, do registro escrito ou da inscrição. É essa tarefa que cabe ao pregador no púlpito: representar a palavra como evento oral-auditivo capaz de colocar a mente em contato consigo mesma. A conversão dos fiéis está ligada a esse evento, que faz da Escritura algo presente, porque audível; concreto, porque emana de um corpo; dinâmico, porque mobiliza diferentes níveis de interação, inclusive a estrutura da fala formular, longe de ser mera passagem da palavra dita à palavra escrita e desta para a enunciação oral.

Não se trata, portanto, de traduzir a oralidade em termos de escritura, nem de traduzir o latim para o português. Trata-se de um confronto de línguas e de acentos, ou seja, uma manifestação de heteroglossia. Esse seria o primeiro confronto entre línguas que está em todo o sermão. Na passagem da Escritura, em latim, para a performance do Padre em português, o sermão ganha não só expressão verbal, mas encenação discursiva em que o padre se desobriga de traduzir fielmente a citação latina, acrescentando-lhe idéias necessárias para tornar a palavra um evento de conversão dos fiéis. O sermão que lemos ou ouvimos não é mera transmissão da palavra original: a escritura dos apóstolos. Sua fala é essa mistura de vozes e de discursos numa mesma cena teatral. O que levou Vieira a

operar a mistura de vários níveis discursivos? Somente ao distinguir o discurso seu de pregador e o discurso do outro, da Escritura, Vieira chega à sutil distinção entre o dizer e o ensinar. Vejamos o exemplo da epígrafe. Na abertura do sermão, cita-se a frase de S. João em latim: "*Ille vos docebit omnia, quaecumque dixero vobis*". Ao incorporar tal frase em seu discurso, Vieira afirma: "O Espírito Santo (diz Cristo) vos ensinará tudo o que eu vos tenho dito". Com isso percebemos que Vieira nos oferece não uma citação, mas uma compreensão ativa da escritura, impulso vital de todo aprendizado. Ele não apenas define a diferença entre *dizer* e *ensinar*, mas nos mostra o aprendizado na cena viva do ato compreensivo. O aprendizado torna-se um ato de interação entre a palavra pronunciada e a compreensão interior. Esse ato é o ensinar. Não existe palavra sem compreensão. Vieira mostra ao vivo como aprendeu o que ensinou o Espírito Santo na escritura dos apóstolos. Não é apenas uma citação do que disse Cristo. Assim sua performance se ilumina da língua de fogo do Espírito Santo. É na linguagem que a palavra se transforma em ato.

> Pois se os apóstolos hão de pregar a todas as criaturas, hão de pregar também aos brutos? Hão de pregar também aos troncos? Hão de pregar também às pedras? – Também diz Cristo: *Omni creaturae*; não porque houvessem os apóstolos de pregar às pedras e aos troncos e aos brutos; mas porque haviam de pregar a todas as nações e línguas bárbaras e incultas do Mundo, entre as quais haviam de achar homens tão irracionais como brutos e tão insensíveis como os troncos e tão duros e estúpidos como as pedras.

As línguas vivas, que pressupõem uma escrita, podem não atingir a todas as criaturas, mas as línguas de fogo sim. A imagem da chama como móvel da compreensão que se coloca acima da própria diversidade de línguas, ao mesmo tempo em que é diversidade de línguas, nos leva a ver no sermão uma manifestação de heteroglossia e, enquanto tal, capaz de atingir até mesmo aqueles que não têm condições de ouvir e entender um sermão, caso dos indígenas. Como isso seria possível? Examinando mais atentamente o fragmento anterior podemos perceber uma estrutura performática que mostra como introduzir vários níveis discursivos dentro de um discurso diferenciando-os sobretudo graças à entoação.

> Desceu hoje o Espírito Santo em línguas, para formas aos apóstolos mestres e pregadores (1); *mas mestre e pregadores de quem?* (2) – O mesmo Cristo que os mandou pregar, o disse: *Euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creaturae* (Marc. XVI - 15): Ide por todo o Mundo, e pregais a toda a criatura (3). *A toda criatura, Senhor?* (É reparo de São Gregório, papa) (4). *Bem sei eu que são criaturas os homens; mas os brutos animais, as árvores e as pedras também são criaturas? Pois se os apóstolos hão de pregar a todas as criaturas, hão de pregar também aos brutos? Hão de pregar também aos troncos? Hão de pregar também às pedras?* (5) – Também, diz Cristo: *Omni creaturae*; (6) não porque houvessem os apóstolos de pregar às pedras e aos troncos e aos brutos; mas porque haviam de pregar a todas as nações e línguas bárbaras e incultas do Mundo, entre as quais haviam de achar homens tão irracionais como brutos e tão insensíveis como os troncos e tão duros e estúpidos como as pedras (7).

1) afirmação de Vieira: discurso direto de autor no discurso narrativo;
2) questionamento de Vieira em relação ao discurso citado de Cristo, não anotado textualmente;
3) resposta: discurso indireto do autor citando as palavras de Cristo, seu discurso direto não pronunciado, citado como escritura em latim;

4) pergunta: questionamento do papa citado no discurso direto do autor;
5) questionamento de Vieira a partir da pergunta citada do papa;
6) resposta: citação latina da voz de Cristo dentro do discurso direto do autor;
7) resposta: interpretação/tradução de Vieira da parábola divina.

Há, assim, um processo de sobreposição de vários discursos que, se enunciados oralmente sugerem apenas a fala do padre, mas se lido torna-se um confronto discursivo dediferente procedência. O sermão é encontro de línguas e linguagens. O padre não é um mero repetidor, mas aquele que empresta sua voz, sua entoação, sua capacidade responsiva à palavra enunciada.

> *Vade ad domum Israel, et loqueris verba mea ad eos: non enim ad populum profundi sermonis et ignotae linguae tu mitteris, neque ad populos multos profundi sermonis et ignotae linguae, quorum non possis audire sermones* (Ezeq. III - 4, 5, e 6). Ide, Ezequiel, pregai o que vos tenho dito aos filhos de Israel; e para que não repugneis a missão, nem vos pareça que vos mando a uma empresa muito dificultosa, adverti aonde ides e aonde não ides. Adverti que ides pregar a um povo da vossa própria nação e de vossa própria língua, que o entendeis: *Ad domum Israel*; e adverti que não ides pregar a gente de diferente nação e diferente língua, nem menos a gentes de muitas e diferentes nações e muitas e diferentes línguas, que nem a vós entendais, nem elas vos entendam: *Non enim ad pupulum profundi sermonis et ignotae linguae tu mitteris, neque ad populus multos profundi sermonis et ignotae linguae, quorum non possis audire sermones*. De sorte (se bem advertis) que distingue Deus no ofício de pregar três gêneros de empresa, uma fácil, outra dificultosa, outra dificultosíssima. A fácil é pregar a gente da própria nação e da própria língua: *Vade ad filios Israel*; a dificultosa, é pregar a uma gente de diferente língua e diferente nação: *Ad populum profundi sermonis et ignotae linguae*; a dificultosíssima, é pregar a gentes não de uma só nação e uma só língua diferente, senão de muitas e diferentes nações e muitas e diferentes línguas, desconhecidas, escuras, bárbaras e que se não podem entender: *Ad populus multos profundi sermonis et ignotae linguae, quorum non possis audire sermones.*

Com base em cenas como essa é possível dizer que no sermão de Vieira a língua não só representa, mas ela própria é objeto da representação onde a palavra mostra a confluência de línguas e linguagens e onde a entoação torna-se o elemento de união no ato de performance oral-auditivo. Se a preocupação com o sentido é fundamental em Vieira, acreditamos que é imperativo examinar como esse sentido é produzido considerando igualmente o conjunto semiótico de sua fala, que nós, muito precariamente, podemos apreender apenas como expressão de segunda oralidade.

Universidade de São Paulo

MEMÓRIA, MODOS DE USAR: TEIXEIRA-GOMES E NABOKOV

ANA C. MADUREIRA

Toda a invenção séria é autobiográfica.

José Luis SAMPEDRO

Quando enviei o título desta comunicação ao Professor Earle, não pesei os riscos e as implicações, pelo que agora, à distância de meses, sinto-me obrigada a apelar à tolerância dos que me ouvem. Cessem por isso os entusiasmos que, por minha ingenuidade ou imprudência, terei gerado.

Não resisto, porém, à apetecível tentação de falar de dois escritores tão "politicamente incorrectos".

Carnaval Literário, Miscelânea, Inventário de Junho e *Cartas a Columbano*, são as obras de Teixeira Gomes abordadas, as quais serão aqui referidas pelas abreviaturas: *C.L.*, *M.*, *I.J.* e *C.C*, respectivamente; de Nabokov, confina-se a escolha a *Na outra margem da Memória* (tradução de Aníbal Fernandes do título inglês *Speak Memory*).

Falar da memória, ou melhor, do uso da memória na criação literária, levanta logo à partida um problema/lugar comum, que é o de ceder ou não a tentações biografistas. Ouçamos David Mourão-Ferreira (*Tópicos Recuperados*, p.133):

> Falar da obra de Manuel Teixeira Gomes não implicará, previamente, o inventário da vida? Eis uma pergunta a que os românticos responderiam pela afirmativa [...] Contra tais excessos ergueram-se algumas tendências da crítica contemporânea. Mas o caso de Teixeira Gomes tem o condão de nos fazer ver o que há de erradamente unilateral em qualquer dessas duas posições.Teremos de concluir que o próprio sortilégio da vida de Teixeira Gomes é sobretudo o sortilégio com que na sua obra ele a aproveitou e exprimiu.

Este comentário adequa-se com exactidão também à obra de Nabokov.

A indissociabilidade da vida e da obra foi referida por Heiddeger no seu ensaio *A Origem da Obra de Arte:* "O Artista é a origem da obra. A obra é a origem do Artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente". Em ambos, portanto, vida e obra formam um todo em que a viagem, os sentidos, a arte e a memória se constituem na força motriz da criação literária.

Olhemos, então, para estes aspectos da vida de maior relevância para a obra:

1. A VIAGEM (E A EXISTÊNCIA NOMÁDICA)

A viagem ocupou uma parte substancial da vida (e da obra) de Nabokov. Viagem indesejada, cuja imposição daria início a mudanças sucessivas de destinos e países (p.211):

> Em 1919, um bando de Nabokovs, com passagem pela Crimeia, fugira da Rússia para a Europa Ocidental. Tínhamos deixado por pouco tempo o nosso lar do Norte, julgávamos nós, para fazer uma pausa prudente no extremo sul da Rússia. A fúria do Novo Regime recusava-se, porém, a acalmar.

Da Rússia segue para a França, depois para a Alemanha e o Reino Unido, onde obterá uma licenciatura em Cambridge. Mais tarde, parte para os Estados Unidos, para proteger sua mulher, Vera, de ascendência judaica, da Europa dos anos 40. No final da sua vida, residirá na Suíça.

Esta viagem em (quase) tudo se assemelha a um calvário de fugas inescapável, com paragens e destinos não desejados.

Para Teixeira Gomes, a viagem é o cenário do prazer e o seu gerador; um périplo deliberado e aliciante:

> Primavera de liberdade [...] (*CC*, p.32).

> Após trinta ou quarenta anos visitei estes lugares por onde peregrinei, com tanto gosto, e continuo a peregrinar [...]. A serena e ininterrupta felicidade que me bafejou na hora do meu embarque ... (*M*, p.57).

Do Algarve, onde nasceu e viveu até à adolescência, com passagem por Coimbra, Porto, Lisboa, percorre o Norte da Europa, em viagens de negócios, o Sul, em férias, fixa residência em Londres, em funções diplomáticas, e, finalmente, escolhe Bougie para o exílio voluntário ("... viajar, só e sem guia", *IJ*, p.22). São estes alguns dos percursos e destinos que forneceram a Teixeira Gomes matéria para poisar o olhar, animar a existência, encontrar o prazer e escrever.

Assistimos, assim, a uma viagem que é um exercício de liberdade e errância por itinerários (quase) sempre ditados pelo desejo.

2. A ARTE (E OS SENTIDOS)

"O discernimento artístico é dificílimo e caríssimo de obter; só viajando,ou à força de viajar, se alcança. Não será por falta de viajar que se me apurou o sentido estético" - lemos em *Carnaval Literário* (p.78), numa referência inequívoca ao papel primacial da viagem na recolha de informação e de estímulos ("as minhas experiências estéticas") no domínio da produção artística.

Em *Cartas a Columbano* (p.113), diz:

> Aqui (Argel) continuei também o belo exercício, logo convertido em irresistível hábito, de emoldurar todos os trechos de paisagem que me passam pelos olhos; tudo se compõe assim em quadros, tudo se equilibra, tudo se define e completa, como obra de arte, imaginada e ponderada. [...] Muitas vezes, durante os meus intermináveis passeios solitários, me tem acudido o desejo de recapitular, e assentar, em formas definitivas, as minhas experiências estéticas, e extrair daí um corpo de doutrina.

A arte e a vida fundem-se numa só entidade, organizando-se em diálogo activo.

No que foi dito, emerge a presença da Natureza, cujas incontáveis descrições, de teor plástico e cromático, ocupam um espaço acima de qualquer suspeita. Diz-nos Teixeira Gomes, esclarecendo o estatuto da Natureza (*M*, p.37): "Só a paisagem resiste ao ridículo; nenhuma se me deparou ainda que provocasse o riso ...".

O autor concede-lhe um estatuto de excepção, acima de qualquer crítica.

Em Nabokov, a evocação da paisagem (normalmente, russa) corresponde sempre a um estado de graça (p.29):

> Recordo-me de um pôr-do-sol especial. A campainha da minha bicicleta brilhava como uma brasa. Ao alto, por sobre a música negra dos fios do telégrafo, imobilizava-se em leque um grande número de nuvens de um roxo carregado, raiadas a cor-de-rosa-flamingo; era tudo uma ovação de cores e formas [...].

Ambos são autores sensoriais, com uma visão plástica do real. O olhar é a forma de construir a memória que irá funcionar como um depósito de imagens.

Nabokov chega até a comparar a construção de um poema ao gesto pictórico. Refere também, por exemplo, uma visão pessoal do alfabeto dividido por cores, em que as letras equivalem a sons (p.28): "A cor é provocada pelo acto de formar oralmente a letra, enquanto vou imaginando o seu desenho [...] Sou um óptimo exemplo de audição colorida".

Em ambos, o olhar educado que olha a arte é o mesmo que olha a vida e, mais tarde, olhará o passado. Olham a vida como uma composição. A viagem e a arte irão marcar a forma de olhar o passado e de reconstruir o vivido (*CC*, p.77): "Da vida que levo poderia dar-lhe conta, hora por hora, mas na pintura dos seus aspectos actuais surgiriam sempre as linhas e as cores do que vi há anos".

3. O OLHAR E A MEMÓRIA

Os Gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, Mnemósine, mãe das Nove Musas. Ela lembra aos homens a recordação dos heróis e dos seus feitos e preside à poesia lírica. O Poeta é um homem possuído pela memória, um adivinho do passado.

Em *The Art of Memory*, Frances Yates, ao contar-nos o episódio em que Simónides inventa a arte da memória (referido por Cícero na obra *De Oratore*, sob a forma de uma lenda religiosa) refere a supremacia dos olhos. Neste episódio, Simónides fixou dois princípios da memória artificial, ou seja, a arte da memória:

1. a lembrança das imagens, necessária à memória;
2. recurso a uma ordem, a boa memória, que vem do olhar (op. cit., p.9).

> As imagens mais completas são formadas na nossa mente das coisas que lhe foram enviadas e registadas pelos sentidos, sendo primacial o sentido da visão; assim as percepções adquiridas pela audição ou pelo olfacto serão mais facilmente retidas se enviadas para a mente pela mediação dos olhos.

A antiga arte da mnemotecnia fundamentava-se na memorização visual; era como uma escrita interior: mnemónica de lugares e mnemónica de imagens. Deve referir-se aqui o exemplo que Nabokov dava do seu tio Ruka que criou uma mnemónica de números para poemas de Shakespeare (p.59). Dizia Teixeira Gomes o seguinte (*CC*, p.139): "Jogam os filósofos com o valor dos sentidos [...], mas no fundo todos eles chegam mais ou menos à conclusão de que a vista é o que inspira e guia".

A mnemónica dos lugares e das coisas, ou seja, a ordem que assiste à evocação das imagens é, por assim dizer, uma forma de pensar. Não nos referimos ao pensar no sentido em que Heiddeger dizia "pensar é um ofício" (*Handwerk*), mas como um processo de recapitular e reorganizar, revendo a existência: aqui, lembrar é igual a pensar.

Como nos diz Teixeira Gomes em *Carnaval Literário* (p.188): "Pensar por imagens é talvez o único processo eficaz de que a inteligência dispõe para perscrutar os altos problemas da filosofia e da arte".

Evocar, olhar e ordenar configuram, assim, o triângulo em que se apoiam os princípios da mnemotecnia.

4. MEMÓRIA E CRIAÇÃO LITERÁRIA

Por que se escrevem memórias? O que são memórias?

Ouçamos Toni Morrison (*Memory, Creation and Writing*, cit. por *Anatomy of Memory*, p.212; tradução minha): "A memória, o acto deliberado de pensar, é uma forma desejada de criação. Não é um esforço para descobrir como as coisas realmente aconteceram, isso é pesquisa".

A memória é, assim, uma forma de criação, e a versão que se dá ao vivido, sendo a narrativa um dos processos de organização dessa versão. Diz-nos ainda Patricia Hampl (*Memory and Imagination*, op. cit., p.201; tradução minha): "Se nos furtarmos ao trabalho de criar uma versão pessoal do passado, alguém o fará por nós. Isso é um facto assustador".

Eis um dos motivos possíveis que explica que se use a memória ao serviço da escrita.

A memória individual, arquivo interior, detém grande quantidade de informação, sendo parte dela património genético"[1]: e a outra parte, a maior parte, informação recolhida na experiência do acto de existir, informação manipulada, consciente ou inconscientemente, pelo interesse, pela afectividade, pelo desejo, pela inibição ou pela censura[2]. Quer isto dizer que, dentro do mesmo universo de impressões, há uma miríade de projecções e leituras desse arquivo interior.

Vejamos agora exemplos dessas versões do passado. Entre *Na Outra Margem da Memória* de Nabokov e os "textos divagantes e memorialistas" (Urbano Tavares Rodrigues, *O Discurso do Prazer*) de Teixeira Gomes, há a assinalar, desde logo, uma diferença: uma desproporção entre a importância do narrador e a do narrado. Em Teixeira Gomes essa importância recai sobre o narrador; em Nabokov recai sobre o narrado.

---

[1] Nabokov refere ter herdado da mãe e esta da avó o "fervor retrospectivo": "[a mãe] acariciava o seu próprio passado com o mesmo fervor retrospectivo que à sua imagem e ao meu passado agora empresto. E foi assim que herdei um esquisito simulacro - a beleza de bens intangíveis, de uma propriedade irreal - que iria promover-me um treino excelente para resistir a futuras perdas" (p.33).

[2] "[...] Houve mesmo uma época, durante a qual eu podia, fechando os olhos, evocar um quadro, visto horas antes com tal precisão, que lhe descobria pormenores que me tinham escapado à inspecção directa" *CC*, p.68.

O primeiro busca o prazer "agora", no acto da escrita; o segundo busca quimeras de outrora, que validam a existência.

Isto identifica dois tipos de atitude face ao uso da memória: o primeiro, em que Nabokov persegue o rigor, a nitidez, o que ele diz ser a verdade, que permite repetir o vivido, "suprimindo interferências da imaginação". Aceita o passado, como aceita a morte (p.15):

> De um homem maduro espera a Natureza que ele aceite dois buracos negros, à proa e à ré, tão impassível como aceita as extraordinárias do intervalo que entre eles existe. A imaginação, suprema delícia do imortal e do imaturo, devia ser limitada. Para gozarmos a vida não devíamos gozá-la de mais.

Isto é, o narrador deverá ser uma "vítima" do passado e da memória, assim como o será da morte. A imaginação conspurca o que se quer intocado. Nabokov fixa-se na busca do passado longínquo, porque este lhe devolve a infância idílica, a felicidade familiar, em suma o paraíso perdido. No passado, reencontra a sua identidade (a família, os privilégios sociais, a Rússia, etc). A memória permite-lhe o regresso a essa "eternidade de trevas" que é o passado; a outra eternidade - a morte - deve aceitar-se passivamente.

Esta será a memória como relicário.

Teixeira Gomes sabe também que o futuro, ou melhor, a morte se aproxima e, portanto, serve-se dos cenários do passado, na medida em que estes fornecem estímulos e prazeres no presente. Assim se evade do futuro (*M*, p.70):

> Não sofro muito com esta inibição de viver no passado, porque sempre achei o tempo curto para atender ao presente. O que me punge às vezes é a curiosidade do futuro, com certa inveja daqueles que o hão-de conhecer [...]. Sinto-me morrendo lentamente com esta evocação do passado; é a impotência de quem nada tem para criar. No dia em que se me acabar a curiosidade do futuro e não tiver olhos, nem pensamentos senão para o passado, estará consumada a minha verdadeira morte e não serei mais do que um cadáver ambulante.

Na obra de Teixeira Gomes o tempo não se organiza na oposição passado/presente: só o presente tem validade. O "agora" é vivido com intensidade do que sente no momento de lembrar (e de escrever), somada à recordação do que sentiu no passado. A imaginação, aqui uma qualidade da memória, comanda (*CL*, p.35): "Sem o menor esforço, se me arma o teatro da alma, o pano sobe e a representação começa".

Os espectros do passado ressuscitam pela acção da memória e, manipulados pela imaginação, reencenam a vida[3]. Critica Montaigne, a quem o excesso de imaginação incomodava, dizendo: "devo-lhe (à imaginação) o melhor da vida". A forma fantasista de reformular o vivido é, para Teixeira Gomes, uma tentação irresistível (*CL*, p.191): "Mesmo a cavalo, puxando as rédeas e apertando os joelhos, a fantasia perde as estribeiras e desnorteia. Mas não lhe descubro remédio".

Esta será a memória como fantasia.

---

[3] "A memória foi desencantar episódios da meninice, e vêm por aí fora três quartos de século de uma existência variada e agitada, ressuscitando centenas de pessoas, que me aparecem, falam e movem-se nos seus respectivos cenários, com uma realidade que a verdadeira vida não ultrapassa" *M*, p.109.

Dentro deste quadro de valorização da imaginação o sonho surge como outra dimensão passível de gerar episódios de prazer, que o rejuvenescem, propiciando sensações físicas de fruição (*CL*, p.35):

> E as evocações da sensualidade e do amor? É agora que eu tenho beijado, abraçado, e gozado as mais belas mulheres, das quais algumas nunca haviam consentido em sair da sua imobilidade de estátuas. Admira-se? Sonhando eu dei uma vez um beijo de que ainda me escaldam os lábios.

Assim se abre o campo para a emergência da sinestesia.

Continuemos a ler o que Teixeira Gomes nos revela sobre os prazeres da memória, em *Cartas a Columbano* (p.108):

> Acendi um charuto de palmo [no bar do hotel] e pus-me a rememorar, com ardente voluptuosidade, as pernas da bailarina [Josephine Baker]. A primeira extravagância que me acudiu ao espírito espevitado foi que essas pernas valiam mil vezes mais que as torres de Notre Dame, e, seguida a esta comparação inaudita, o *Louvre* [...] e o Arco do Triunfo treparam pelas pernas da Josephine Baker e encafuaram-se-lhe. Desapareceram ... Que supremo alívio!

Este episódio em que a memória, actuando sobre a libido, encena uma cópula com a Baker, constitui o melhor exemplo da *memória como prazer físico*.

O prazer acontece ao sabor da evocação, reanimando os sentidos e imprimindo ao presente uma sensualidade inusitada.

Nabokov também sente fisicamente os efeitos da memória (p.31): "Agora, a escrever, sinto nos lábios o toque suave e reticulado do meu beijo na face coberta, sinto que volta até mim com um grito de alegria, saído daquele passado de neve azul".

A dimensão literária transforma o vivido numa metáfora, culminando todo o processo memorial.

O prazer que sente é igual ao que sentiu então. Reverencia o passado, conserva intactas as sensações de prazer e quer vê-las repetidas; não procura criar novos prazeres, mas sim revisitar os do passado.

Em comum há, no entanto, certos episódios que ambos assumem como pequenas alucinações (Nabokov, op.cit., p.27):

> Quanto mais longe me recordo no passado, mais fico sujeito a alucinações benignas, umas ópticas outras auriculares [...] antes de adormecer, que se impõem e que se passam numa secção adjacente do espírito, visões pré-dormitivas, imagens obcecantes ... .

Teixeira Gomes chama-lhes "fantasmagorias" que se "acendem e apagam" na memória e que o perseguem, como o episódio do busto de Michelangelo, em *Cartas a Columbano*[4], que o acompanhou com "fulgor quase diabólico" durante uma viagem a Florença. E mais adiante (p.108): "É fora de dúvida que o subconsciente abusa de quem

---

[4] "Esse busto [...] deixou-me na memória uma inolvidável recordação que, tão depressa se reacendia, logo me inquietava o espírito. [...] A alucinação tornou-se tão forte e permanente que tive de fugir de Florença. A vinda para Pisa libertou-me das fantasmagorias em que caíra. [...] Afinal, penso eu, não tinham as visões que perseguiam um grande encanto? Propositadamente provocadas, sem dúvida, bastaria um simples esforço de vontade para as desvanecer?" *CC*, pp.48-58.

lhe empresta demasiada atenção; vejam-se os desconchavos e doidarias que ele hoje me tem soprado".

Esta é a *memória como alucinação*.

Dando ordem ao que acima foi dito, identificam-se aqui dois usos distintos de memória:

- Em Nabokov, a memória repete a vida, restitui o paraíso perdido, ajuda a enfrentar o futuro; ela funciona como um álbum de família, legitimador da sua linhagem.
- Em Teixeira Gomes, a memória imagina, inventa, reencena o vivido em versões livres e subjectivas; ela ilude o presente e substitui o (improvável) futuro.

Nabokov falava da "verdade" do passado, da verdade com que ele quis colorir o vivido; a memória é a forma de alimentar e justificar a errância, que dá credibilidade ao passado. Os lugares de Nabokov já não existem, não são passíveis de serem revisitados ou confirmados: são cenários mortos.

Teixeira Gomes, alheio a rigores de objectividade e de autenticidade, serve-se da memória para viver, para recuperar o vigor físico e assim recusar a velhice.

Duas atitudes perante a memória se definem aqui:

- Nabokov assume uma atitude passiva de sujeição e de veneração perante a memória, que o guia por itinerários inconspurcáveis.
- Teixeira Gomes desempenha um papel activo em relação à memória, manipulando-a, impondo-lhe funções; intervém na informação que a memória arquivou, pondo-a ao serviço do prazer.

A memória, para Nabokov, é uma arte de lembrar.

A memória, para Teixeira Gomes, é uma arte de viver.

"E se a memória mais não fosse do que fruto da imaginação?"(André Breton, *Carnets*).

King's College, London

LITERATURA CABOVERDEANA: ENTRE O SER E O ESTAR

MARIA ARMANDINA CRUZ MAIA

Há entre quem sou e estou
uma diferença de verbo
que corresponde à realidade

Fernando PESSOA

O espaço da identidade caboverdiana, reivindicado em primeira instância pela geração claridosa, que a promulgou num *corpus* de inegável valor literário, monopolizou grande parte da produção crítica e estudos sobre literatura caboverdiana em torno do "querer bipartido", que acabaria por circunscrever a proclamada identidade algures entre a euforia do apelo do mar, "o mar dentro de todos nós", de Jorge Barbosa e a disforia de Onésimo da Silveira:

> O mar [que] sairá das nossas ilhas
> das nossa ruas
> das nossas casas
> das nossas almas, o mar [que] irá para o mar.[1]

Retomamos aqui esta questão, (que aliás quase tocou as fronteiras do exotismo), com a finalidade de equacioná-la, tendo em conta algumas coordenadas a nosso ver indispensáveis para a sua revisão e actualização.

A interpretação de Alberto de Carvalho em *Evasionismo, Configuração Existencial da Insularidade Caboverdiana*, aponta exactamente nesta direcção, ao considerar que "só o limitado saber de Mané Quim, símbolo telúrico da ilha, o livra de padecer a nostalgia existencial do "outro"[2] sendo ainda, a nosso ver, de relembrar dois outros aspectos fundamentais:

- a obsessão pela transposição de distâncias, frequentemente apresentada como um traço diferenciador da literatura caboverdiana, representava um poderoso traço de união com outras culturas, nomeadamente a portuguesa, profundamente envolvida, também ela, naquela que poderia denominar-se como uma "estética da insularidade".

---

[1] Citado por Manuel Ferreira in *Actas do Congresso Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p.187.

[2] Alberto de CARVALHO, "Evasionismo, Configuração Existencial da Insularidade Caboverdiana", in: *Atti del Convegno Internazionale Coscienza Nazionale Nelle Letterature Africane Di Lingua Portoghese*, Milano: Bulzoni Editore, pp.22-3.

A saudade e a inquietação do que não há. Outros mares, outras Índias, outras distâncias, uma revolução, qualquer coisa, não isto.[3]

Doem-me as ondas do mar como gargantas de cristal ... [4]

- a necessidade imperiosa da viagem para "cumprir-se fora do solo pátrio" nada teve que ver com a aventura forçada da emigração cujo foro íntimo se prendia directamente com razões de pura subsistência, muitas vezes numa "lição fatalista", na definição de Alfredo Margarido.[5]

Dois dos autores que mais acuradamente se detiveram no fenómeno da emigração, Manuel Lopes e Orlanda Amarílis, movimentam as suas personagens em cenários e intrigas aparentemente antagónicos, o primeiro de costas voltadas para o mar e a segunda do lado de lá, depois da travessia.

Manuel Lopes dentro de um Cabo Verde só terra, constrói meticulosamente, com a ciência que a espera bem conhece, uma obra que consta de três romances, ou, mais exactamente, um longo romance repartido em três obras que se apresentam como re-enunciados da face telúrica da caboverdianidade.

Fincando-se na terra, José da Cruz, a mais carismática e aperfeiçoada das suas personagens, acabará mesmo por "enterrar o próprio destino"[6], (con)fundindo-se nela, num apego suicida a uma terra que, erigida à condição de divindade, se alimenta parodoxalmente não de chuva mas do extermínio de uma inteira comunidade.

À questão do lugar de pertença responde Manuel Lopes categoricamente, convocando para esta batalha um verdadeiro arsenal semântico e imagético: "É lá o meu lugar agora". (Como se dissesse: "O destino do soldado é defender o seu posto")"[7].

Se a um texto cumpre, entre outras, a primordial tarefa de pôr questões e de dar respostas, poder-se-á dizer que os romances de Manuel Lopes se apresentam como verdadeiros postulados, autos de fé, permanentemente re-formulados por diferentes vozes de uma única personagem.

Entre ele e o padrinho cavava-se um abismo ... . Não se podiam encontrar e caminhar juntos, porque essa água salgada ou doce separava-os, colocava cada um no seu caminho: o caminho do mar e o caminho da terra ... e não era tanto a distância que os apartava mas a direcçãodos seus caminhos opostos, a diferença das suas lutas.[8]

Da luta dos que partem irá ocupar-se Orlanda Amarílis: do outro lado do mar, tendo Cabo Verde como referente coagulador, movimenta-se, entre a precariedade e o isolamento, uma população nómada e fragmentada, num ritmo frenético que toca as raias da alucinação e da loucura.

---

[3] Manuel ALEGRE, *Jornada de África*, Lisboa: edições D. Quixote, 1989.

[4] Sophia Mello BREYNER, *Coral*, Lisboa, 1950.

[5] Alfredo MARGARIDO, "Estruturas poéticas caboverdianas", in: *Cabo Verde*, nº 162, Praia, Março 1963, p.19.

[6] Manuel LOPES, *Os Flagelados do Vento Leste*, 3ª edição, Lisboa: Edições Vega, 1991, p.23.

[7] Manuel LOPES, *Chuva brava*, Lisboa: Edições 70, 1982, p.152.

[8] *Id.*, p.155.

Se a ilha é tantas vezes o lugar castrador pelas privações a que obriga, têm os homens que redimir essa relação incompleta com o espaço-mãe na procura exterior de respostas que pacifiquem a existência. Neste contexto, assume particular importância o lugar atribuído à família ... Há sempre alguém na ilha à espera dos que voltam, ou, pelo menos, há-de haver um espaço que evoque a família - o ilhéu, uma rua, um cheiro, a confirmar memórias".[9]

Umas três semanas antes o Rodrigo teve a premonição de algo inesperado no horizonte de sua vida no mais íntimo do seu querer. Surgiu lá em casa macambúzio ... saí intrigada como odor espalhado pelo quarto. "Rodrigo cheira a morte"... Apiedei-me do menino bonito dos bailes das Belas-Artes, do namoriscador de quantas moças encontrasse, do arregaçado dos serões em casa do Frank, do *entertainer* dos bailes do bombarral, ... isolei o colchão, fiz a cama estendendo lençol com fragância de Yardley e trouxe-lhe "*toffees*" numa taça de porcelana de Sevres. Ritual cumprido com as minhas diáfanas mãos espalhando o amor fraterno a irmãos que nunca tive, sendo filha única lançada às feras da grande cidade.[10]

Tão distintos cenários, como os traçados por Manuel Lopes e Orlanda Amarílis aparecem-nos como duas vertentes de uma dualidade quase expressa em termos de tensão.

Manuel Lopes, "procurando demorar-se na saudade de humildes valores da vida, portador daqueles estilos de convívio tão insulares, tão rurais, tão familiares"[11] numa aturada e paciente procura da verdade do SER.

Orlanda Amarílis, delineando uma trajectória de risco - a do ESTAR - no deslumbramento da emigração e a inevitável entropia de valores que resvalam do ser para o parecer, para o aventureirismo e a desonra que o anonimato permite e favorece.

Curiosamente, entre as obras de ambos tece-se uma complementaridade inesperada, ao nível do tratamento dado à perda e à loucura e, sobretudo, no desenlace trágico, a "lição fatalista", como se uma mesma moral ditasse os mesmos princípios, como se uma ética comum lhes estivesse subjacente.

No território delimitado/aberto por Germano de Almeida em *Os Dois Irmãos*[12] fundem-se finalmente os olhares *Dentro e Fora* de Manuel Lopes e Orlanda Amarílis, completando-se num só cenário os espaços adjacentes do SER e do ESTAR, questão que aliás carecia de actualização em termos literários.

De forma absolutamente exemplar, Germano de Almeida edifica um *corpus* onde confluem valores recentes, produto da contaminação dos valores ancestrais com os sedutores valores, instáveis e precários, trazidos pelo fenómeno da emigração.

Da emigração chega um homem novo, André, que:

Pela primeira vez em toda a sua vida olhava a sua aldeia e estava a dar-se conta de quanto ela era pequena e triste e coscuvilheira.[13]

---

[9] Ana Maria Mão-de-Ferro MARTINHO, *Contos De África escritos por mulheres*, Évora: Pendor Editorial lda., 1994, p.141.

[10] Orlanda AMARÍLIS, *A Casa Dos Mastros*, Linda-a-Velha: Edições ALAC, pp.31-2.

[11] Gabriel MARIANO, *Cultura Caboverdeana. Ensaios*, Lisboa: Vega, 1991, p.114.

[12] Germano de ALMEIDA, *Os Dois Irmãos*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

[13] *Id.*

André, indelevelmente afastado, solicitado por outras realidades, implicado com elas na consciência de si mesmo, André para quem "a sua aldeia já não era a sua casa que a casa dos seus pais já não era a sua casa".[14]

Recorrendo a uma quádrupla de possessivos que conferem um valor absoluto à temporalidade "já não", Germano de Almeida condensa superiormente nesta frase a marca do afastamento deste homem pacato, agora dono acidental de uma vida dupla, uma segunda vida que se inscreve como uma sobreposição na vida banal do lugar de origem.

> Tinha começado a descrever-lhe a sua vida em Portugal e com o objectivo de a maravilhar, tornou-a fácil e boa ... reparou que tinha estado todo o tempo a contar apenas o lado melhor da sua vida e então disse-lhe da comida que ele mesmo tinha que lavar e depois também do seu frio sozinho nas noites geladas.[15]

A banalidade do seu quotidiano transferiu-se para Lisboa e é à margem desta mesma quotidianidade que André constrói uma vida onírica, num processo compensatório difícil de definir, porquanto o lado dador, Cabo Verde ou Portugal, é determinado pela circunstância espacial, recaindo a carga onírica infalivelmente sobre a presença ausente.

> Embora de repente tivesse ficado ansioso por sair [de Cabo Verde], ... [deteve-se] a olhar a paisagem que sabia quase sempre seca e castanha mas que durante três anos os olhos da sua imaginação tinham sonhado verde e apetecível.[16]

Através do olhar de André, Germano de Almeida recoloca a velha questão do lugar de pertença, agora estruturada a partir da alteridade que toda a identidade comporta.

> Alimentada de alteridade, a nossa identidade reclama incessantemente a presença de um outro.[17]

"André já não parecia o mesmo homem"[18]: a sua identidade oscila entre a partida que se inscreveu indissociavelmente no regresso e a pátria de traços esbatidos cuja memória ainda acalenta:

> Mas ao mesmo tempo uma imensa lassidão o impedia de partir, embora soubesse o que tinha que fazer porque estava livre da sua aldeia e da sua pequenez, sentia que já não pertencia àquele mundo que nada era capaz de mudar.[19]

André protagoniza não só as tensões de dois mundos, que vive dilaceradamente na primeira pessoa, mas ainda e acima de tudo André é forçado a medir-se com a sua caboverdianidade através do seu olhar de regresso, impiedosamente crítico e pecaminosamente estranho a um mundo até ali familiar.

---

[14] *Id.* p.113.
[15] *Id.*, p.112.
[16] *Id.*, p.34.
[17] Teresa VERGANI, *Excrementos do sol*, Lisboa: Pandora-Edições, Imagem e Comunicação, 1995, p.31.
[18] Germano de ALMEIDA, *op.cit.*, p.37.
[19] *Id.*, p.114.

André apenas olhava para dentro de si próprio em busca da mulher que tinha deixado sozinha anos atrás e de quem tinha acabado por se esquecer não apenas na lufa do dia-a-dia como também nos braços de uma outra ... Sentiu que a via com os olhos de um estranho ... sentiu que crescia dentro dele um sentimento de remorso por a ter abandonado.[20]

[...] não tinha evitado comparar as suas mãos calosas e ásperas com as mãos macias da namorada de Lisboa.[21]

Dopo l'illusoria spazializzazione del tempo, la temporalizzazione dello spazio, al ritorno, ci mette di fronte alle nostre delusioni e alla verità.[22]

As novas coordenadas que regem o comportamento de André acabam por apresentar-se como inconciliáveis, quando o código de honra de toda uma comunidade irá exigir dele a autoria de um crime fratricida, para o qual parece confluir toda a acção, aliás de um extraordinário dinamismo: onde uma pequena aldeia de 80 pessoas impõe como bem colectivo fundamental a herança viva da honra, que parodoxalmente se resgata com uma morte, encontrando o herói, paradoxalmente, o seu lugar de libertação no cárcere onde cumprirá a pena.

Mas as virtualidades desta obra não se esgotam aqui, nesta linha de tensão.

Germano de Almeida não hesita ainda em levantar o véu da incómoda problemática da origem social, da existência de privilégios, mostrando-nos um André incompreendido e humilhado pelos olhos alheios do tribunal, representante emblemático do poder em cuja dinâmica aflora um surdo comportamento de casta. São abundantes no texto frases como "em certa medida nós vivemos em mundos diferentes", "... Julgamos o nosso povo utilizando uma linguagem que lhe é de todo estranha", "Os que se auto-intitulam servidores do povo"[23], denunciadoras de um comportamento pouco compatível com a ambicionada e recém conquistada vivência democrática.

Pela complexidade que apresenta, como ser individual e pela variedade de papéis (que lhe são atribuídos como ser social, André constitui uma linha de convergência), uma determinante [...] de uma narrativa que ultrapassa largamente as fronteiras da quotidianidade e até mesmo do social, para se inscrever como um romance do *Estar No Mundo*.[24]

Um romance que propõe uma nova dinâmica à literatura caboverdiana, convocando para seu protagonista uma figura ao acaso de entre a diáspora caboverdiana, a quem compete conciliar partida/fuga e regresso, aceitando a contradição perene da dualidade/divisibilidade, esperando contudo ser capaz de se reapropriar de si próprio para se constituir e viver no espaço intermédio, entre identidade e alteridade.

Cabo Verde de novo, como encruzilhada, mas agora ponto de confluência das experiências novas, ponto de referência obrigatória do "eu dividido", Cabo Verde de todos, os do partir/voltar e ficar.

---

[20] *Id*, p.111.

[21] *Id.*, p.113.

[22] Antonio PRETE, *Nostalgia Storia di un sentimento*, Milano: Cortina Editore, 1992, p.158.

[23] *Id.*, p.104.

[24] Maria Lúcia LEPECKI, referindo-se a *Mau tempo no Canal*, in *Meridianos Do Texto*, Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p.68.

Resgatando exemplarmente as lições da tradição sem deixar de propor novos caminhos para a linguagem, as 238 páginas falam sem separarem o não do sim[25], como "*una via per rimettere in moto la dialettica fra interno e esterno, passato e presente, luogo d'origine e luogo d'arrivo*[26], uma via para encontrar no afastamento a relação de pertença, o equilíbrio entre os espaços antagónicos do SER e do ESTAR.

É esta, a nosso ver, a grande qualidade desta obra de Germano de Almeida, aliada a uma mestria de contar histórias que só os grandes escritores conhecem.

Relatar a simbiose estranha de um país *em perpétua partida de si mesmo*, de um povo capturado pelo fascínio de ser outro e pelo feitiço do lugar único da morna e das coisas de nada que "amarram curto".[27]

Como uma benção.Ou como uma maldição.

---

[25] Luís MORÃO, " "Em Nome Da Terra" Ou O Não E O Sim", in: *Colóquio Letras*, Lisboa, Jan/Março 1991.

[26] Mario MAFFI, introdução a *Voci dal Silenzio Scrittori ai margini d'America*, Milano: Feltrinelli Editore, 1996, p.16.

[27] Alberto SOBRERO, *Hora de Bai, Antropologia e Letteratura delle isole di Capo Verde*, Roma: Mnemosyne, 1995, p.296.

MONIZ BARRETO: CARTAS A OLIVEIRA LIMA

TERESA M. MALATIAN

Nascido na cidade de Recife em 1867, numa família ligada ao comércio do açúcar, Manoel de Oliveira Lima, historiador e diplomata brasileiro, teve uma trajetória intelectual de grande interesse para a compreensão das relações entre historiografia e história, no decorrer da Primeira República no Brasil.

Mudou-se para Portugal, terra de origem de seu pai, em 1873, adquirindo ali formação acadêmica e laços profundos com a cultura portuguesa, que iria conservar ao longo de sua vida por meio de correspondência e contatos pessoais. Fidelino de Figueiredo, João Lúcio Azevedo e Guilherme Moniz Barreto destacam-se entre as amizades intelectuais que cultivou e que lhe permitiram intensos diálogos sobre história, literatura e política, os quais ressoaram em seus escritos jornalísticos, literários e históricos, publicados no decorrer do período em questão.

Sobre sua formação pela Faculdade de Letras de Lisboa, relatos autobiográficos e estudos realizados por seus contemporâneos nos permitem ressaltar o contato com o positivismo e a cultura germânica, que muito iriam marcar seu interesse pela história. Numa época em que predominavam os historiadores autodidatas, Oliveira Lima entrou em contato com ciências na época consideradas auxiliares da história, adquirindo assim formação técnica em metodologia, paleografia, crítica e seleção de documentos. Taine, Mommsen, Curtius, Southey, Thierry, Niebhur e Alexandre Herculano forneceram-lhe os modelos historiográficos[1], solidificados pela pesquisa documental nos arquivos da Torre do Tombo em Lisboa, mas seu grande paradigma seria Varnhagen, como ele diplomata. Em Lisboa tomou contato com filologia e literatura, formando-se com Teófilo Braga e na admiração de Eça de Queiroz os alicerces de sua atividade de crítica literária. À formação acadêmica seguiu-se a preparação para o ingresso no serviço diplomático na legação brasileira em Portugal, numa carreira que lhe proporcionou condições para realizar estudos históricos e publicar extensa obra.

A análise de sua correspondência, arquivada na Oliveira Lima Library em Washington, permite matizar mais vivamente o colégio invisível de interlocutores e as trocas realizadas com intelectuais de destaque e lançar novas luzes sobre os bastidores de seu trabalho de historiador. Entre elas, as cartas escritas por Moniz Barreto entre 1893 e 1895, datadas de Vila Nova de Portimão e de Paris, num total de 8 documentos, completados por outras duas parcialmente transcritas por Oliveira Lima e não encontradas na sua biblioteca.[2]

---

[1] OLIVEIRA LIMA, M. de., *Memórias (estas minhas reminiscências ...)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1937, pp.22-3.

[2] As cartas referidas são as datadas de: Vila Nova de Portimão, 13 de fevereiro de 1893; 11 de maio de 1893;Paris, 10 de março de 1894; 27 de julho de 1894; 17 de agosto de 1894; 12 de novembro de 1894; 1 de março de 1895; 10 de março de 1895; 31 de março de 1895; 10 de abril de 1895.

Especialmente rica é essa pequena coleção de cartas, referidas em trabalho publicado por Oliveira Lima na *Revista Brasileira*. Nesse artigo, o historiador pernambucano lamenta a perda do amigo, falecido em Paris em 1896, doente e reduzido à miséria. Na veia da emoção causada pela morte, agravada pelas circunstâncias, Oliveira Lima refere-se ao colega do Curso de Letras como "um dos meus melhores amigos, que era uma das inteligências mais brilhantes e das almas mais límpidas que tenho tido a ventura de conhecer"[3].Dessa amizade fala José da Costa Miranda, referindo-se a Moniz Barreto como "um certo moço "franzino, anêmico, de maneiras acanhadas e de palavras mansas", que gostava de ser seu mentor"[4]. Amizade que, iniciada na vida acadêmica, teria desdobramentos que levariam o crítico e ensaísta da chamada geração de 70, nascido em Goa, em 1863, a uma breve passagem pelo Brasil, registrada por Oliveira Lima em 1896: "Comigo partiu ele há dois anos quase para o Brasil e ao deixar há perto de um ano a Europa foi a sua mão leal a última que apertei".[5]

A vinda de Moniz Barreto ao Brasil parece ter sido gestada em 1893, quando a correspondência registra seu pedido a Oliveira Lima para que lhe conseguisse lugar de correspondente de Paris no *Jornal do Brasil* ou no *Jornal do Recife*[6]. Esse projeto transformou-se em plano de mudança para o Brasil, acompanhando Oliveira Lima quando este pretendia dirigir o *Jornal do Recife* e abandonar a diplomacia, nos primeiros embates que teve com o Itamarati motivados por uma indesejada nomeação para o Peru. Influenciado pelo governador de Pernambuco, Barbosa Lima, a quem o prendiam laços familiares, Oliveira Lima cogitava entrar na carreira política como candidato a deputado federal[7]. O escritor português estimulava essa mudança afirmando que "a diplomacia na Europa é uma sinecura", lucrando mais Oliveira Lima na atividade jornalística: "poderás dar uma orientação inteligente à opinião de teu *país, o que é sempre melhor que orientar um cotillon*"[8]. Como reforço de seus argumentos, Moniz Barreto externava ainda sua aversão ao cosmopolitismo e à influência da cultura francesa no Brasil, enaltecendo a herança colonial:

> O Pernambuco é a parte mais brasileira do Brasil e na abastardação geral dos estados pela imigração estrangeira, é ele um dos que há de conservar mais *íntegro o velho caráter histórico*".[9]

Em carta de 1 de março de 1895 voltava a referir-se a Pernambuco como local de predileção tanto pelo clima quanto pelo "caráter português da sua população".

No entanto, ele próprio hesitava em abandonar a Europa, só se decidindo em 1895, por estar desempregado há três meses, a tentar morar no Recife, sempre amparado por

---

[3] OLIVEIRA LIMA, M. de., "Guilherme Moniz Barreto", *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, III° ano, t. IX, 53° fascículo, 1 de março de 1897, pp.257-64.

[4] MIRANDA, José da Costa, "Manoel de Oliveira Lima - O Curso Superior de Letras e o *Correio do Brasil*", *Ocidente*, n. 345, v. LXXII, jan. 1967, p.20.

[5] OLIVEIRA LIMA, M. de, "Guilherme Moniz Barreto", op. cit., p.257.

[6] Carta a Oliveira Lima, 11 de maio de 1893.

[7] GOUVÊA, Fernando da Cruz, *Oliveira Lima: uma biografia*, Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano, 1976, v. 1, p.260.

[8] Carta a Oliveira Lima, 11 de maio de 1893.

[9] Carta a Oliveira Lima, Paris, 27 de julho de 1894.

Oliveira Lima. De sua breve passagem por Pernambuco ficou o registro do seu protetor, que revela a adaptação do escritor ao clima pernambucano, mas não à sociedade que tão idealmente considerava:

> O meio desagradou-lhe. Não que ele desgostasse da gente. A nossa franqueza e hospitalidade chegaram a comovê-lo, porque lhe recordavam a sociedade despretenciosa e boa da longínqua colônia portuguesa de onde era oriundo. O seu espírito aberto simpatizou em extremo com a superior inteligência do então governador Barbosa Lima, cujos planos de administração e intenções de reformas ouvia e aplaudia sem é força dizê-lo, acreditar muito em sua eficácia.[10]

Assim os planos de Moniz Barreto de viver num clima mais ameno e com possibilidades de dedicar-se à atividade intelectual no jornalismo e no magistério foram confrontados com a política da oligarquia local, segundo o testemunho de Oliveira Lima:

> Ele percebera as intrigas políticas corroendo todos os pensamentos levantados; pressentira a distância que media da sua miragem à realidade, sondara a disparidade que existia entre o que entendia por educação e a concepção corrente na imprensa e no magistério local. Como era essencialmente um delicado, desanimou e não ousou combater com a prévia certeza da derrota. Seguiu para o Rio de Janeiro em procura de um ambiente mais culto.[11]

Na capital do país a natureza impressionou Moniz Barreto; a cidade, nem tanto:

> Tive uma excelente impressão da entrada da baía. É certamente um magnífico espetáculo. Seria preciso sair dos limites do estilo epistolar para consignar a impressão do esplendor das águas e da severidade das rochas fundidos num só efeito da magnificência. [...] Quanto à cidade em si, conheço-a por ora pouco. Contando pelo que tenho visto acho que é uma aglomeração humana realmente considerável. Há aqui edifícios que pelas dimensões e arquitetura são sem favor bons, e um grande número de habitações que tem aspecto agradável e suponho serão interiormente confortáveis. Falo das construções modernas e dos bairros novos. Porque a parte antiga é deplorável e dá a pior idéia da cidade ao estrangeiro que desembarca.[12]

O clima úmido e a dificuldade de encontrar trabalho impeliram-no em outubro de 1895 de volta a Paris, onde seria correspondente do *Jornal do Comércio*, ainda por algum tempo.[13]

Dessa passagem de Moniz Barreto pelo Rio de Janeiro, as cartas não deixaram outro registro, porém delas jorra uma luz a respeito de sua firmeza intelectual, da lucidez que manteve mesmo nas circunstâncias mais adversas, como ocorreu no final de sua vida. Este traço de sua personalidade recebeu de Oliveira Lima confirmação no artigo em pauta. A admiração de Oliveira Lima por Moniz Barreto desdobra-se pela sua obra, seja no "estudo psicológico de Oliveira Martins, [...] um dos livros mais penetrantes, mais pensados da literatura portuguesa contemporânea", seja nos escritos sobre Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão e Antero de Quental, seja na Carta a El-Rei de Portugal, seja nos artigos publicados na *Revista de Portugal*.

---

[10] OLIVEIRA LIMA, M. de., "Guilherme Moniz Barreto", *op. cit.*, p.263.

[11] *Idem, ibid.*

[12] Carta a Oliveira Lima, s.d., citada em "Guilherme Moniz Barrreto", p.264.

[13] AMORA, Antonio Soares et al., *Presença da literatura portuguesa*, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961, p.160.

Nesses documentos epistolares revela-se o intelectual fascinado pela cultura germânica do final do século, empenhado em aconselhar Oliveira Lima, então residente em Berlim como secretário da legação do Brasil, a estudar a língua e a cultura alemãs. Tendo deixado Lisboa e o emprego de bibliotecário, Moniz Barreto escrevia de Vila Nova de Portimão, no Algarve, onde buscava clima mais favorável à sua saúde. A literatura e sobretudo a historiografia alemã fascinavam-no a tal ponto, que via em Oliveira Lima um provável transmissor da cultura germânica para o Brasil, supondo que, por residir na Alemanha (1892 a 1895), o diplomata possuísse suficiente conhecimento do idioma para estudar "essa literatura tão cheia de inteligência, em particular os historiadores". Ali localizava os mestres da historiografia, da crítica literária, da ciência política, dos "estudos morais", da poesia, do drama. A fascinação pela cultura germânica, de longa tradição, traduzia-se em Moniz Barreto na visão pessimista das "nações novas"como oneradas pela juventude, pela falta de tradição[14]. Estava presente nessa postura a marca da Faculdade de Letras, onde o chamado realismo germânico estava em voga, assim como a busca da unidade da ciência e o grande interesse pelos estudos históricos. Os meios literários e jornalísticos portugueses da época manifestavam-se germanófilos como contrapartida à hostilidade votada à Inglaterra e à sua política imperialista.[15]

Pouco tempo depois, renovava os conselhos a Oliveira Lima, acrescentando que:

> Num país novo, em via de formação, o trabalho é sobretudo de preparação, de educação da consciência nacional (que mais tarde reflorirá em criação positiva). Ora no Brasil, que é um país recente, este trabalho bem pode ser feito com todos os recursos da ciência. Em outras palavras, considero trabalho de mais alcance para o Brasil o feito sobre história ou crítica do que o que tiver classificação como lirismo ou teatro. E esse trabalho de história ou crítica deve tomar por objeto não só a própria nação, mas também e sobretudo a Velha Europa, cuja vida deve ser o eterno assunto do pensamento dos povos novos.

Diante da dificuldade de Oliveira Lima com o aprendizado do alemão, aconselhava-o a persistir:

> Deves esforçar-te para ler o alemão como o francês ou o inglês. E por isto faz por abster-te durante esses próximos meses de leituras em outras línguas. Os vocabulários constituem verdadeiros povos que dão batalha no interior do espírito e estão sujeitos às leis da luta pela vida. Quanto à escolha dos textos a ler, o teatro não é mau, mas os versos são o melhor. Porque não lês os Lieder e o Romancero de Heine?.[16]

Anglofilia e francofobia explicitam-se nas escolhas intelectuais de Moniz Barreto e encontraram profundas ressonâncias em Oliveira Lima, exteriorizadas posteriormente por ocasião da Primeira Guerra Mundial e que lhe custariam a retirada do serviço diplomático. Em suas *Memórias*, Oliveira Lima registrou as impressões que lhe causara a Alemanha, onde escrevera seus dois primeiros livros:

> A Alemanha de então, sol do sistema planetário europeu, era a grande potência modelada pelo gênio de Bismarck, a cujo octogésimo aniversário assisti em 1893, quando piloto desembarcado da

---

[14] Carta a Oliveira Lima, Vila Nova de Portimão, 13 de fevereiro de 1893.

[15] MACEDO, Neusa Dias de, *Bibliografia de M. de Oliveira Lima*, Recife: Arquivo Público Estadual, 1968, p.22 e GOUVÊA, Fernando da Cruz, op. cit., pp.84 e 104.

[16] Carta a Oliveira Lima, 11 de maio de 1893.

nau do Estado, segundo a caricatura famosa de Sir John Tenniel, se aproximava do termo da sua viagem. Os bailes da corte tinham um tom de esplendor; brilhante, embora curta, era a quadra da vida mundana; abundantes os teatros e outras diversões; inesquecível o espetáculo das revistas militares: em tudo força inteligente, disciplina, progresso social e conforto, nenhum outro país se lhe avantajando. Os que não conheceram a Alemanha daquela época não podem avaliar o quanto ela representava de eficácia e grandeza.

Reconhecia assim na França e na Alemanha as "duas grandes nações pensantes"da época[17].

Por ora, na virada do século, era instado pelo amigo a desmarcar-se da cultura francesa à qual era profundamente ligado:

> Em resumo, faz por te assenhorares da lingua alemã para poderes ir buscar alimento e guia para o teu espírito quase exclusivamente nos livros alemães. É para mim um ponto de fé que a peste política que nestes últimos anos tem assolado o Brasil é de origem francesa. Se a mocidade brasileira se tivesse alimentado de doutrinas políticas sérias e de histórias bem feitas não se veria abrasar o país esse incêncio revolucionário que não tem nessa terra abençoada nenhuma razão de ser, visto nem mesmo existir a questão social.

Ao que tudo indica, juízo parcialmente endossado por Oliveira Lima, que transcreveu o trecho da carta no artigo publicado na *Revista Brasileira*.

Escrita em Paris, em 27 de julho de 1894, essa carta mereceu do destinatário uma réplica velada à francofobia mediante contextualização centrada no estado de saúde de Moniz Barreto, então residindo em Paris:

> Pois que, apesar da estada no Algarve, sentia-se, dizia ele, num estado de debilidade crescente a que precisava pôr cobro. A literatura ia-lhe dando para morar num quartinho no Bairro Latino e tomar suas refeições num *Bouillon Duval*. De resto, se as suas preferências intelectuais eram evidentemente pelas manifestações do gênio alemão o encanto que se desprende de Paris sorria aos seus gostos artísticos. A literatura francesa agradava-lhe pela forma, pela clareza e elegância de linguagem, além das qualidades de caráter de cada escritor,

justificava Oliveira Lima.[18]

De fato, Chateaubriand mereceu de Moniz Barreto atenção especial, num primeiro momento de admiração:

> Apesar de uma quantidade de coisinhas deprimentes coligidas por aquele velhaco do Sainte-Beuve no seu Chateaubriand, continuo a admirar o autor de René como escritor e como homem. O que amo sobretudo nele é a sua altivez cavalheiresca que nunca lhe permitiu descer a adular a opinião, apesar da sua natureza de artista o tornar extremamente sensível às delícias da popularidade. Chateaubriand será sempre uma das minhas admirações, talvez por ter sido a primeira. Tinha eu 12 anos quando lhe li as obras. Como literatura é da grande. Se eu um dia chegar a velho, o que não espero nem desejo, conto deleitar-me antes de morrer em reler esse maravilhoso panegírico da morte, solene e grandioso final das *Mémoires d'Outre Tombe*: *Et maintenant, le crucifix à la main, je vais descendre dans l'éternité.*[19]

---

[17] MONIZ BARRETO, Guilherme, "Crítica" e "Oliveira Martins", in: *Ensaios de Crítica*, Lisboa: Bertrand, 1944, pp.25 e 121-122.

[18] OLIVEIRA LIMA, M. de, "Guilherme Moniz Barreto", *op. cit.*, p.261.

[19] Carta a Oliveira Lima, Paris, 10 de março de 1894.

Em carta posterior, retomava o diálogo sobre Chateaubriand, autor da predileção de Oliveira Lima, e que deveria, a seu ver, ser lido como literatura e não como história.[20]

Durante o período em que esteve em Paris[21], manteve a tendência à germanofilia. A depressão, a insônia, a debilidade física aumentavam-lhe o desejo de estar em outra realidade, provavelmente a de Oliveira Lima:

> Tu é que tens razão de estares satisfeito no seio dessa sociedade tão culta e simpática, suponho que já terás feito bastantes progressos no alemão para apreciares os momentos literários e seguires o movimento intelectual. Estimarei que nas cartas que me escreveres me dês notícias do que se for fazendo no domínio das letras, nomeadamente história moderna, crítica literária e teatro. Dizem-me que neste último ano há na Alemanha coisas deveras excelentes.[22]

Trocas interessantes no campo da historiografia sugerem o diálogo travado entre o historiador brasileiro, que na época escrevia *Pernambuco, seu Desenvolvimento Histórico*, e Moniz Barreto, interessado em acompanhar a produção do amigo:

> Estimarei que nas cartas que me escreveres me dês notícias do que se for fazendo no domínio das letras, nomeadamente na história moderna, crítica literária e teatro. Dizem-me que neste último ano há na Alemanha coisas deveras excelentes. Na tua última carta dizias-me que a história de Pernambuco vai adiantada. Suponho que até o fim do ano estará pronta. É uma boa estréia. Em seguida deves fazer trabalhos que ao mesmo tempo constituem contribuições para a História ou Crítica, eduquem o teu espírito obrigando-te a longos estudos. A tua permanência em Berlim deve contribuir poderosamente para formar as tuas aptidões históricas.[23]

A obra de estréia de Oliveira Lima como historiador foi escrita após seu casamento com Flora Cavalcanti de Albuquerque, da oligarquia pernambucana, e embora publicada em Berlim não contém referências explícitas à historiografia alemã. Sua concepção da história como modelo para o presente e a abordagem com ênfase no eixo temático da nação sugerem a aproximação com a historiografia dominante na Europa e sobretudo a vinculação à escola de Lisboa. É de se notar a dificuldade sentida por Oliveira Lima no aprendizado da língua alemã e em ambientar-se em Berlim e à sua vida cultural no fim do século, muito diferente da que tivera em Portugal.[24]

Publicada aquela obra, Moniz Barreto encantou-se dela e encontrou ali inspiração para escrever a mais bela das cartas a Oliveira Lima, onde elabora uma síntese de sua compreensão do ofício do historiador e da escrita da História, numa crítica entusiástica, sincera e generosa, considerando o livro

> Conscienciosamente escrito e estudado. E essa impressão mantém-se continuamente ao longo do volume [...] representa anos de trabalho árduo e que só pode ser perfeitamente apreciado por um pequeno número de homens especiais. A dignidade dos estudos históricos comunica-se aqueles que fizeram deles o objeto da sua atividade, por um pouco que o escritor se conserve à altura da tarefa que escolheu. E este me parece o caso do teu livro.

---

[20] Carta a Oliveira Lima, Paris, 27 de julho de 1894.
[21] NEMÉSIO, Vitorino, "Moniz Barreto", in: *Ensaios de Crítica*, *op. cit.*, p.XIII.
[22] Carta a Oliveira Lima, Paris, 17 de agosto de 1894.
[23] Carta a Oliveira Lima, Paris, 17 de agosto de 1894.
[24] GOUVÊA, Fernando da Cruz, *op. cit.*, pp. 230-1 e 250.

Há também a louvar nele a flexibilidade de inteligência que supõe a variedade de trabalhos em que se resolve uma explicação histórica, lição moral a tirar dos acontecimentos. Tanto quanto me permite a falta de conhecimento especial da matéria tratada, acho que te saiste sem desdouro destas diferentes empresas. Há na *História de Pernambuco* [sic] grande cópia de fatos, dados econômicos interessantes, considerações políticas que estão de acordo com os resultados mais plausíveis da ciência social, e o espírito rural que dela ressuma é elevado e verdadeiro.

De fato, tratava-se do primeiro livro publicado por Oliveira Lima, que já possuía larga experiência jornalística no *Correio do Brasil*, no *Jornal do Recife* e no *Jornal do Brasil*. Impresso por F.A. Brockaus, em Leipzig, a obra garantiu ao seu autor a proposição para sócio correspondente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, entidade sensível aos interesses da oligarquia açucareira de Pernambuco[25]. Com essa obra, Oliveira Lima inseria-se sem contrastes no colégio de historiadores de maior prestígio no Brasil.[26]

No entanto,a obra parecia a Moniz Barreto pouco rigorosa do ponto de vista metodológico:

No que toca ao estilo acho que o teu peca por demasiado escrupuloso. Revela o teu livro um conhecimento do português raro na mocidade contemporânea e filho da tua convivência com os documentos do nosso passado histórico. Mas o desejo de dizer tudo, e a resolução de suprimir anotações levou-te muita vez a alongar períodos, sobrecarregando-os de incidentais que se poderiam deslocar, e de pormenores que talvez se dispensassem. A narração histórica deve ser rápida, direta, reduzida ao essencial, composta de fatos exemplares e decisivos, marchando velozmente de crise em crise, e dando ao mesmo tempo a impressão do contínuo e do móvel. Se ela for entremeada de pinturas de sítios e de retratos de homens que lhe sirvam a um tempo de adorno e de comentário; e se for coroada pela filosofia das causas e pela moralidade dos sucessos, o escritor terá acabado uma obra de ciência e uma obra de arte. E um livro de história deve ser uma e outra coisa.Em suma a *História de Pernambuco* é um trabalho útil e estréia honrosa. Sirva-te a conclusão dela de estímulo para outras empresas.

De diverso teor seria a crítica publicada em *O País*, onde a pena amiga exaltou a seriedade, a imparcialidade e a construção da obra[27]. Confirma-se nessa operação uma tendência da crítica de Moniz Barreto, notada por Vitorino Nemésio, a da "inibição do aparelho crítico [...] sempre que tem à frente o livro recente e vivo". No jornalismo, o escritor navegava em águas mais rasas, registrando "novidades livrescas", distante, reservado, fazendo "críticas de professor".[28]

O papel de "mentor"levado adiante, Moniz Barreto orientava o segundo livro de Oliveira Lima, igualmente escrito em Berlim, e que se dirigia para os estudos literários, os *Aspectos da Literatura Colonial Brasileira* (Leipzig, F.A. Brockhaus, 1896):

Sei que estás preparando novo livro e que fazes grandes leituras em vista dele. Como o assunto é, na generalidade, meu conhecido, e dele tenho longa experiência posso te ser útil. Escreve-me pois

---

[25] BARBOSA LIMA, Sobrinho, "Oliveira Lima: sua vida e sua obra", in: Oliveira Lima: *obra seleta*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971, p.24.

[26] FLEIUSS, Max, *Oliveira Lima*, Conferência no Instituto Histórico Brasileiro, 23 de maio de 1928. São Paulo, Melhoramentos, 1928, p.18.

[27] BARBOSA LIMA, Sobrinho, *op. cit.*, p.28.

[28] NEMESIO, Vitorino, *op. cit.*, p.XIII.

acerca dele. Se em janeiro ao ir para o Brasil quiseres passar por aqui conversaremos d'espaço. Foge de leituras simples. Abraça-te com o excelente. Remonta em todas as coisas aos elementos essenciais e faz deles listas completas. A crítica do lirismo por exemplo é uma aplicação da psicologia das paixões humanas. Um livro portanto como as *Emoções e a Vontade* de Bain pode-te servir de mais de vinte dissertações literárias feitas com erudição e engenho. Uma simples página de Spencer sobre os sentimentos de que se compõe o Amor abriu-me mais horizontes na psicologia e patologia desta paixão do que infinitas divagações dos moralistas de ofício. Volta portanto os teus olhos para o moderno esforço dos psicólogos. E faz da bibliografia psicológica o nervo da tua biblioteca de crítico. Se quiseres posso fornecer-te dados.[29]

Direcionava-se assim o trabalho de crítica de Oliveira Lima para nova interdisciplinaridade, que estaria presente também em suas obras históricas, individualizando-o no cenário intelectual da Primeira República, onde ocupou papel destacado em diversos embates políticos, dentro e fora da diplomacia. Incorporava tendências historiográficas vigentes em Portugal, tais como a vinculação a Taine e ao idealismo, abrindo-se para a subjetividade do psiquismo, para o estudo das "estruturas mentais".

Inseria-se dessa forma o historiador na cultura portuguesa do final do século, com a qual manteve sempre fortes vínculos tanto no campo da historiografia, como no da crítica literária, com os aportes da geração de 70, exemplarmente colocados por Moniz Barreto nessas cartas. Consistiam essas tendências numa aproximação do idealismo, do espiritualismo e do neotomismo, como reação ao materialismo e ao positivismo, "enfim, da aceitação do primado do espírito sobre a matéria"[30], com abertura para o campo da afetividade, da vida psíquica, reconhecidos como realidades a serem objeto de conhecimento. A produção literária, histórica e crítica do período compreendido entre 1890 e 1915 em Portugal está portanto marcada por essa tendência, numa corrente reconhecidamente simbolista, que buscava, em lugar da análise "dos condicionamentos e das limitações biosociais" do homem, a compreensão da sua vida interior e do impacto nele causado pelo mundo exterior. Tanto o teatro como o romance históricos de inspiração nacionalista produzidos em Portugal na época exploravam "intensos dramas do coração e da consciência", como ocorreu nas obras de D. João da Câmara, Júlio Dantas, Carlos Malheiro Dias, Antero de Figueiredo. No campo da produção histórica, os embates políticos da época foram expressos em obras de estudo de personalidades e temas ligados à Idade Média, "compreendida como época de gestação da nacionalidade". Os estudos de história iriam assim "reabilitar"certos personagens, numa nova leitura biográfica que procurava resgatar os "incompreendidos"como D. Pedro I de Portugal, D. João II, D. João III, D. Sebastião, Afonso VI, o Marquês de Pombal, entre outros. No teatro histórico, a mesma temática inspirou trabalhos como A Ceia dos Cardeais, de Júlio Dantas; as peças de D. João da Câmara (Afonso VI, Alcácer-Quibir), entre outros[31]. Características presentes nos escritos de Oliveira Lima da época, como a peça teatral *Secretário D'el-Rei* e em sua obra mais famosa, o *D. João VI no Brasil.*

UNESP - França

---

[29] Carta a Oliveira Lima, Paris, 12 de novembro de 1894.
[30] AMORA, A.S., *op. cit.*, p.11.
[31] *Idem, passim.*

LISBOA, LISBOAS: OUTRAS ROTAS, OUTRAS VIAGENS EM BUSCA DA LEGIBILIDADE DA CIDADE

IZABEL MARGATO

O texto que agora vos apresento se articula a um trabalho de pesquisa, cujo recorte temático é a cidade de Lisboa a partir da leitura que dela fizeram Eça de Queirós, Cesário Verde e José Cardoso Pires. Em cruzamento de diferentes tempos, cada um a seu modo pensou a cidade, construindo uma particular cartografia articulada em discursos.

Eça, Cesário e Cardoso Pires são leitores de cidades. Leitores do que se convencionou chamar "Cidade Moderna" e, também, leitores de uma Lisboa inscrita nesse cenário. São, portanto, leitores de recortes, de imagens e fragmentos: as ondulações da cidade.

Pensar Lisboa a partir de textos literários que a representam seria então pensar a Cidade "com os próprios termos da consciência que dela se apercebe, isto é, pretendendo reencontrar a imagem da Cidade nos leitores dessa mesma Cidade" (Barthes, 1987, p.183). Mas o que pretendemos aqui apresentar é uma parte dessa pesquisa, um recorte que busca identificar a cartografia que Cardoso Pires faz de Lisboa, na demanda de sua legibilidade.

Tomando como ponto de partida a já conhecida indagação: "*É a Cidade que habita os homens, ou são eles que moram nela?*" (*Revista USP*, nº. 15), buscamos identificar a forma particular com que esse leitor/escritor habitou ou foi habitado pela Cidade, isto é, a forma como *leu* a (i)legibilidade de Lisboa e se deixou ler ao dramatizá-la em textos.

Em tempos modernos, é preciso que se diga à saída, a leitura da cidade é uma difícil demanda pois "a alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre" e seus habitantes já não se dão conta dos "traçados pré-estabelecidos porque percorrem os "locais moldados pelo hábito" (Peixoto, N.B., 1992). Para Nelson Brincas Peixoto, essa questão se liga ao aparente paradoxo proposto por Walter Benjamin de que "o encontro da cidade com os homens se dá quando estes percorrem terras desconhecidas, ou quando se fazem estranhos em sua própria cidade"(p.72).

Como se daria, então, o encontro de Cardoso Pires com Lisboa? O autor escolhido é um amador de cidades, melhor ainda, é um amador de Lisboa. Mas qual Lisboa? A moderna Lisboa do Século XX? Ou uma Lisboa povoadas de velhas à janela, de pombas maneirinhas, de corvos Vicentes e de gatos nos telhados que, como deveríamos saber, pertencem a todos os tempos? Neste caso, *esta é a questão*.

Na obra de Cardoso Pires - em grande parte composta por textos que tematizam Lisboa - o paradigma de Cidade Moderna, que tanto angustiou os escritores do século XIX, parece não ter emprego. A sua demanda é outra. A Cidade que Cardoso Pires procura em Lisboa é *a Cidade Legível*. Em muitos de seus textos o autor se posiciona como um *leitor errante* que busca na cidade os seus sentidos perdidos. Ele também busca

uma cidade ausente em Lisboa. Mas não se trata agora - como em autores do século XIX - de buscar em Lisboa os registros de uma Cidade Moderna. Como já afirmamos, Cardoso Pires busca em Lisboa uma cidade legível, isto é, uma legibilidade que a própria *vida moderna* esconde e apaga.

O homem moderno é um "passageiro metropolitano: em permanente movimento, cada vez para mais longe, cada vez mais rápido. (Peixoto, 1988, p.361.) Esse acelerado movimento inerente à contemporaneidade determina um certo tipo de olhar: um olhar em permanente movimento que busca registrar - numa voracidade crescente - o maior número de imagens. Trata-se de uma espécie de olhar consumista, que acumula registros de superfície de um mundo convertido em cenário. É esse o olhar contemporâneo, um olhar não correspondido.

A empresa tradicional do olhar que buscava o significado e a identidade das coisas não é mais possível, diz Brissac, porque a cidade, sob o "impacto da velocidade" e da "sobreexposição de suas imagens", perdeu a antiga espessura transformando-se num universo de fachadas. (1988, p.361.)

Como fugir, então, a esse olhar veloz e solitário, diante do qual "tudo parece indistinguível, tudo parece a mesma coisa" ? Como resgatar esse "sentido invisível" no emaranhado de imagens banalizadas e descartáveis em que se converteu a cidade contemporânea ? *Como ter aqui um olhar correspondido ?*

Estas questões tornaram-se um lugar comum a todos aqueles que se têm ocupado em pensar a cidade. São comuns também aos que demandam a sua legibilidade olhando-a de perto, andando devagar para poder destacar os detalhes escondidos na superfície.

José Cardoso Pires pertence a esse grupo de leitores de cidades. Por isso anda pela cidade, pára e olha perscrutando praças, ruas e monumentos - as suas ancoragens afetivas. Em cada uma delas encontra a memória da Cidade e, a partir daí, vai de um lugar a outro; passa da memória individual à coletiva, e promove articulações reponsáveis por sentidos outros, num movimento que faz *circular metáforas*.

Cardoso Pires sabe que a memória da cidade está fixada em *representações*: lendas, estátuas, nomes de largos, pinturas e outros textos. Mas sabe também que o dia-a-dia tem por hábito desgastar as *paisagens*, encobrindo-lhes os sentidos. Por isso o autor retoma essa *paisagem*, busca ler a Cidade escondida nesse emaranhado de sentidos, nessa fachada de signos sobreexpostos, responsável por seu emudecimento. Para poder "melhor vê-la e sublinhar-lhe a singularidade", o autor olha devagar para ela. O seu olhar é mais do que atento, porque marcado pela intuição e porque busca ser um olhar correspondido.

Sua obra ficcional, principalmente a dos últimos livros, é acima de tudo esse embate na busca da "alma de Lisboa", para poder habitá-la e ser habitado por ela. No texto "Lisboa sem alma", publicado em 1993 no jornal *Público* e traduzido recentemente em Paris, Cardoso Pires afirma:

> O que faz com que uma cidade seja habitada, não é a população que deambula nas suas ruas sem dialogar com a paisagem por onde ela caminha. O que faz com que uma cidade seja habitada, que ela tenha uma alma, é o seu engajamento cultural com relação ao traçado que a configura e aos habitantes que a fazem viver.

> Mais ainda: são também, com sua permissão, a cor e voz que os artistas e escritores descobrem pouco a pouco nela, e que permitem melhor vê-la e sublinhar-lhe a singularidade. (Pires, J.C., 1996.)

Esse olhar capaz de restituir legibilidade e de preservar o único, o singular de uma cidade é o que procuramos apresentar com a leitura de dois contos do autor: "A República dos Corvos" (1988) e "O Viajante Anunciado" (1994).

Em "A República dos Corvos" o itinerário percorrido pelo escritor não está demarcado na especificidade de um bairro ou mesmo de uma rua da cidade. Embora estejam presentes no conto os *personagens emblemáticos da Lisboa de Cardoso Pires* - velhas de olhar enigmático; pombinhas mimosas; tascas de bebedores; freiras de bicicleta e corvos galanteadores -, o que aqui se põe em questão para um exame mais demorado é uma cartografia tecida com alguns dos fios do imaginário lisboeta. Nesse conto, o fio de maior relevo é o da lenda de São Vicente, o padroeiro de Lisboa. Conta a tradição oral que as relíquias desse santo chegaram de barca a Lisboa na companhia de dois corvos que há muito o defendiam. A força do mito fez dessa imagem o *emblema da cidade*. Esse é o traço que a escrita de Cardoso Pires vai iluminar nesse conto.

Para fazê-lo, no entanto, não basta reproduzir a lenda pura e simplesmente, pois isso já está feito na excessiva repetição ou reprodução que a enfraquece e descaracteriza. Para reavivá-la, Cardoso Pires vai colocar a lenda em diálogo com o presente, vai percebê-la no contraponto com outras lendas, outras versões. Vai fazer dela personagem.

É como personagem - na figura emblemática do corvo - que a lenda de São Vicente é retomada em "A República dos Corvos". Mas aqui, de mero acompanhante de viagem, o corvo passa a personagem principal:

> São Vicente, para ser São Vicente e entrar na História como entrou, teve necessidade de dois corvos para o acompanhar que, por sinal, lhe foram sempre fiéis até hoje. Ora de uma ave como esta, tão convivente e tão enigmática, conta-se muita coisa (p.9).

Como personagem de Cardoso Pires, o corvo Vicente tem agora uma roupagem nova, mais moderna. Além disso, como personagem de uma nova história, o Corvo repudia a antiga lenda:

> O corvo é taberneiro por convivência com o dono, conhece todas as velhacarias do vinho e como, ainda por cima é ateu praticante, a conversa do Santo Vicente e dos corvos de Lisboa fá-lo virar as costas, enjoado (pp.12-13).

Vicente, apesar do nome, vê a lenda como uma enorme *aldrabice*. O narrador parece acompanhá-lo nesse desrespeito:

> Decidadamente, nesta cidade embalada em lendas tudo é fábula de museu. Cães sem dentes, gatos azuis, como se acabou de ver, pombas corruptas, tudo. Corvos, principalmente. Lisboa é uma república de corvos, tem estórias de corvos a dar com um pau. No entanto, se formos a ver bem, o que encontramos por toda parte é bicharada de fábula, monstros domésticos disfarçados de canários, de cachorros, de saguis e de mil animais de estimação, e corvos, propriamente corvos, nada. *Estão aonde? No brasão da cidade? Conversa. Só pessoas como o sacristão das Freiras Descalças é que podem acreditar nisso de dois corvos desnaturados andarem a passear um esqueleto pelos mares da eternidade* (p.25).

E por aí, nesse compasso, a lenda de São Vicente vai sendo desdenhada no falar do corvo e do narrador; vai sendo misturada e confundida com outras lendas no falar do sacristão das Freiras Descalças e, além disso, vai "navegando de boca em boca", nas outras vozes da cidade. Vicente está farto disso:

> ... Está farto de a ver [a barca de São Vicente] por toda a cidade com aquelas duas aves desavergonhadas, desenhada em estandartes, talhada na pedra dos chafarizes públicos, reproduzida em porta-chaves e em guias turísticos, recortada em chapa de ferro nos candeeiros das avenidas engalanadas. Farto dessa fantochada, pois então, fartíssimo (p.14).

A reprodução multiplicada da barca de São Vicente como emblema da cidade torna a lenda visível demais. Faz dela uma imagem vazia, uma imagem congelada e gasta como todos os clichês. É nesse espaço vazio que a escrita de Cardoso Pires vai buscar a recuperação da paisagem. O descongelamento se inicia no próprio processo, bem humorado, da recusa ao clichê. A partir daí, a lenda é desdobrada, ganha uma versão mais atual que possibilita a interação com as modernas lendas em desfile pela cidade: "nas estreitas ruas do regresso reina um cheiro a peixe frito e há um desfiar de televisores pelas janelas abertas, a cidade em família" (p.24).

Cardoso Pires sabe que as lendas não morreram no tempo da comunicação de massa. O que aconteceu é que ganharam uma outra roupagem e continuam embalando este lugar de ficção - a cidade.

No final de "A República dos Corvos" a lenda reaparece em sua nova versão. Praticamente não houve mudança no cenário. Se alguma coisa mudou, foi porque, no deslocamento e citação, a lenda parece ser outra. No entanto, é apenas uma reescrita para que a lenda volte, como signo revitalizado, a habitar a cidade.

> [Vicente] regressa à tasca onde tem guarida. Passa por travessas e por portas conhecidas, passa pelo largo do hospital, passa a loja da galinheira, alto aí, que é aquilo? Ainda há luz lá dentro e a porta está entreaberta, a galinheira a trabalhar a esta hora?
>
> Pelo sim pelo não, aproxima-se. E entra. E com aquele olhar repentino que lhe é habitual dá com a mulher morta no cadeirão de balouço. Morta não há a menor dúvida. [...].
>
> O Corvo Taberneiro sacode a asa, não acredita. A sua amiga, a sua confidente, a sua vizinha está morta no cadeirão. [...].
>
> "Morta", desata ele então a grasnar, arremessando-se de salto contra as paredes, contra o teto [...] *Num golpe, finca as garras no alto espaldar da cadeira e desata a gritar por socorro.*
>
> Vem gente, vem polícia, vem o bairro, mas ele, Corvo, não despega. De bico afiado e a bater as asas mantém-se à cabeceira da defunta, não consentindo que ninguém lhe toque e lançando, num cracrá aflitivo, a mais íntima e pessoal de todas as suas vozes. *Dizem que ainda hoje está lá.*

A história do corvo Vicente, pode-se dizer, termina aqui. Termina onde começa a fala do bairro ou a fala destes outros habitante da cidade das letras.

O seu percurso, a sua história, é uma história genuinamente lisboeta, pois que foi tecida dentro da própria lenda da cidade, como uma outra versão de seu mito fundador. Com ela, o autor leu/escreveu Lisboa, habitou o tecido do seu imaginário. Decifrou e cifrou novamente, para ver melhor, para construir uma nova sintaxe. É a sua arte de andar

pelas ruas do imaginário lisboeta. É a sua arte de "devolver à paisagem a capacidade de nos olhar nos olhos, de corresponder ao nosso olhar amoroso". (Peixoto, N.B., 1992, p.308.)

Esse desejo de refuncionalização do passado já está nas palavras do autor quando comenta a obra do escritor italiano Antonio Tabucchi:

> O que faz correr [o escritor] por tantos portos, tantas memórias, tantas conjecturas de recriar o real? *A procura do espírito do lugar?* Sim, acho que sim. Descobre-o porque o põe em causa, revestindo-o de universalidade pelo diálogo cultural onde o passado se faz contemporâneo do presente e pela iluminação imaginária em que o envolve. *Aqui a paisagem conversa com os mitos e com os personagens maiores da arte e da escrita, aqueles que deram espírito aos lugares, precisamente.* (Pires, J.C., 1994, p.186.)

Como uma conversa com mitos ou personagens maiores da arte e da escrita, pode ser percebido o processo de construção do conto "*O viajante anunciado*". Aqui, o escritor dialoga com a paisagem da cidade através da mediação do olhar de um dos maiores escritores da literatura portuguesa: Fernando Pessoa.

O viajante anunciado neste conto é o heterônimo Álvaro de Campos, transformado em personagem de uma outra invenção.

> Nunca o conheci senão dos versos, mas ia jurar que o cavalheiro de gabardine e óculos tristes que acaba de desembarcar no aeroporto de Lisboa é o poeta Álvaro de Campos com que Fernando Pessoa se disfarçou em vida [...] Mas esse Pessoa já deixou o mundo há que tempos, e o que vem acolá, no hall do aeroporto, não pode ser senão o outro que ele escreveu com o nome de Álvaro de Campos para se contar a si mesmo e a Lisboa que viveu a certas luzes de desencanto. (Pires, J.C., 1994, p.15.)

Quase como numa conversa, Cardoso Pires retoma no conto o labirinto da heteronímia, assume essa forma de ficção e a desdobra. Faz de Campos um escritor secreto ("Campos, poeta inventado, poeta personagem?") que volta a Lisboa à procura de Daisy, depois de ter encontrado, por acaso, os seus versos publicados nas *Obras Completas* de Fernando Pessoa - "esse autor que se apropriara de sua voz".

> Velho, vestido de Fernando Pessoa, começou a percorrer a cidade que deixara há tantos anos. Não era um personagem à procura do autor porque esse aparecia-lhe por toda a parte, nas montras das livrarias, nas estátuas de bronze, nos painéis do metropolitano, no mundanismo cultural. Era, sim, um personagem à procura doutro personagem numa cidade revisitada. Daisy, neste caso. (Pires, J.C., 1994, p.20.)

> [O anjo de Álvaro de Campos] depois de o ter levado à Embaixada Britânica, ao Clube Inglês, e ao Instituto do Vinho do Porto [...] conduziu-o a uma boutique elegante de noivas e enxovais da Lisboa nova, essa que ele desconhecia. Na Avenida de Roma, exatamente [...] Foi no sol de meio-dia, num inferno de trânsito e de comércio [...] À porta, mesmo a seus pés, tinha uma palavra inconfundível talhada em pedaços de granito no empedrado do passeio: *Daisy*. (Pires, J.C., 1994, p.21.)

Trata-se de uma outra Lisboa revisitada. Nela, Cardoso Pires vai transitar num emaranhado de textos, de citações. Vai perambular por velhos versos conhecidos e transitar por eles e com eles numa Lisboa já escrita ou inscrita. Através de um processo de

deslocação, o autor passa do verso à prosa, oscilando de um texto a outro, para chegar, no movimento cambiante que caracteriza a sua própria ficção, a um outro texto da cidade que também se inscreve nas calçadas.

> Lisboa sempre foi uma cidade de calçadas ilustradas com figuras e ornatos em pedrinhas multicores, composta por operários de martelinho sagaz. São eles que desenham e escrevem o chão que pisamos todos os dias. Mas esse grafismo - *Daisy* aos pés de Álvaro de Campos valia como uma assinatura. Um alumbramento do nada, do impossível. (Pires, J.C., 1994, p.21.)

Daisy escrita e inscrita nessa calçada é, aqui, mais do que uma assinatura. Um alumbramento na memória, é certo. Um deslumbramento para quem pode ver e é capaz de recuperar imagens, alegorias, em movimento de textos.

Nesse movimento, é possível ver Lisboa de outra maneira. Cardoso Pires passeia pela Lisboa escrita nos versos de Álvaro de Campos. Repete, soletra, lê - como se relesse. É uma espécie de homenagem. Homenagem à cidade, sua "Mana" antiga e já muitas vezes revisitada em outros percursos, e também homenagem ao poeta que retoma para ler e habitar a sua já conhecida ficção. Outra cidade? Pode ser. Com certeza uma cidade em labirinto de linguagens, em labirinto de pessoas. Mas Cardoso Pires sabe habitar esse percurso, porque conhece as suas ligações. Escreve na brecha deixada por Pessoa e, nessa escrita em diálogo, em citação, o autor escreve sobre a própria motivação da escrita.

Como ele mesmo afirma (ainda a respeito de Tabucchi, mas utilizado aqui como atributo de sua própria produção discursiva):

> ... Dessa aventura feliz não resulta uma literatura sobre literatura [...] resulta, sim, que a arte se pode tornar personagem para depurar ainda mais as imagens e os segredos do real que ela antes tinha depurado em sucessivas representações. E tudo isso é concebido por sortilégios de tempo e espaço. Exatamente, tempo e espaço. (Pires, J.C., 1994, p.187.)

Dar mais um tempo de vida a Álvaro de Campos é a sua estratégia. Com isso passa a iluminar uma Lisboa pessoana.

> "A minha pátria é onde não estou" [...] O Rossio, os cafés da Baixa, a tabacaria, todo esse mundo de longe vinha ter com ele para lhe preencher a solidão, porque, com o seu olhar lúcido e a impiedade de si próprio, era na verdade fora do espaço imediato que Campos sentia a pátria mais dentro de si. (Pires, J.C., 1994, p.16.)

Esta é uma Lisboa em um outro tempo, mas também é a Lisboa do presente, se o percurso for "feito num interrogar de sinais e de memórias, de nuvens cegas, de vozes, fumos, prenúncios." (Pires, J.C., 1994, p.187.) É essa a geografia por onde transita o escritor. É essa a cidade que ele habita.

No entanto, a Lisboa habitada pelo autor é a Lisboa de todos. Os lugares por ele visitados estão franqueados ao uso comum, pertencem a todos, fazem parte da memória da Cidade e também da de seus moradores. A diferença é *a maneira como ele olha* esses lugares, como revisita as lendas e as estórias que nada mais são do que *cartografias da Cidade*. Cardoso Pires trabalha em busca dessas imagens. Recupera e descongela os seus sentidos gastos, para reconstruí-los em suas ficções. São outras estórias, mas também são as mesmas, pois a sua leitura/escrita da Cidade também significa *preservação*.

Esse processo de preservação ou de recuperação da legibilidade da Cidade tem, como vimos, um percurso particularíssimo: o autor recolhe as representações da Cidade e as **apresenta** fora do lugar - propositalmente deslocando-as para que pareçam novas e possam ser conduzidas às antigas funções de legibilidade.

Cardoso Pires habita e é habitado pela sua Cidade ao torná-la nova e capaz de promover olhares correspondidos. Ao se fazer "estranho" em sua própria cidade - estranho porque olha tudo como novo - ele a reencontra no próprio fulgor de uma primeira vez, no próprio fulgor de uma primeira leitura.

RESUMO

- A demanda da legibilidade de Lisboa a partir de alguns textos de Cardoso Pires que tematizam a cidade em sua relação tensa com o universo da Modernidade.
- Os percursos do escritor pela memória da cidade na busca de sentidos que a vida moderna esconde e apaga.
- A construção de uma "cartografia afetiva", a recuperação da alma da cidade, a busca de um "olhar correspondido".

PUC-Rio de Janeiro

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo, *História da arte como história da cidade,* Trad. Pier Luigi Cabra, São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland, *Semiologia e urbanismo, A aventura semiológica,* trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política,* trad. Paulo Sergio Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____, *Obras escolhidas II: Rua da mão única,* trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo,* trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERMAN, Marshall, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade,* trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Iovialti e Marcelo Macca, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi, *Fisiognomia da metrópole moderna,* São Paulo: Edit. USP, 1994.

CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis,* trad. Diogo Mainardi, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo, *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana,* São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CHAUÍ, Marilena, "Janela da alma, espelho do mundo", in: Novaes, A. et al., *O Olhar,* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

COELHO, Eduardo Prado, *A noite do mundo*, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.

GÓIS, Damião de, *Descrição da cidade de Lisboa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1990.

GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HARVEY, David, *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*, trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, São Paulo: Loyola, 1992.

PEIXOTO, Nelson Brissac, "É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas?", *Revista USP*, n.15, set-out-nov., 1992.

_____, "O olhar do estrangeiro", in: Novaes, A..et al., *O Olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____, "Ver o invisível: a ética das imagens," in: Novais, Adauto, *Ética*, São Paulo, Companhia das Letras: 1992.

PIRES, José Cardoso, *A república dos corvos*, Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____, "Lisboa, vistas da cidade", in: *Um olhar português*, Lisboa: Círculo de leitores, 1991.

_____, *A cavalo no diabo*, Lisboa: Dom Quixote, 1994.

_____, "*Lisbonne privée d'âme*", in: *Lire le Portugal, Bulletin de diffusion de la littérature et de la culture*, Paris: Fondation Gulbenkian, janvier 1996.

SARLO, Beatriz, "*Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires*", in: Belluzzo, Ana Maria de Moraes (org.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: UNESP, Memorial, 1990.

SCHORSKE, Carl E, "*La idea de ciudad en el pensamiento europeo de Voltaire a Sprengler*", *Punto de Vista*, n.30, Buenos Aires, jul-out., 1987.

O ROMANCE HISTÓRICO PÓS-MODERNO EM PORTUGAL

MARIA DE FÁTIMA MARINHO

Definir rigorosamente o que é um romance histórico não é tão fácil nem tão isento de problemas como pode parecer. Walter Scott, naquele que é considerado pela generalidade da crítica, como o primeiro romance histórico, acrescenta, ao título *Waverley*, o seguinte subtítulo: "'*tis Sixty Years Since*". O hiato de sessenta anos marcaria assim a distanciação suficiente não só para criar perspectiva crítica, mas também para afastar o momento da enunciação (que idealmente seria também, *grosso modo*, o da leitura) do tempo em que decorre a acção. Avrom Fleishman, no seu clássico estudo sobre o romance histórico inglês, põe como condição a existência de pelo menos duas gerações entre a escrita do livro e o momento cronológico do enredo[1], acrescentando que é tacitamente aceite a necessidade de haver referência a acontecimentos ou pessoas reais para criar uma certa credibilidade[2]. É este compromisso que permite afirmar a inexistência de romances históricos anteriores a Walter Scott, mesmo se a diegese se passa em épocas recuadas.

Como deixa antever Harry Shaw, logo nas primeiras páginas de *The Forms of Historical Fiction*[3], o romance histórico pode, a nível do processo narrativo, não se afastar muito dos outros tipos de ficção, sendo exactamente a soma de determinado número de ingredientes que lhe conferem características inequivocamente distintivas.

"Género híbrido", chamou-lhe Michel Vanoosthuyse[4], na medida em que é próprio da sua essência a conjugação da ficcionalidade inerente ao romance, e de uma certa *verdade*, apanágio do discurso da História:

> *Le roman historique ne trouve de légitimité qu'à être d'abord substantif ou d'abord adjectif, d'abord "roman" ou d'abord "historique". Il lui faut être "fidèle" à l'histoire ou, au contraire, lui faire des infidélités au nom de cet objet supérieur qu' est la poésie.*[5]

---

[1] "*Everyone knows what a historical novel is; perhaps that is why few have volunteered to define it in print. In such a case, the most persuasive way of defining the subject is not by emphasizing one or more of its manifest characteristics, for these are so widely assumed that it would be foolhardly to legislate among them. Most novels set in the past - beyond an arbitrary number of years, say 40-60 (two generations) - are liable to be considered historical,* [...]", Avrom FLEISHMAN, *The English Historical Novel - Walter Scott to Virginia Woolf*, Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 1971, p.3.

[2] "*Regarding substance, there is an unspoken assumption that the plot must include a number of historical events, particularly those in the public sphere (war, politics, economic changes, etc.), mingled with and affecting the personal fortunes of the characters ...*", *Ibid., idem.*

[3] Harry SHAW, *The Forms of Historical Fiction - Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.

[4] Michel VANOOSTHUYSE, *Le Roman Historique - Mann, Brecht, Döblin*, Paris: PUF, Perspectives Germaniques, 1996: "*Les définitions courantes du roman historique comme genre "bâtard" ou "hybride" ont leur source dans ce partage des compétences discursives. Tirant sa raison d'etre de l'effacement d'une frontière gardée avec vigilance et mêlant la relation d'événements avérés et répetoriés à des enoncés non référencialisables, le roman historique est de longue date tenu pour le fruit d'un accouplement contra-nature ou, à tout le moins, d'un ménage écartelé entre des desires centrifuges*".

[5] *Ibid*, p.15.

Espartilhado assim, entre a liberdade de romancista e as limitações do historiador, o autor de romances históricos deverá assumir essa fundamental ambiguidade, visando, através da representação de factos objectivos, a respectiva transcendência[6], ou então, estabelecendo uma relação metafórica com modelos arquetípicos.[7]

Quase todos os autores que se debruçaram sobre este problema tentaram encontrar definições mais ou menos satisfatórias ou rigorosas, mas que na essência não se afastam muito umas das outras.

Georges Lukacs considera que, antes de Scott, os romances que versavam épocas diferentes das dos seus escritores se limitavam a uma escolha puramente exterior de temas e de ambientes[8], sem nenhuma espécie de consciência dos grandes movimentos histórico-sociais. Daí que Pierre Barbéris considera a existência de duas grandes formas de narração romanesca histórica:

> *Dans la première (dont un bon exemple se trouve dans La Princesse de Clèves[9]), l'HISTOIRE, massivement présente et largement alléguée aux premières pages, disparaît à la fin, abandonnant l'espace à l'individu souffrant et à la vie privée. [...] L'autre forme est inverse. Elle commence par l'individu (ou par le groupe individu), et elle se termine sur le triomphe de l'HISTOIRE. Exemple: Ivanhoé.*[10]

A presença *obrigatória* destas características fez com que todo o romance anterior a 1814 (data da publicação de *Waverley*, de Walter Scott) não possa ser considerado como histórico, mesmo que a acção se desenrole em tempos remotos.

A concepção de História, porém, evoluiu, desde os tempos do autor de *Redgauntlet*, e o romancista não pode ficar alheio a essas transformações, até porque a sua escrita sobre a História terá de estar necessariamente condicionada pela dos historiadores de profissão. Pierre Barbéris divide entre HISTÓRIA (a realidade histórica), História (o discurso dos historiadores) e história (a narrativa, a fábula, o mito)[11]. É partindo desta tripartição, que poderemos organizar uma nova noção de espaço e de tempo.

Amy Jeanne Elias[12] chama a atenção para o facto de em alguns textos pós-modernistas a História ser vista mais em termos de espaço do que de tempo, havendo uma espécie de não-consciência deste, que se representaria pela não linearidade e teria fortes razões políticas e estéticas.

---

[6] *Ibid*, pp.16-17. "*C'est ainsi que pour certains praticiens ou théoriciens, le roman historique a pour justification de user, à travers la représentation des faits objectifs, une transcendance dont ils sont les reflets*".

[7] *Ibid*, p.42. "*Cette mise en intrigue n'imite pas l'enchaînement des evénements de la réalité historique, mais établit une relation métaphorique avec ces modèles archétipaux*".

[8] "*Les prétendus romans historiques du XVII siecle (Scudéry, Calprenède, etc.) ne sont historiques que par le choix purement extérieur de thèmes et de costumes. Non seulement la psychologie des personnages, mais aussi les moeurs depeintes sont entièrement celles du temps de l'ecrivain*", Georges LUKACS, *Le Roman Historique*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1965, p.17.

[9] Romance da autoria de Madame de la Fayette, publicado no século XVII.

[10] Pierre BARBÉRIS, *Prélude à l'Utopie*, Paris: PUF-Écriture, 1991, p.106.

[11] Pierre BARBÉRIS, op. cit., p.9.

[12] *Spatializing History: Representing History in the Postmodernist Novel*, UMI, Pennsylvania State University, 1991.

Partindo destes princípios, poderemos tentar explorer as ligações entre História e narrativa, de forma a demonstrar como a evolução de uma condicionou as experiências levadas a cabo pela outra, isto é, como a dificuldade surge quando se quer dar a acontecimentos reais a forma de uma história[13]. White chega mesmo a afirmar que no discurso da História é a narrativa que lhe permite transformar-se num conjunto coerente: "*In historical discourse, the narrative serves to transform into a story a list of historical events that would otherwise be only a chronicle*"[14]. Como lembra Paul Ricoeur:

> Reconstruire les liens indirects de l'histoire au récit, c'est finalement porter au jour *l'intentionnalité de la pensée historienne* par laquelle l'histoire continue de viser obliquement le champ de l'action humaine et sa temporalité de base.[15]

Ricoeur alude, em seguida, ao eclipse do acontecimento na historiografia francesa, fazendo um historial das várias concepções de História no presente século, historial que passa pela noção dos limites da objectividade. Esta ver-se-ia reduzida a partir do momento em que o historiador, ao sentir-se implicado na compreensão e explicação dos acontecimentos do passado, se sente incapaz de atestar um acontecimento absoluto através do discurso histórico. Tal tomada de posição decorre, entre outras, da recusa absoluta do positivismo: "*Si l'histoire est la relation de l'historien au passé, on ne peut traiter l'historien comme un facteur perturbant qui s'ajouterait au passé et qu'il faudrait éliminer*"[16]. A escola dos *Annales* deu um grande contributo a este problema, reflectindo sobre o próprio oficio de historiador, as suas dúvidas e "irresoluções".[17]

A relação da História com a realidade do passado, por um lado, e com a literatura, por outro, acarreta inevitavelmente problemas de imitação e de criação, podendo-se afirmar, num primeiro momento, que as principais formas da narrativa fictícia se baseiam num contrato mimético.[18]

O inverso, no entanto, é também aceitável, sendo possível defender na esteira de Carlos Reis que "todo o discurso ficcional é também uma forma superior de enunciação do discurso da História"[19]. A mimese implica, necessariamente, um processo de

---

[13] Hayden WHITE, *The Content of the Form - Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987, p.4. "*Narrative becomes a problem only when we wish to give to real events the form of story. It is because real events do not offer themselves as stories that their narrativization is so difficult*".

[14] Hayden WHITE, *op. cit.*, p.43.

[15] Paul RICOEUR, *Temps et Récit*, Paris: Seuil, 1983, Tome 1, p.134.

[16] *Ibid.*, p.42.

[17] Para um estudo mais aprofundado deste problema, consultar Paul RICOEUR, op. cit., pp.137-72, Hayden WHITE, *op. cit.*, pp.1-57 e Paul HAMILTON, *Historicism*, London and New York: Routledge, 1996.

[18] Barbara Foley, *Telling the Truth - The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1986 p.68: "*Invoking here a fictional tipology more familiar to my readers, I would suggest that the so-called major modes of fictional narrative - sometimes described as naturalism, realism, romance, fantasy - are simply variations on the basic form of the mimetic contract*".

[19] Carlos REIS, "Eça de Queirós e o discurso da História", in: *Queirosiana*, nº 7/8, Dez. 1994/Julho 1995, p.46.

verdade[20], processo que pode ser contestado desde início. Como lembra Robert Scholes, toda a escrita é construção. Não há mimesis, só poesis[21].

A concepção de que o romancista histórico se move entre o real e o fictício já tinha, aliás, sido enunciada por Alfred de Vigny, nos primórdios da teorização do género:

> *Nous trouverions dans notre coeur plein de trouble où rien n'est d'accord, deux besoins qui semblent opposés, mais qui se confondent, à mon sens, dans une source commune: l'un est l'amour du* vrai, *l'autre l'amour du* fabuleux. *Le jour ou l'homme a raconté sa vie à l'Homme, l'Histoire est née.*[22]

Desde então, os romancistas consideram-se no direito de apontar nos seus textos (frequentemente em prefácios, introduções e posfácios) a inerente ficcionalidade, independentemente de ser um texto do século XIX ou uma obra pós-moderna.

Aceitando assim o carácter ficcional da narrativa (mesmo se histórica), e estando conscientes de que não existe nenhuma essência linguística específica da ficcionalidade[23], podemos chegar à *morte da referencialidade*[24], que assentaria na impossibilidade que qualquer escritor sente de atingir a realidade através da linguagem[25] e, paradoxalmente, na consciência de que o passado só nos pode chegar textualizado[26], qualquer referência ao mundo empírico só podendo se referir a outro texto[27]. A fronteira entre o romance explicitamente baseado na realidade e o que não demonstra essa preocupação, torna-se fluida, dando azo à ironia bem consciente de romancistas históricos pós-modernos, que parecem fazer eco das dissertações dos teóricos, como muito bem anota José Saramago em *História do Cerco de Lisboa*:

> Importaria saber, isso sim, é quem escreveu o relato daquele famoso acordar de almuadem na madrugada de Lisboa, com tal abundância de pormenores realistas que chega a parecer obra de

---

[20] "*Mimesis inevitably involves art in a process of truth by duplicating, copying a reality which precedes it, literature works in the service of truth, but truth cannot reside in the work of art itself, which merely borrows its true-value from the entity it imitates to the extent that it is a faithful reproduction. In the Platonic system, and the Aristotelian aesthetic theory which derives from it, the origin of the written word is always to be found elsewhere, in a reality or truth which exists beyond representation as pure selfpresence*", Wenche Ommundsen, *Metafictions?*, Melbourne: Melbourne University Press, 1993, p.37.

[21] "All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis," citado em Barbara FOLEY, *op. cit.*, p.11.

[22] Alfred de VIGNY, "Réflexions sur la Verité dans l'Art", in *Cinq-Mars*, Paris, de Livre de Poche, 1970, p.24 (1.ª ed., 1827).

[23] Barbara FOLEY, *op. cit.*, p.40: "*Any given element in a narrative, I shall suggest, must be scanned and interpreted as either factual or fictive in order to be read and understood. There is no specifically linguistic essence of fictionality that is immediately perceptible in the particulars of a text*".

[24] Barbara FOLEY, *op. cit.*, pp.13-14.

[25] Hayden White, *op. cit.*, p.206: "*[...] any text attempting to grasp any reality through the medium of language or to represent it in that medium raises the specter of the impossibility of the task undertaken*".

[26] Linda HUTCHEON, *Poetics of Postmodernism - History, Theory, Fiction*, NewYork and London: Routledge, 1988, p.93: "*The "real" referent of their language once existed; but it is only accessible to us today in textualized form: documents, eye-witness accounts, archives*" e Christos S. ROMANOS, *Poetics of* a *Fictional Historian*, New York, Berne, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1985, p.50.

[27] *Ibid.*, p.143: "[...] *History as used in historiographic metafiction [referir-nos-emos adiante a este termo], for instance, could never refer to any actual empirical world, but merely to another text*".

testemunha aqui presente, ou, pelo menos, hábil aproveitamento de qualquer documento coetâneo, não forçosamente relativo a Lisboa, pois, para o efeito, não se precisaria mais que uma cidade, um rio e uma clara manhã, composição sobre todas banal, como sabemos.[28]

O acontecimento deixa, assim, de assumir o carácter absoluto que o século XIX lhe atribuía[29], e essa instabilidade reflecte-se na proximidade de relações entre a História (como ciência) e a literatura, relações nem sempre amistosas, até porque demasiado próximas: "*Seule une métahistoire peut oser considérer les récits historiques comme des fictions verbales, proches par leur contenu et leur forme de leur contrepartie littéraire*".[30]

Ricoeur propõe a designação de *imputação causal singular* para definir:

> *Cette logique [qui] consiste essentiellement dans la construction par l'*imagination *d'un cours différent d'événements, puis dans la pesée des conséquences probables de cet événement réel, enfin dans la* comparaison *de ces conséquences avec le cours réel des événements.*[31]

A assunção desta característica leva-nos invariavelmente para o problema do significado ou seja, das relações entre os vários sistemas significantes quer seja entre o passado e o presente, quer entre os documentos e os leitores, que pretendem o verdadeiro significado desses documentos[32]. Daí que a narrativa, em si, não distinga o discurso historiográfico dos outros tipos de discurso[33], como lembra White, ao fazer uma resenha dos vários críticos que se debruçaram sobre este problema.

O sentimento da necessidade de reconstrução e interpretação do passado[34], leva a que ele apareça tão caótico e complexo como o presente. Tal tomada de consciência facilita, de certa forma, o aparecimento de duas narrações diferentes da mesma ocorrência, facto que vários autores têm explorado, desde o caso exemplar de John Fowles, em *The French Lieutenant's Woman,* apresentando dois fins possíveis para o enredo. Saramago, na *História do Cerco de Lisboa,* actualiza tal possibilidade quando refere a narração de

---

[28] José SARAMAGO, *História do Cerco de Lisboa,* Lisboa: Caminho, 1989, p.22.

[29] Paul RICOEUR, *op. cit,* p.140: "Mais il [livro de Raymond Aron, *Introduction à Philosophie de l'Histoire: Essai sur les Limites de de l'Objectivité Historique (1938)]* mérite d'etre cité à cette place pour avoir largement contribué à dissoudre la première supposition du sens commun, à savoir l'assertion du caractère absolu de l'événement, comme cela qui est réellement arrivé".

[30] Paul RICOEUR, *op. cit.*, p.229.

[31] Paul RICOEUR, *op. cit.*, p.257.

[32] Hayden WHITE, *op. cit.*, p.189: "*And this is especially crucial for intellectual historians, who are concerned above all with the problem of meaning and that of translating between different meaning systems, whether as between past and present or between the documents and those readers of history books who wish to know what these documents really mean*".

[33] *Ibid.*, p.29: "*Narrative* per se *did not distinguish historiography from other kinds of discourses, nor did the reality of the events recounted distinguish historical from other kinds of narrative*".

[34] Hayden WHITE, *op. cit.* p.188: "*Here arises a division between the historian who wishes primarily to "reconstruct" or "explain" the past and one who is interested either in "interpreting" it or using its detritus as an occasion for his own speculations on the present (and future)*".

Mogueima (soldado) de um determinado feito e a alusão ao mesmo acontecimento que se encontra na *Crónica dos Cinco Reis*[35]; Teolinda Gersão, em *A Casa da Cabeça de Cavalo*[36], emprega de igual modo o processo do múltiplo relato do mesmo episódio.

É White quem afirma que "*In order to qualify as historical, an event must be susceptible to at least two narrations of its occurrence*"[37], o que torna a imparcialidade histórica totalmente inadequada[38] e facilita o aparecimento da ficção crónica, onde o tempo é constantemente anulado, e da narrativa contrafactual, onde a efabulação se sobrepõe determinantemente à História.

Esta *flexibilidade* da História[39] advém, curiosamente, e desde os primeiros romancistas do género, de julgamentos de valor, por parte dos narradores, mesmo se ainda incipientes e sem qualquer intenção teórica de problematizar o passado[40]. No período pós-moderno, a *flexibilidade* torna-se da máxima importância, até porque mais importante do que os acontecimentos será a reflexão sobre a própria História.[41]

A ficção histórica assenta assim numa espécie de paradoxo: por um lado, afirma-se ficção (como vimos) e, por outro, atesta a sua veracidade (mesmo se ironicamente).

Daí que o romance histórico pós-moderno se apresente como "*a tertiary form of the historical novel*"[42], podendo essencialmente ser definido como metaficção historiográfica, na medida em que só podemos imaginar o passado, nunca experimentá-lo[43], tornando-se a narrativização desse passado, para que White nos alerta (como vimos), condição imprescindível para o aparecimento da História e do romance. Este terá então de ser considerado não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política.[44]

Tal constatação leva à tomada de consciência do carácter eminentemente crítico e contextualizado de qualquer forma de conhecimento histórico na actuali-

---

[35] *História do Cerco de Lisboa*, pp.191-2.

[36] Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1995.

[37] Hayden WHITE, *op. cit.*, p.20.

[38] Sobre este assunto, consultar Elisabeth WESSELING, *Writing History as a Pophet-Post-modernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.

[39] HANPING Chiu, *Nonfiction Novel, Historical Novel and the Crisis of the Novel*, U.M.I., University of Minnesota, 1991, pp.118-19.

[40] "*Has any historical narrative ever been written that was not informed not only by moral awareness but specifically by the moral authority of the narrator? It is difficult to think of any historical work produced during the nineteenth century, the classic age of historical narrative, that was not given the force of a moral judgement on the events it related ...*", Hayden WHITE, *op. cit.*, pp.21-2.

[41] "*They [postmodernist historical novels] metafictionally center not on historical events but on history itself ...*", Amy Jeanne ELIAS, *op. cit.*, p.105.

[42] Elisabeth WESSELING, *op. cit.*, p.24.

[43] Linda HUTCHEON, *op. cit.*, p.143: "*In other words, only by narrativizing the past will we accept it as true ...*"

[44] Elisabeth WESSELING, *op. cit.*, p.73: "*Postmodernist writers do not consider it their task to propagate historical knowledge, but to inquire into the very possibility, nature, and use of historical knowledge from an epistemological or a political perspective*".

dade[45], facto que se traduz frequentemente pelo uso da ironia: "*In fact irony may be the only way we can be serious today*"[46].

O repensar irónico pós-moderno da História revela-se definitivamente não nostálgico[47], ao contrário da evocação romântica de Idades Médias de sonho, na medida em que se toma plena consciência de que não há uma só verdade[48], facto que se poderá traduzir por uma grande instabilidade na focalização. A mudança, por vezes, constante de focalizadores, relatando cada um a sua versão da História, dá a medida exacta da precária verdade do passado. Romances como *Razões de Coração* e *A Guerra Civil*, de Álvaro Guerra[49], *Vida de Sebastião rei de Portugal*, de António Cândido Franco, *A Hora de Sertório*, de João Aguiar[50], *Eugénia Silvina* e *O Mosteiro*, de Agustina Bessa Luís[51], *História do Cerco de Lisboa*, de José Saramago, *A Quinta das Virtudes* e *Tocata para Dois Clarins*, de Mário Cláudio[52] ou *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão, para só citarmos alguns, são casos flagrantes de múltipla focalização, facilitando o aparecimento de variadas versões de um mesmo episódio do passado.

A par desta disparidade de focalizações, que depende estritamente dos pontos de vista das variadas personagens envolvidas na trama, encontramos ainda a marca ostensiva do narrador que se distancia do tempo narrado. *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles e *The Volcano Lover*, de Susan Sontag, apresentam inúmeros exemplos destas contínuas referências metanarrativas:

> *We could not expect him to see what we are only just beginning - and with so much more knowledge and the lessons of existentialist philosophy at our disposal - to realize ourselves: that the desire to hold and the desire to enjoy are mutually destructive*;[53]
>
> *He can't know what we know about him. For us he is a piece of the past,* [...].[54]

Romances há como *Orlando* de Virginia Woolf que fogem um pouco da típica apropriação do material histórico, e que se situam numa situação privilegiada de questionação do significado da História.

A personagem Orlando viaja entre a Inglaterra do tempo de Isabel I e o início do século XX, muda de sexo a meio da diegese e ultrapassa todas as barreiras, normalmente impostas ao género humano, apesar de certa falta de omniscência que a narradora, por vezes, gosta de fingir, alardeando uma *inocência* narrativa que está longe de possuir.

---

[45] Linda HUTCHEON, *op. cit.*, p.88: "*There seems to be a new desire to think historically, and to think historically these days is to think critically and contextually*".

[46] *Ibid.*, p.39.

[47] Linda HUTCHEON, *op. cit.*, p.39: "[...] *The postmodernist ironic rethinking of history is definitely not nostalgic*".

[48] *Ibid.*, p.129. (...) "*History is not the transparent record of any sure truth*".

[49] Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1991 e 1993 respectivamente.

[50] Porto: Ed. Asa, 1994.

[51] Lisboa: Guimarães Ed., 1989 e 1980 respectivamente.

[52] Lisboa: Quetzal, 1990 e Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1992 respectivamente.

[53] John FOWLES, *The French Lieutenant's Woman*, New York: Penguin Books USA Inc., 1970 (1ª ed., 1969), p.60.

[54] Susan SONTAG, *The Volcano Lover*, London: Vintage, 1993 (1ª ed., 1992), pp.19-20.

A noção de tempo é relativizada no romance de Virginia Woolf, na medida em que a personagem Orlando se movimenta através das épocas, mostrando alguma estranheza (não muita) em relação às mudanças a que assiste.

Esta errância temporal favorece a instabilidade do eu, que de masculino passe a feminino e se multiplica em identidades que confluem sempre numa só.

Curiosamente, em Portugal, não são frequentes os textos que levantem este tipo de problemática. Pensámos que *A Torre da Barbela,* e *A Casa da Cabeça de Cavalo* podem ser analisados a esta luz, uma vez que uma certa anulação da morte favorece a errância necessária para que o mesmo indíviduo se confronte com tempos diferentes e irreconciliáveis.

Publicado em 1964, *A Torre da Barbela* é um interessante caso de coexistência de personagens pertencentes a séculos diferentes (do tempo de D. Afonso Henriques à actualidade), personagens que actuam, de acordo com a sua época e os seus sentimentos pessoais. Como é próprio de um tácito código cultural, só de noite estas personagens se movimentam, dormindo de dia o sono da morte:

> Quando a linha do horizonte baixava em intensidade e os fumos azulados batiam a favor do vento e do andar das coisas, naquela dimensão abrupta que testemunhava o acender das constelações, os Barbelas realizavam-se vindos do sonho e da fantasia para os reais domínios da Torre. De noite, ressuscitavam e, de companhia, traziam os amores e os ódios de outras eras e de outras sensibilidades [...].[55]

Mau grado a distância temporal que, em vida, separou as personagens, estas convivem, criticando-se mutuamente e até amando-se, como é o caso do Cavaleiro e de Madeleine (prima francesa, da actualidade):

> - Deixe-me gostar da prima.
> - Não pode ser, breve regresso a Paris. Isso era vida? Para mais somos de dois séculos diferentes.[56]

O narrador, ciente de que "Era tudo normal porque era tudo absurdo"[57] e que "A História embrenha-nos assim, e mais uma vez, na trama difícil das suas incógnitas"[58], sugere a repetição inexorável do tempo ("Séculos de lutas e ódios, de amores e desgraças, e apesar das lições sempre presentes do passado, eles cometiam *sempre os* mesmos erros e alegravam-se na prática das mesmas virtudes"[59]), ao mesmo tempo que propõe a sua paragem, na medida em que ele provoca sempre a mesma *tragédia colectiva*:

> Batiam à porta, tiravam as pedras grandes dos túmulos que estão lá em baixo e de dentro saía um cortejo histórico de antepassados. Tinha que acreditar no mundo do impossível, e mover-me lá dentro com os arrepios da tragédia colectiva.[60]

---

[55] Ruben A., *A Torre da Barbela*, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 3ª ed., 1966 (1ª ed., 1964), p.6.

[56] *Ibid.*, p.24.

[57] *Ibid.*, p.64.

[58] *Ibid.*, p.75.

[59] *Ibid.*, p.190.

[60] *Ibid.*, p.199.

Envolta em mistério, a Torre encerra os segredos de várias gerações, mesmo aqueles que o tempo e a morte não conseguiram desvendar, como a verdadeira paternidade do Menino Sancho, por exemplo. O nevoeiro, que, por vezes, tudo envolve, e cuja referência, implícita e explícita, a D. Sebastião, ajuda a descodificar, transforma-se num nevoeiro gerador de simulacros de vida:

> Era um nevoeiro que criava reumatismo nos sentimentos e na afobação amalgamava os desejos e os ódios, as paixões e o correr das noites de insónia. E o que havia de primário renascia outra vez. O amor gerava-se nas suas formas primitivas. Talvez não amor, mas vontade de coitar.[61]

As várias personagens que todas as noites convivem pertencem, como já dissemos, a diferentes épocas e mantêm-se sempre na idade com que faleceram:

> Mas, quem viesse de longe, era tolhido imediatamente por uma sensação diferente de tempo. O tempo não chegara ali. Não havia relógios de campanário e o Abade proibira que se contasse o tempo além das quatro estações do ano.[62]

A ausência do tempo implica, não só a anulação de um discurso da História baseado na cronologia, onde causas e consequências se sucedem inexoravelmente, mas também a destruição da irredutível distância temporal, que impede a coexistência de personagens da época das descobertas com outras dos séculos XVII ou XVIII. Em vez da mesma personagem percorrer vários séculos como o Orlando de Virginia Woolf, são figuras de épocas distintas que contracenam, acentuando-se, simultaneamente, diferenças inultrapassáveis e semelhanças inegáveis. As diferenças são sobretudo de pormenor (vestuário, meios de transporte usados), enquanto as semelhanças se situam mais ao nível dos sentimentos e das relações pessoais (amores, ódios, invejas, ciúmes).

Madeleine, a prima francesa do século XX, vem desestabilizar um pouco a monotonia daquelas pachorrentas existências. Provocando uma onda de amores, ela funciona como uma espécie de impulsionadora de revelações do passado e de iniciadora do mundo empírico. "Ela [que] não percebia, nem era capaz de descortinar o passado. Achava graça. Caçoava"[63], mas que se torna imprescindível para a realização plena de alguns dos seus antepassados:

> Madeleine descobria que o Cavaleiro era virgem. O seu emaranhar transmitia uma loucura nunca até aí vivida por Madeleine. Era um coito que atravessava os séculos. Uma coisa de sempre e de nunca, como os desejos escondidos de todos os que se passeiam pelo mundo.[64]

Se Madeleine inicia o Cavaleiro, este também a inicia, mostrando-lhe os segredos de outras eras, aquilo que nunca se pode aprender nos manuais de História, porque, nestes, só se lê "[...] um passado bem cozinhado pelas crónicas, mas mal descrito pelos psicólogos".[65]

---

[61] *Ibid.*, p.147.
[62] *Ibid.*, p.90.
[63] *Ibid.*, p.12.
[64] *Ibid.*, p.19.
[65] *Ibid.*, p.190.

A consciência de que há sempre duas Histórias poderá representar, em última análise, uma das teses (se tese alguma há) deste romance. Não existe a narração de um feito especial, como não se fala de nenhuma personagem referencial, mas põe-se antes em relevo a história de uma família, através dos seus mortos, história que rejeita a diacronia, mas que coloca todos os participantes num mesmo espaço, anulando as coordenadas temporais, ao favorecer a parataxe, sem criar, no entanto, a noção de estranheza que ela normalmente provoca. É que, ao trabalhar com personagens mortas, o narrador abole, de certa forma, o tempo a que elas já não estão sujeitas:

> – A história de uma família, dizia Dom Mendo, só se pode avaliar quando saímos para fora das terras que nos viram nascer e andamos ao diabo a defender o Rei.
>
> – Essa, uma história exterior. É a história que se conta na instrução primária e se deixa nas crónicas assinaladas por féitos de guerras e conquistas.
>
> – Há outra lei no mundo, independente dos nevoeiros que aparecem para nos intimidarem ou das noites longas em que evocamos os seres ocultos da nossa família. Essa é a lei em que se cometem injustiças. Nos feitos de guerra e conquista, ou se perde ou se ganha, nunca se fica imobilizado em transe de agonia. Os acontecimentos do exterior estão sempre perto de nós para os julgarmos, mas no amor ...[66]

Romance histórico que não fala da História, destruindo a continuidade irreversível dos eventos, apagando-os na sua relatividade humana e social. Mas ainda assim, romance histórico, porque aborda constantes do indivíduo, independentemente da época a que pertence, mostrando, apesar de tudo, as diferentes mentalidades ou costumes que o tempo gera.

O romance de Teolinda Gersão analisa uma problemática, que, em alguns aspectos, se assemelha à focada em *A Torre da Barbela*. É também no mundo dos mortos que as personagens se movem e é como mortos que recordam o passado e o reconstroem à sua medida:

> Como se disse, olhar a Casa de fora e de longe não deve ser tomado como sinónimo de medo. Mas a verdade é que a Casa está há muito tempo fechada e todos os seus habitantes mortos.[67]

Tal como no *Decameron* de Bocaccio, os jovens de Florença contam histórias para espantar a peste, também os mortos contam entre si o passado, não só para o reviver, como para o enterrar de vez, resolvendo conflitos não solucionados, e, ao mesmo tempo, mostrando a inevitabilidade de uma focalização parcial, porque privada, e repleta dos interesses e fobias de cada um.

Decidindo começar a contar a própria morte, acabam por se referir a outras personagens e por apresentar variadas versões de um mesmo episódio, até que a morte definitiva acontece, no fim, quando cada um, por sua vez, reconhece que já não é capaz de recordação:

> Está bem, disse ela bruscamente. Não me vou afligir mais por não me recordar. [...]

---

[66] *Ibid.*, p.138.

[67] Tedolinda GERSÃO, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, Lisboa: Publ. Dom Quixote, 1995, p.27.

Mas agora esqueciam vertiginosamente as coisas, pensou voltando a sentar-se e cruzando as mãos sobre um Caderno. Inácio já não conseguia lembrar-se do nome do cão que o Adérito tinha sepultado no quintal, [...].

E Carmo já não se lembrava onde costumava arrumar um ovo de marfim, de passajar as meias.

E Horária já não se lembrava que santos havia na capela, nem mesmo se a imagem principal do altar era da Senhora dos Milagres, de Santa Rita de Cássia ou de Santa Teresa de Ávila.

E Benta já não se lembrava para quem Hemitério tinha posto uma vez de propósito na sala uma cadeira partida, que logo foi ao chão com quem lá se sentou (mas quem seria? Adelina? Bernardo António? Maria Ermita?).

E Horária já não se lembrava.

E ele próprio já não se lembrava.[68]

Todavia, enquanto a memória ainda permanece, os mortos dão livre curso à recordação, recordação que não desdenha mitigar-se com a imaginação, quando algum dado se torna menos nítido: "E não tinha importancia se em algum momento inventasse".[69]

A história fulcral parece ser a da chegada de um francês (em 1834) à Casa, do seu súbito casamento com Maria do Lado e da relação triangular deste com a mulher e com Virita, de quem sempre foi a paixão. A forma narrativa torna-se quase a demonstração da natureza aleatória do discurso da História, mesmo quando não se trata da História pública, mas da privada. E a prova é que depois de, no capítulo 6, se ter relatado a chegada do francês, no capítulo seguinte, se repete essa chegada e suas consequências, com acrescentamento de pormenores e algumas variantes: "Onde se repete, para a ver melhor, a chegada do francês".[70]

Processo afim se encontra em outros episódios, como as invasões francesas ou a fuga dos reis para o Brasil, constituindo uma das formas de eleição do discurso narrativo do romance.

A variabilidade de relatos e a dispersão de informação, favorecida pela fragmentação e pelas múltiplas focalizações, transforma o romance num *sui generis* texto onde a História interessa menos do que a recordação ou a importância que os episódios tiveram na vida individual de personagens, que, não sendo já de séculos diferentes, como no romance de Ruben A., partilham uma memória comum, que só se distingue pela vivência pessoal.

Romance Histórico? Com certeza que não, se nos ativermos a uma definição restritiva do género. No entanto, a reconstituição de um facto do passado (como as invasões francesas), mesmo se difuso e subjectivo, e que fez parte da memória colectiva de uma Casa, pareceu-nos tão fundamental, a nível literário, como a narração pretensamente objectiva de um historiador.

Romance histórico pós-moderno? Sim, na medida em que a História se equaciona auto-reflexivamente, pondo em causa as suas verdades absolutas, não no intuito de substituir o saber da ciência histórica, mas tentando reconstruir um saber que reside na memória e no inconsciente de uma comunidade.

Universidade do Porto

[68] *Ibid.*, pp.242-4.
[69] *Ibid.*, p.59.
[70] *Ibid.*, p.67.

DA *ARCADIA* A *SÔBOLOS RIOS*

RITA MARNOTO

As redondilhas de Camões *Sôbolos rios* inspiram-se, como é sabido, no salmo 136 da *Vulgata*. No entanto, entre este salmo e o poema camoniano interpõe-se um grande número de referências literárias - a *Bíblia* e a tradição patrística, Platão e os pensadores neoplatónicos, os autores da Antiguidade, os humanistas e os poetas em vulgar -, conforme tem sido posto em relevo por numerosos e pertinentes estudos críticos[1]. Aliás, os processos articulatórios através dos quais essas fontes são trabalhadas mostram-se de tal forma complexos, que a pertinência da sua designação como glosa, comentário ou paráfrase, tem vindo a ser atentamente ponderada.

A proximidade que se verifica - no plano semântico, no plano textual e, em particular, ao nível da elaboração literária - entre alguns passos das redondilhas *Sôbolos rios* e da *Arcadia* de Sannazaro levam-me a integrar o célebre romance pastoril nessa vastíssima cadeia de referências.

1. O apreço que Camões dedicou à obra bucólica do poeta partenopeu[2] ficou consignado, além do mais, nas oitavas *A D. António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo*. A "frauta" pastoril de Sannazaro é uma das componentes do "doce estudo" que "aviva o juízo":

> E ao longo duma clara e pura fonte,
> que, em borbulhas nacendo, convidasse
> ao doce passarinho que nos conte
> quem da cara consorte o apartasse;
> despois, cobrindo a neve o verde monte
> ao gasalhado o frio nos levasse,
> avivando o juízo ao doce estudo,
> mais certo manjar d'alma, enfim, que tudo;
> cantara-nos aquele que tão claro
> o fez o fogo da árvore Febeia,
> a qual ele, em estilo grande e raro
> louvando, o cristalino rio enfreia;
> tangera-nos na frauta Sannazaro,
> ora nos montes, ora pela aldeia;
> passara celebrando o Tejo ufano
> o brando e doce Lasso castelhano.[3]

---

[1] Que enumerei em *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Faculdade de Letras, 1994, p.665.

[2] Sobre a recepção de Sannazaro em Portugal, vd.: Francesco TORRACA, *Gl'imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro*, Roma: Ermanno Loescher e C., 2ª ed. accresciuta, 1882, pp.25-30; Giuseppe Carlo ROSSI, "Il Sannazaro in Portogallo", in: *Romana*, 7, 3, 1943; e Aníbal Pinto de CASTRO, "Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal", in: *Estudos italianos em Portugal*, 45-7, 1982-4.

[3] Luís de CAMÕES, *Rimas*, texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra: Almedina, 1994, pp.290-1. Todas as citações da obra lírica de Camões serão feitas a partir desta edição, que será referida sob forma abreviada.

A associação do canto pastoril de Sannazaro ao de dois vates que se celebrizaram não só enquanto bucolistas, mas também enquanto poetas líricos - Petrarca e Garcilaso -, é sintomática, tendo em linha de conta que a *Arcadia* foi a grande obra-prima do Renascimento italiano que consagrou a abertura do mundo literário dos pastores à esfera do lirismo.[4]

Recorde-se, além disso, a alusão ao labor literário do "pescador Sincero" que fica contida na sexta écloga, "A rústica contenda desusada", e incide, especificamente, sobre as potencialidades projectivas inerentes aos processos de *contaminatio* que caracterizam o seu estilo "vário" e "novo":

> Vereis, Duque sereno, o estilo vário,
> a nós novo, mas noutro mar cantado,
> de um, que só foi das Musas secretário:
> o pescador Sincero, que amansado
> tem o pego de Pócrita co canto
> pelas sonoras ondas compassado.
> Deste seguindo o som, que pode tanto,
> e misturando o antigo Mantuano,
> façamos novo estilo, novo espanto.[5]

O retumbante êxito alcançado pelo romance pastoril de Sannazaro é sobejamente documentado pelas cerca de 70 edições que dele foram batidas ao longo do século XVI. Não bastasse este número para o ilustrar, recorde-se que, quando, em Março de 1504, a *princeps* foi impressa pelos prelos do editor napolitano Sigismondo Mayr, circulavam no mercado livreiro quatro edições-pirata (uma das quais publicada pelo próprio Mayr), realizadas a partir de uma versão textual que não fora aprovada por Sannazaro; e, em Dezembro do mesmo ano, Bernardino da Vercelli imprime uma quinta. Todavia, a fama da *Arcadia* de forma alguma se restringiu às fronteiras da península itálica. Em 1544, é publicada a tradução francesa de Jean de Meun, e, três anos volvidos, a espanhola, efectuada por Diego Lopez de Ayala, Diego de Salazar e Blasco de Garai, que será reeditada em 1578.

A *Arcadia* é fruto de um trabalho de elaboração muito complexo, que tem por *terminus ante quem* o ano de 1495. Em 1501, Sannazaro abandona Nápoles, para acompanhar voluntariamente o rei Frederico de Aragão, no seu exílio em França. Quando, em finais de 1504, regressa à cidade partenopeia, depois da morte do monarca destronado, encontra uma atmosfera cultural muito diversa. O lustro do Renascimento

---

[4] As considerações, aqui sinteticamente enunciadas, acerca da *Arcadia* de Sannazaro, foram desenvolvidas no meu trabalho *A* Arcadia *de Sannazaro e o bucolismo*, Coimbra: Gabinete de Publicações da F.L.U.C., 1996.

[5] *Rimas*, pp.359-60. Cf. ainda a alusão a Sannazaro e à *Arcadia* que fica contida na terceira carta, *De Lisboa, a um seu amigo*: "Como vos parece, Senhor, que se pode viver entre estes, que não seja milhor essa vida que vos enfada, essa quietação branda, com um dormir à sombra de uma árvore e ao tom de um ribeiro, ouvindo a harmonia dos passarinhos, em braços com os *Sonetos* de Petrarca, *Arcádia* de Sannazaro, *Éclogas* de Vergílio, onde vedes aquilo que vedes?" (Luís de CAMÕES, *Obras completas*, com prefácio e notas de Hernâni Cidade, *3. Autos e cartas*, Lisboa: Sá da Costa, 2ª ed., 1956, p.257.

napolitano, que recebera fortes estímulos do governo aragonês, apagara-se. Sendo a Academia Napolitana a única instituição que conservara o seu prestígio impoluto, foi à sombra dos seus muros que, a partir desse momento, Sannazaro desenvolveu, fundamentalmente, o seu trabalho literário. Esta situação tem por correlato, por um lado, o alheamento do autor da *Arcadia* em relação ao texto do famosíssimo romance bucólico, que chegou até nós numa versão inacabada, e, por outro lado, a consagração quase exclusiva do seu labor às Letras novilatinas. Durante este período, compõe as *Elegiae*, os *Epigrammata*, as *Eclogae piscatoriae* e o *De partu Virginis*, um longo poema em hexâmetros dedicado à Natividade, editado em 1526, que foi, também ele, extremamente apreciado - prenúncio do novo gosto que dominará o lirismo quinhentista, a partir da terceira década do século.

O lugar de excepção ocupado pela *Arcadia*, no âmbito do percurso evolutivo descrito pela literatura pastoril, decorre do modo como nela são actualizadas as potencialidades dialógicas próprias do modo bucólico. A sua estrutura diegética é concebida de tal forma que daí resulta a enfatização do carácter não disjuntivo do signo, ou seja, da matriz literária da obra. Pelo que diz respeito ao plano da enunciação, Sannazaro leva a cabo uma operação profundamente inovadora, ao associar Pã a Orfeu, a partir da recuperação do grande motivo inerente à génese histórica do bucolismo, o lamento de um heroísmo perdido. Orfeu, o herói trágico, morreu, e os excessos de Pã não se coadunam com os requisitos da História. Ao instinto gerador do pânico é associada a sublimação através do canto. A crença no poder da poesia reflecte-se, ao nível da elaboração textual, no jogo de fontes à luz do qual o texto é entretecido. Neste âmbito, Boccaccio ocupa um papel de relevo, enquanto ponto de cruzamento de dois sistemas axiais: um, que do Virgílio bucólico se alarga a outros autores da Antiguidade e a outros géneros, para se prolongar pelos seus imitadores modernos; outro, que da literatura pastoril em vulgar se projecta retroactivamente, sobre as suas fontes.

Este jogo perspéctico assume particular interesse quando está em causa o estudo do percurso que, da *Arcadia*, leva a *Sôbolos rios*, dado que o romance pastoril de Sannazaro, quando considerado na relação que mantém com as redondilhas camonianas, desempenha uma função muito semelhante à assumida pela obra de Boccaccio, nesse outro contexto. Antecipando algumas das conclusões deste trabalho, diria que também a *Arcadia* funciona como grande *ecran* onde desfilam muitas das referências literárias que se encontram contidas em *Sôbolos rios*, e onde se intersectam dois focos direccionados em sentido oposto - um, que ilumina projectivamente o percurso literário que, de autores mais ancestrais, se estende até escritores mais recentes; outro, orientado na direcção inversa, que tem por cerne o século de Camões.

O itinerário que me proponho delinear não implica, necessariamente, uma ordem cronológica de leituras ou influências, podendo passar por fenómenos de convergência periodológica ou de sugestão epocal. Aliás, se não possuímos dados seguros acerca da data de composição das redondilhas de Camões[6],

---

[6] O problema foi detalhadamente estudado por Arthur Lee-Francis Askins, em *The cancioneiro de Cristóvão Borges*, edition and notes by A. L. A. Braga, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Fondation

é difícil apurar a cronologia de muitos dos textos quinhentistas que serão citados.[7]

2. O "eu" lírico que centraliza a experiência emocional que fica contida em *Sôbolos rios* tem em comum com a entidade que, na *Arcadia*, fala na primeira pessoa, a vivência de uma situação de exílio. No nível intradiegético do romance pastoril (um relato que começa *in medias res*), é contada a história do retiro, nas colinas do Parténio, de Sincero-Sannazaro. As razões do seu afastamento só serão dadas a conhecer ao leitor na sétima prosa. Nesta narrativa hipodiegética, a entidade que diz "eu" assume a sua identificação com o pastor Sincero, e, através de uma analepse, conta a sua biografia pessoal, bem como os motivos que a levaram a refugiar-se na Arcádia, onde entrou "[...] non come rustico pastore ma come coltissimo giovene".[8]

Tal como o mundo dos zagais é, para Sincero-Sannazaro, o destino de um exílio que, embora resulte de uma escolha pessoal, teve determinantes muito precisas, conforme é explicitado na sétima prosa, assim a Babilónia é, para o poeta de *Sôbolos rios*, lugar de

---

Calouste Gulbenkian, 1979, pp.207-27. De entre os testemunhos que, a este propósito, costumam ser tidos em linha de conta, saliento três:

1) O *incipit* da versão das redondilhas que anda no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e num manuscrito da "Real Academia de la Historia" de Madrid (cujo texto é formado por 190 versos, a confrontar com os 365 da versão publicada nas duas primeiras impressões das *Rimas*). No *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, lê-se: "De L. C. a sua perdição na China". Jorge Alves Osório recorda, porém, que já no século XVII havia interpretações desta composição que consideravam que a segunda parte fora escrita muito depois da primeira ("As redondilhas *Sobre os rios*: ensaio de leitura a partir da versão do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981, p.433).

2) O excerto da oitava *Década* de Diogo do Couto, na redacção dos manuscritos que se encontram guardados na Biblioteca Municipal do Porto e na Biblioteca Nacional de Madrid: "[...] [Camões] se foi perder na costa de Sião, onde se salvarão todos despidos e o Camões por dita escapou com suas *Lusíadas* como ele diz nelas [...]. Ali fez também aquela grave e douta canção que começa *Sobre os rios que vão*" (apud *The cancioneiro de Cristóvão Borges*, p.210). Todavia, se a autenticidade desta versão da oitava *Década* suscita algumas interrogações que ainda não foram cabalmente esclarecidas (cf. *ib.*), na biografia e nas biografias camonianas o naufrágio tem um sentido vivencial e literário por demais abrangente, como o mostrou Luciana Stegagno Picchio ("O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981).

3) O passo da biografia de Pedro de Mariz que anda na edição de *Os Lusíadas* publicada em Lisboa, no ano de 1613, por Pedro Crasbeeck: "Mas tão pobre sempre, que pedindo-lhe Rui Dias da Câmara, fidalgo bem conhecido, lhe traduzisse em verso os psalmos penitenciais, e não acabando de o fazer, por mais que para isso o estimulava, se foi a ele o fidalgo, e perguntando-lhe queixoso, porque lhe não acabava de fazer o que lhe prometera havia tanto tempo, sendo tão grande poeta, e que tinha composto tão famoso poema, ele lhe respondeu, que quando fizera aqueles cantos, era mancebo, farto, e namorado, querido, e estimado, e cheio de muitos favores, e mercês de amigos, e de damas com que o calor poético se aumentava, e que agora não tinha espírito nem contentamento para nada, porque ali estava seu Jau que lhe pedia duas moedas para carvão, e ele as não tinha para lhas dar.". Há sérias dúvidas quanto ao rigor desta biografia.

[7] Farei referência a vários textos de autores quinhentistas cuja data de composição não é conhecida. Alguns deles teriam circulado em manuscrito muito antes de serem impressos, outros só recentemente foram vazados em letra de forma.

[8] Iacopo SANNAZARO, *Arcadia*, a cura di Francesco Erspamer. Milano: Mursia, 1993, "*A la sampogna*", 16. Todas as citações da *Arcadia* serão feitas a partir desta edição, que será referida sob forma abreviada.

desterro. Não admira, destarte, que, prestes a deixar as colinas do Parténio, Sincero--Sannazaro recorde o mesmo salmo davídico que inspirou o poeta português, em particular o seu quarto versículo, "Quomodo cantabimus canticum Domini / in terra aliena?": "- Ove dunque mi riposerò io? Sotto qual ombra omai canterò i miei versi? - mi era da l'un de' canti mostrato un nero e funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole"[9]. O episódio contado nesta prosa, a décima segunda da *Arcadia*, decalca o final das *Geórgicas*, que constitui, juntamente com o décimo e o décimo primeiro livros das *Metamorfoses*, uma das mais famosas fontes do mito de Orfeu, tal como foi cantado pelos poetas romanos da Antiguidade.

Também nas redondilhas de Camões o tema órfico[10] desempenha um importante papel, conforme já foi assinalado em múltiplas ocasiões. Quando, no exílio da Babilónia, o sujeito lírico recorda as canções que, num tempo pretérito, entoara em Sião, salienta o poder encantatório da "frauta" que lhes dera voz:

> Frauta minha que, tangendo,
> os montes fazíeis vir
> para onde estáveis, correndo;
> e as águas, que iam decendo,
> tornavam logo a subir:
> jamais vos não ouvirão
> os tigres, que se amansavam,
> e as ovelhas, que pastavam,
> das ervas se fartarão
> que por vos ouvir deixavam.
> Já não fareis docemente
> em rosas tornar abrolhos
> na ribeira florecente;
> nem poreis freio à corrente,
> e mais, se for dos meus olhos.
> Não movereis a espessura,
> nem podereis já trazer
> atrás vós a fonte pura,
> pois não pudestes mover
> desconcertos da ventura.[11]

Estes versos colocam-nos perante dois tipos de associações que importa esclarecer. Por um lado, nas composições quinhentistas inspiradas pelo salmo davídico *Super flumina*, não é comum encontrarem-se referências ao tema órfico. Por outro, Orfeu é o deus da lira, ao passo que, neste caso, os poderes encantatórios da poesia são atribuídos ao som da flauta.

---

[9] *Arc.* 12P. 8.

[10] "Dir-se-ia até que [Camões] teria nutrido pelo mito de Orfeu e Eurídice uma preferência quase obsessiva", nota Maria Helena da Rocha Pereira; vd. "O mito de Orfeu e Eurídice em Camões", in: *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988 (cit. p.71).

[11] *Rimas*, pp.106-7.

Pelo que diz respeito ao primeiro aspecto, recorde-se que a relação de Orfeu com a cultura judaica e cristã tem raízes históricas. Observa Friedman[12] que, a partir do século III a. C. e nos seis séculos seguintes, a lenda segundo a qual Orfeu tinha rejeitado o politeísmo encontrou larga difusão em ambas as religiões. O deus teria viajado, na sua juventude, até ao Egipto, onde teria sido discípulo de Moisés. Esta narrativa fabulosa é apoiada pelo *Testamento de Orfeu*, que se acreditava ter sido escrito pelo mítico cantor, no fim da sua vida: um poema grego em hexâmetros transmitido pelas tradições hebraica e cristã. Dirigido ao filho Museu, nele é feita uma apologia do Deus de Moisés concebida a partir dos grandes motivos do neoplatonismo helenístico[13]. Ao longo de toda a Idade Média, deparamos com representações iconográficas em que Orfeu é colocado ao lado de Jesus Cristo, em virtude da sua função de psicopompo. Mas a excelência do seu canto, que vai de par com a excepcionalidade do seu poder, terá por sucedâneo a sobreposição da sua figura e da de David, como acontece na *Metamorphosis ovidiana* do beneditino Pierre Bersuire. É assim que, entre finais da Idade Média e Renascimento, a imagem do

---

[12] John Block FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970. A difusão do mito de Orfeu, ao longo de todas as épocas e no seio dos mais diversificados contextos culturais, poderá ser ilustrada por inúmeros trabalhos de investigação, realizados no âmbito do lirismo português quinhentista (vd. Maria Helena da Rocha PEREIRA, "O mito de Orfeu e Eurídice em Camões"; e Jorge Alves OSÓRIO, "Entre a tradição e a inovação. Sá de Miranda na esteira de Garcilaso: em torno do debate poético da écloga *Alejo*", in: *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, 2ª s., 1, 1985), da Literatura Italiana dos chamados períodos clássicos (vd. Nino BORSELLINO, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, Parma: Zara, 1986; e Mario MARTELLI, "Il mito di Orfeo nell'età laurenziana", in: *Interpress*, 8, 1988), com relevo para o campo do teatro e da ópera, nas suas implicações europeias (vd. Nino PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, con un saggio critico sulla scenografia di Elena Povoledo, Torino: Einaudi, 1975; Antonia TISSONI BENVENUTI, *L'Orfeo del Poliziano, con il testo critico dell'originale e delle sucessive forme teatrali*, Padova: Antenore, 1986; Gigliola MAGIULLI, *La lira di Orfeo. Dall'epilio al melodramma*, Università di Genova, Facoltà di Lettere, D.A.F.C., 1991; Renate ULM, *Glucks Orpheus Opern. Die Parma-Fassung von 1769 als wichtiges Bindeglied zwischen dem Wiener Orfeo von 1762 und dem Pariser Orphée von 1774*, Frankfurt am Main: Lang, 1991), da Literatura Francesa do século XVI (vd. Françoise JOUKOVSKY, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et neo-latine du XVI siècle*, Genève: Droz, 1970; Jean-Pierre COLLINET, "Plaidoyer pour l' *Orphée*", in: *Glanes d'archéologie, d'histoire et de littérature creusoises offertes à Amadée Carriat et à Andée Louradour*, Guéret: Société des Sciences naturelles et archéologiques de la Creuse, 1987; e Jean--Pierre *Chauveau*, "Tristan e l'illustre pasteur": *ib.*), das Letras contemporâneas (vd. Eva KUSHNER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris: Nizet, 1961; e Maria Helena da Rocha PEREIRA, "Motivos clássicos na poesia portuguesa contemporânea: o mito de Orfeu e Eurídice", in: *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*), ou no domínio dos estudos afro-americanos (vd. Ake HULTKRANTZ, *The north american indian Orpheus tradition*, Stockolm: The Ethnographical Museum, 1957; Peter BENSON, "Border Operators: *Black Orpheus* and the genesis of modern african arts and literature", in: *Research in African Literatures*, 14, 1983; e Irène Assiba d'ALMEIDA, "Echoes of Orpheus in Werewere Linking's *Orphée-Drafic* and Wole Soyinka's *Season of Anomy*", in: *Comparative literature studies*, 31, 1, 1994).

[13] Já Luciana Stegagno Picchio pôs em evidência algumas conexões entre *Sôbolos rios* e o neoplatonismo helenístico de inspiração cristã, a partir de um confronto com os hinos de Sinésio de Cirene, filósofo cristão da escola de Alexandria, influenciado por Plotino, que viveu entre os séculos IV e V ("Babel et Sion: inspiration thématique et inspiration formelle dans la glose camonienne du psaume *Super flumina Babylonis*", in: *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise*, avec une préface de Roman Jakobson, *I. La poésie*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982).

Orfeu cristianizado dá lugar à do Orfeu cortesão, poeta galante, músico e refinado amador.[14]

Se o passo da *Arcadia* inspirado pelo salmo 136, quando considerado num contexto macro-estrutural, se insere num episódio repleto de alusões órficas, também a sua leitura micro-estrutural remete para o tratamento literário do mito, em chave ovidiana. Ao referir-se ao cipreste, Sannazaro teria presente na sua memória não só os "cupressos funebris" de que fala Horácio[15], como também a história, contada nas *Metamorfoses*, do cipreste, outrora "puer ante deo dilectus"[16], subitamente atraído pelo canto do poeta que perdera a amada Eurídice.

Todavia, não há que recusar liminarmente a hipótese de que nos encontremos perante um sistema de conexões suportado por uma tradição cultural muito vasta e abrangente. Diversos são os pressupostos à luz dos quais deve ser interpretada, em meu entender, a associação de Orfeu ao som da flauta.

Os versos de *Sôbolos rios* onde Camões refere os poderes encantatórios da poesia têm por pano de fundo uma série de passos da Literatura Antiga, qual deles o mais famoso. Recorde-se o Virgílio das *Geórgicas*,

> Septem illum totos perhibent ex ordine mensis
> rupe sub aeria deserti ad Strymonis undam
> fleuisse et gelidis haec euoluisse sub antris
> mulcentem tigris et agentem carmine quercus. [17],

os versos do primeiro livro dos *Carmina* de Horácio,

> unde uocalem temere insecutae
> Orphea siluae
>
> arte materna rapidos morantem
> fluminum lapsus celerisque uentos,
> blandum et auritas fidibus canoris
> ducere quercus[18],

bem como do terceiro livro,

> Tu potes tigris comitesque siluas
> ducere et riuos celeres morari;
> cessit inmanis tibi blandienti
> ianitor aulae[19],

---

[14] Cf. John Block FRIEDMAN, *Orpheus in the Middle Ages*, e, pelo que diz respeito ao contexto francês, cf. Françoise JOUKOVSKY, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et neo-latine du XVI siècle*.

[15] *Ep.* 5. 18.

[16] *Met.* 10. 107.

[17] *Georg.* 4. 507-10.

[18] *Carm.* 1. 12. 7-12.

[19] *Carm.* 3. 11. 13-16.

ovídio, no décimo livro das *Metamorfoses*,

> Vmbra loco deerat; qua postquam parte resedit
> Dis genitus uates et fila sonantia mouit,
> Vmbra loco uenit; non Chaonis abfuit arbor[20],

e também no décimo primeiro,

> Carmine dum tali siluas animosque ferarum
> Threicius uates et saxa sequentia ducit[21],

ou Apolónio de Rodes, nas *Argonáuticas*,

> Πρῶτά νυν 'Ορφῆος μνησώμεθα, τόν ῥά ποτ'αὐτὴ
> Καλλιόπη θρήικι φατίζεται εὐνηθεῖσα
> Οἰάγρῳ σκοπιῆς Πιμπληίδος ἄγχι τεκέσθαι.
> Αὐτὰρ τόν γ'ἐνέπουσιν ἀτειρέας οὔρεσι πέτρας
> θέλξαι ἀοιδάων ἐνοπῇ ποταμῶν τε ῥέεθρα. 22

Orfeu é, inquestionavelmente, o deus da lira. A relação entre o poder do seu canto e a flauta parece surgir em época mais tardia. Joukovsky mostra como, na poesia francesa e novilatina do século XVI, a crença numa tradição órfica se traduz na aliança entre o deus pagão e uma série de entidades que são tidas por seus discípulos, com relevo para Arionte, Anfião e Museu, mas sem aludir a Pã[23]. Na verdade, o significado da associação entre o amante de Eurídice e a cana pastoril só poderá ser cabalmente interpretado no contexto do bucolismo do Renascimento italiano. A literatura pastoril sempre atribuiu um forte valor simbólico a Orfeu e Pã, embora seja na literatura italiana desse período que, segundo Nino Borsellino, esta correlação assume o seu mais profundo significado[24]. A sua expressão efectua-se, frequentemente, de modo indirecto e sibilino, através de signos remissivos.

De acordo com a teogonia, a precedência de Orfeu em relação a Pã é inquestionável, já que o deus da lira não é um mero nume tutelar do canto, mas o inventor da poesia e da música, que têm o dom de dominar o mundo animado e inanimado. Para a hermenêutica renascentista, na sua voz consubstancia-se a autoridade do poeta teólogo, detentor do poder da revelação, que domina todos os mistérios através da arte da palavra.

---

[20] *Met.* 10. 88-90.

[21] *Met.* 11. 1-2.

[22] *Arg.* 1. 23-27. "Tout d'abord, citons Orphée que jadis Calliope elle-même, unie au Thrace Oiagros, enfanta, dit-on, près de la cime de Pimpléia. On conte qu'il avait charmé dans les montagnes les durs rochers et le cours des fleuves par la musique de ses chants." (texte établi et commenté par Francis Vian et traduit par Émile Delage, Paris: Belles Lettres, 1974, p.51).

[23] *Orphée et ses disciples dans la poésie française et neo-latine du XVI siècle*, cap. 4.

[24] *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*. Friedman descreve, todavia, um mosaico funerário de Jerusalém, que remonta ao século VI, onde Orfeu é representado na companhia de vários animais, e, num nível inferior ao seu, são colocados Pã e um centauro (*Orpheus in the Middle Ages*, pp.72-85).

Pã, por sua vez, é o inventor da poesia bucólica, de acordo com as célebres palavras que Virgílio colocara na boca do pastor Córidon:

> Pan primus calamos cera coniungere pluris
> instituit; Pan curat ouis ouiumque magistros. [25]

Na Arcádia, a sua presença é exuberante, ao contrário da de Orfeu, cuja passagem pelos país dos pastores é fugaz mas marcante, em conformidade com o estatuto divino e secreto que lhe é atribuído pelas seitas de iniciados que levam a cabo o seu culto, o orfismo. A própria representação de Pã como um ser que é metade homem e metade animal está intimamente ligada ao duplo significado linguístico do signo bucólico.

Na décima prosa da *Arcadia*, Sannazaro, ao explicar a origem do canto pastoril, remonta ao deus Pã e à sua flauta, situando-a no domínio do sagrado e do lirismo amoroso:

> Dinanzi a la spelunca porgeva ombra un pino altissimo e spazioso, a un ramo del quale una grande e bella sampogna pendeva, fatta di sette voci, egualmente di sotto e di sopra congiunta con bianca cera, la cui simile forse mai non fu veduta a pastore in alcuna selva. De la quale dimandando noi qual fusse stato lo auttore (perché da divine mani composta e incerata la giudicavamo), il savio sacerdote cosí ne respuse:
>
> - Questa canna fu quella che 'l santo idio, che voi ora vedete, si trovò ne le mani quando per queste selve, da amore spronato, seguitò la bella Siringa. Ove, poi che per la súbita transformazione di lei si vide schernito, sospirando egli sovente per rimembranza de le antiche fiamme, i sospiri si convertirono in dolce suono. E cosí, solo, in questa sola grotta, assiso presso a le pascenti capre, cominciò a congiungere con nova cera sette canne, lo ordine de le quali veniva successivamente mancando in guisa che stanno i diti ne le nostre mani, sí come ora in essa medesma vedere potete; con la qual poi gran tempo pianse in questi monti le sue sventure.[26]

A associação de Orfeu à flauta, tal como é concebida em *Sôbolos rios*, não poderá ser compreendida, pois, à margem do percurso evolutivo descrito pelo género bucólico e, em particular, à margem do lugar que, neste âmbito, é ocupado pela *Arcadia*, visto que a aliança entre Pã e Orfeu foi consagrada pelas páginas desta obra-prima das Letras modernas. Sendo tão frequentes as alusões remissivas a Orfeu e ao orfismo que ficam contidas no romance pastoril de Sannazaro[27], é sintomático que essa mesma prosa, a décima, se abra com uma referência aos poderes encantatórios da poesia,

> Le selve che al cantare de' duo pastori, mentre quello durato era, aveano dolcissimamente rimbombato, si tacevano già, quasi contente, acquetandosi a la sentenzia di Montano[28],

que será reafirmada no início da écloga subsequente,

> Non son, Fronimo mio, del tutto mutole,
> com'uom crede, le selve; anzi risonano,
> tal che quasi all'antiche egual riputole. [29],

---

[25] *Buc.* 2. 32-33.

[26] *Arc.* 10P. 12-14.

[27] Mas lembrem-se também as alusões directas ao nome do deus contidas em *Arc.* 4E. 45-46., 11E. 64-75. e 12P. 17.

[28] *Arc.* 10P. 1.

[29] *Arc.* 10E. 1-3.

em versos que decalcam uma passagem da décima bucólica virgiliana que se enche de profundas ressonâncias órficas: "Non canimus surdis: respondent omnia siluae."[30]

No contexto da literatura peninsular ibérica, é também na obra bucólica de um famoso sequaz de Sannazaro, Jorge de Montemor, que fica consignada, da mesma forma, a atribuição de poderes encantatórios à flauta pastoril:

> [...] Sacó una zampoña que en el zurrón traía, y la comenzó a tocar tan dulcemente que el valle, el monte, el río, las aves enamoradas, y aun las fieras de aquel espeso bosque quedaron suspensas.[31]

Note-se, ademais, que a estrita ligação que, em *Sôbolos rios*, se estabelece entre canto lírico e bucolismo, sob a égide dos poderes órficos da flauta, é corroborada pela presença da figura de retórica do *adynaton*.

Nas literaturas em língua vulgar, a difusão deste artifício processa-se, como mostrou De Robertis, a partir das bucólicas de Virgílio[32]. A sextina e a écloga são o terreno que oferece condições mais favoráveis para a sua recriação, facto ao qual não será alheia a importância que, neste tipo de composições, é assumida pelo quadro paisagístico. Tal conjunto de circunstâncias leva o crítico italiano a interpretar a presença de duas sextinas, na *Arcadia*[33], como sinal do reconhecimento da dimensão lírica do bucolismo.

Este percurso tem como trâmites de primordial relevo o Dante de "Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra", que, no dizer de Fubini, afasta a sextina do pequeno espaço da "cambra" onde Arnaut Daniel situara "Lo ferm voler qu'el cor m'intra", e a "[...] porta [...] all'aperto":[34]

> Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
> prima che questo legno molle e verde
> s'infiammi, come suol far bella donna[35]

---

[30] *Buc.* 10. 8.

[31] Jorge de MONTEMAYOR, *La Diana*, edición de Asunción Rallo, Madrid: Cátedra, 1991, p.124. Mas cf. também as pp.229-30, 243 e 276. Todavia, em *La Diana*, Orfeu é associado à cítara e à harpa.

[32] Domenico DE ROBERTIS, "L'ecloga volgare come segno di contraddizione", in: *La metrica*, 2, 1981, pp.65-6. E recordem-se, além do mais, os célebres versos da primeira bucólica de Virgílio: "Ante leues ergo pascentur in aethere cerui, / et freta destituent nudos in litore piscis, / ante pererratis amborum finibus exsul / aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore uoltus." (*Buc.* 1. 59-63.).

[33] "Chi vuole udire i miei sospiri in rime" (*Arc.* 4E.), que é dupla, à semelhança da sextina 332. dos *Rerum uulgarium fragmenta*, "Mia benigna fortuna e 'l viver lieto" (Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli, Torino: Einaudi, 1985, pp.413-15; todas as citações serão feitas a partir desta edição, que será referida sob forma abreviada); e "Come notturno ucel nemico al sole" (*Arc.* 7E.).

[34] Mario FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. Dal duecento al Petrarca*, Milano: Feltrinelli, 2ª ed., 1970, p.303.

[35] 31-33: *Opere* di Dante Alighieri, a cura di Fredi Chiappelli, Milano: Mursia, 2ª ed., 1965, p.105.

e o Petrarca das nove sextinas incluídas nas páginas dos *Rerum uulgarium fragmenta* - que elege esta composição como verdadeiro emblema existencial do seu universo lírico:

> Ma io sarò sotterra in secca selva
> e 'l giorno andrà pien di minute stelle
> prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole.[36]

para se estender até à *Arcadia* -

> Li ignudi pesci andran per secchi campi
> e 'l mar fia duro e liquefatti i sassi,
> Ergasto vincerà Titiro in rime,
> la notte vedrà 'l sol, le stelle il giorno,
> pria che gli abeti e i faggi d'esta valle
> odan da la mia bocca altro che pianto.[37]

A interpretação do passo de *Sôbolos rios*, onde se encontra presente o tema órfico, em correlação com o papel mediador desempenhado pela *Arcadia*, é sustida, pois, não só pela associação do poder dos versos do cantor de Eurídice à flauta pastoril, como também pelo recurso ao *adynaton*. Contudo, essas referências literárias são trabalhadas de tal forma que assumem um sentido anti-órfico, na medida em que o texto se salda pela conclusão da inutilidade da poesia.[38]

Apesar dos seus ascendentes sobre a natureza animada e inanimada, o canto não foi capaz de "[...] mover / desconcertos da ventura". A flauta consagrou a fama do sujeito lírico, celebrou "prazeres acomodados", mas os seus acordes simbolizam "o canto da mocidade", que a mudança, a idade e o tempo levaram o poeta a abandonar, juntamente

---

[36] *Canzoniere*, 22. 37-39., p.25. Vd., além disso, as sextinas e os versos 66. 22-30., 237. 16-18. e 239. 10-12. e 37-39., bem como a referência ao mito de Orfeu e Eurídice, na sextina 332. 49-52., e os *impossibilia* contidos nas duas quadras do soneto 212., inspirados em Virgílio e em Arnaut Daniel, o mais antigo cultor daquela forma poética.

[37] *Arc.* 4E. 61-66. Sannazaro atribui a este tropo um âmbito de incidência muito vasto. Também no comiato da segunda e última sextina da *Arcadia* o *adynaton* é utilizado para enfatizar a falta de esperança do amante ("Canzon, di sera in oriente il sole / vedrai, e me sotterra ai regni foschi, / prima che 'n queste piagge io prenda sonno.", *Arc.* 7E. 37-39.), à semelhança do que se passa em 8E. 10-12. Noutras circunstâncias, traduz a firmeza do canto (5P. 35. e 5E. 59-62.) e, em 9E. 103-108., chega mesmo a assumir um sentido *dérisoire*.

[38] Na glosa do salmo 136 contida na *Ausencia y soledad de amor*, do *Inventario* de Antonio de Villegas, que começa "Sobre las aguas de amor", é feita referência explícita ao mito de Orfeu e Eurídice, num contexto literário que muito deve à tradição peninsular: "Esta música infelice, / entonada de mis males, / dicha con palabras tales, / bien sacara a Euridice / de las penas infernales. / Mas si tú ves tus querellas, / tus llagas y tu gemido, / que son más que las estrellas, / no saques otro perdido; / sácate a ti mismo dellas." (Francisco LÓPEZ ESTRADA, "Estudio y texto de la narración pastoril *Ausencia y soledad de amor*, del *Inventario* de Villegas", in: *Boletín de la Real Academia Española*, 29, 1, 1949, p.124). Mas muitas são as dúvidas que pairam em torno da cronologia da vida de Villegas, do lugar ocupado pelo *Inventario* na cadeia de textos onde se insere, e da própria autoria da obra (cf. *ib.*, 99-122).

com "[...] a causa dele"[39]. É neste contexto que se integra a citação do final do soneto de Boscán,

> Ponme en la vida más brava, importuna,
> do pida a Dios mil vezes la mortaja;
> ponme en edad do el seso más trabaja,
> o en los brazos del ama, o en la cuna;
> ponme en baja o en próspera fortuna;
> ponme do el sol el trato humano ataja,
> o a do por frío el alto mar se cuaja,
> o en el abismo, o encima de la luna;
> ponme do a nuestros pies viven las gentes,
> o en la tierra, o en el cielo, o en el viento;
> ponme entre fieras, puesto entre sus dientes,
> do muerte y sangre es todo el fundamento;
> dondequiera terné siempre presentes
> los ojos, por quien muero tan contento.[40],

o qual, por sua vez, segue o soneto 145 dos *Rerum uulgarium fragmenta*, "Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba". Ao adaptar os dois últimos versos da composição do poeta de Barcelona à medida métrica da redondilha,

> *Terné presente á los ojos*
> *por quien muero tan contento.* [41],

identificando o canto que, no passado, era entoado pela flauta, com uma memória literária petrarquista, Camões persiste na senda que associa lirismo e bucolismo.

Nas páginas da *Arcadia*, tal correlação assume, contudo, um significado diverso, visto que é o próprio sofrimento amoroso do pastor que o leva a relançar e a perpetuar o canto, na esperança de, através dele, e graças ao poder órfico da poesia, poder encontrar alívio para os seus males. Pelo contrário, em *Sôbolos rios*, o abandono das sonoridades da flauta implica não só a negação do tema órfico, como também a superação do petrarquismo amoroso. Neste bívio, Camões cruza-se com um outro Petrarca, o moralista, discípulo de Santo Agostinho, que escreve, no *De remediis utriusque fortunae*:

> Et ferae cantu falluntur, et uolucres, illud mirabilius, musica quoque dulcedine pisces tangi. Nota tibi Arionis, ac Delphinis est fabella, tam pro uero habita, ut ipsis animalibus sit inserta, multi quidem scriptorum illustrium meminere miraculi, elegantius nemo quam Herodotus, Graiae pater historiae. Astipulantur imagines aeneae, illic ubi e tanto periculo incolumis primum terris appulsus est natantis piscis tergo insidiens fidicen. Ad haec Sirenes cantu fallere creditum, illud uero non creditum, sed compertum, ut quotidie blandis uerbis homo hominem fallit et ad summam, nihil ad fallendum uoce apertius.[42]

---

[39] *Rimas*, p.107.

[40] Juan BOSCÁN, *Obras poéticas*, edición crítica por Martín de Riquer, António Comas y Joaquín Molas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957, p.106.

[41] *Rimas*, p.108.

[42] 1. 23.: Francisci Petrarchae [...] *Opera*. Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1554, t. 1, pp. 21-2.

A rejeição do canto da mocidade e dos seus prazeres fátuos é simbolizada pelo acto de pendurar a flauta nos salgueiros. Camões incide, reiteradamente, sobre esse momento, ao qual alude em vários passos das redondilhas. Num primeiro tempo, apresenta-o como resultado da tomada de consciência do carácter contingente e transitório da vida:

> Bem são rios estas águas,
> com que banho este papel;
> bem parece ser cruel
> variedade de mágoas
> e confusão de Babel.
> Como homem que, por exemplo
> dos transes em que se achou,
> despois que a guerra deixou,
> pelas paredes do templo
> suas armas pendurou:
> Assi, despois que assentei
> que tudo o tempo gastava,
> da tristeza que tomei
> nos salgueiros pendurei
> os órgãos com que cantava.
> Aquele instrumento ledo
> deixei da vida passada,
> dizendo: -Música amada,
> deixo-vos neste arvoredo
> à memória consagrada.
> Frauta minha que, tangendo,
> [...][43]

Depois de, nas duas décimas seguintes, pôr em causa o poder do canto, o poeta reafirma o seu propósito:

> Ficareis oferecida
> à Fama que sempre vela,
> frauta de mim tão querida;[44]

A lembrança dos gostos passados consubstancia-se na recordação do mesmo gesto, através de um imperfeito evocativo:

> Órgãos e frauta deixava,
> despojo meu tão querido,
> no salgueiro que ali estava
> que para troféu ficava
> de quem me tinha vencido.[45]

---

[43] *Rimas*, p.106.
[44] *Rimas*, p.107.
[45] *Rimas*, p.108.

Posto isto, a continuação do canto afigura-se, para a sensibilidade do poeta, mais do que inútil, dolorosa:

> Nem na frauta cantarei
> o que passo, e passei já,
> nem menos o escreverei,
> porque a pena cansará,
> e eu não descansarei.[46]

Assim fica consubstanciada a oposição canto *versus* não canto, que, como mostrou Stegagno Picchio[47], se desdobra numa outra, canto profano *versus* canto divino, simbolizada através da troca da flauta pastoril pela lira sagrada:

> Fique logo pendurada
> a frauta com que tangi,
> ó Hierusalém sagrada,
> e tome a lira dourada,
> para só cantar de ti!
> Não cativo e ferrolhado
> na Babilónia infernal,
> mas dos vícios desatado,
> e cá desta a ti levado,
> Pátria minha natural.[48]

Como tal, a enunciação desdobra-se sobre a enunciação, gerando efeitos de reflexão especular muito semelhantes aos que enformam o texto da *Arcadia*, e trazendo à ribalta todo o trabalho de tessitura que subjaz aos versos das redondilhas. Da mesma feita, fica lançado o itinerário que, da criatura, leva ao Criador, através da lira dourada.

Se, por um lado, a relação entre Orfeu e a flauta só pode ser interpretada no âmbito de um contexto bucólico recorde-se, que, por outro, não é usual encontrarem-se nem comentários ao salmo 136, nem cenas da literatura antiga não enquadráveis no domínio do bucolismo, onde seja feita referência ao gesto de pendurar uma flauta.

A cultura da Antiguidade instituiu o ritual que celebrava o termo de uma situação desfavorável através da suspensão de objectos que a simbolizassem, sinal da sua consagração à divindade tutelar. Este costume é descrito numerosas vezes pelos escritores antigos.

No último livro da *Eneida*, é feita alusão a uma oliveira em cujos ramos os marinheiros costumavam pendurar não só ofertas, como também as suas próprias roupas, em sinal do reconhecimento pela salvação das procelas:

> Forte sacer Fauno foliis oleaster amaris
> hic steterat, nautis olim uenerabile lignum,
> seruati ex undis ubi figere dona solebant
> Laurenti diuo et uotas suspendere uestis;[49]

---

[46] *Rimas*, p.109.

[47] "Babel et Sion: inspiration thématique et inspiration formelle dans la glose camonienne du psaume *Super flumina Babylonis*".

[48] *Rimas*, p.111.

[49] *Æn.* 12. 766-69.

Para assinalar a libertação do amor que dedicava a Pirra, Horácio recorre ao mesmo gesto, colocando a sua situação em paralelo com a do navegante que escapa de um naufrágio:

> [...]. Me tabula sacer
> uotiua paries indicat uuida
> suspendisse potenti
> uestimenta maris deo.[50]

Também em *Sôbolos rios* a suspensão da flauta simboliza a rejeição das "lembranças da afeição"[51]. Os vícios pecaminosos que põem em perigo a salvação da alma do crente são mencionados através de metáforas bélicas - "guerra" e "armas". Aliás, essas imagens faziam parte do vocabulário da poesia cortesã.

De acordo com a versão do salmo davídico transmitida pela *Vulgata*, os judeus exilados penduraram nos salgueiros os seus instrumentos musicais - "organa nostra": "In salicibus in medio eius / suspendimus organa nostra". Manuel Augusto Rodrigues esclarece, porém, que, no texto hebraico, não se fala de salgueiros, mas de choupos, e que os instrumentos em causa são especificamente designados como cítaras[52]. Esta última observação assume particular interesse, quando relacionada com os vários comentários ao salmo *Super flumina*, inseridos quer na tradição patrística, quer na exegese bíblica moderna[53], que consideram que os instrumentos em causa são ou cítaras, ou liras, ou harpas - instrumentos de cordas, em todo o caso, tal como os que eram utilizados no serviço levítico.

Camões confrontava-se, pois, com um filão interpretativo dotado de sólidos e ancestrais precedentes hermenêuticos. A sua vitalidade fica bem patente nas paráfrases e nos comentários inspirados pelo salmo que foram escritos no ambiente cultural do Portugal quinhentista[54].

George Buchanan fala de náblios e de liras:

> Muta super uirides pendebant nablia ramos
> et salices tacitas sustinuere lyras.

---

[50] *Carm.* 1. 5. 13-16.

[51] *Rimas*, p.108.

[52] "*Sôbolos rios que vão* à luz da exegese bíblica moderna", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981, pp.417-18.

[53] Cf. *ib.*, e *id.*, "As redondilhas *Sôbolos rios* e a tradição patrística", in: *Revista da Universidade de Coimbra*, 33, 1986.

[54] Para uma visão global das composições inspiradas pelo salmo 136, ao longo deste período, vd. Maria de Lurdes BELCHIOR, "As glosas do salmo 136 e a saudade portuguesa", in: *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Lisboa: Verbo, 1971; e Carlos Ascenso ANDRÉ, *Mal de ausência. O canto do exílio na lírica do Humanismo português*, Coimbra: Minerva, 1992, pp.288-355, donde cito os passos das composições de Buchanan (7-8.; p.299), de Aquiles Estaço (7-8.; p.303) e de Luís da Cruz (5-8.; p.326), bem como o texto dos manuscritos CXIV/1-39 (25-28., p.329; 11-12., p.332; 12., p.333) e 348-Manizola (p.342), da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora e o texto do manuscrito 49-I-7 da Biblioteca da Ajuda (p.353). Pelo que diz respeito, especificamente, ao panorama literário do país vizinho, valha por todas a referência: José Manuel BLECUA, "Sobre el salmo *Super flumina*", in: *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1987.

Aquiles Estaço afirma que os judeus penduram nas árvores cítaras e liras:

Arboribus citharae pendent procul e frond[os]is;
aspice uocales ut siluere fides.

Luís da Cruz, por sua vez, coloca na boca dos exilados a decisão, registada em discurso directo, de suspender os náblios na folhagem dos salgueiros:

Ripae hic uirebant frondibus uuidi
canis salicti. "Nablia", diximus,
"pendete ramis muta, nunquam
ad solitos repetenda cantus."

No manuscrito CXIV/1-39 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, andam três composições, inspiradas no mesmo salmo. Em duas delas, são igualmente mencionados instrumentos de cordas:

Non qualis olim garrula personat
testudo; muta nablia sustinent
frondes nec ullos mens ornantis
[laetitiae] celebrat triumphos

Nablia per salices - dolor, heu! - suspensa silescunt;

Também Lopo Serrão, ao evocar a saga dos cativos, conta que a gente miseranda foi levada a pendurar os seus náblios nos salgueiros:

ad salicum ramos appendit nablia maerens
gens miseranda, suis expoliata bonis. [55]

Se, do âmbito da literatura novilatina, passarmos para o âmbito da literatura em vulgar, poderemos verificar que tanto o anónimo autor do manuscrito 348-Manizola, guardado na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora,

Nossos órgãos cessaram
e nos freixos e salgueiros
pendurados ficaram,

Como o poeta que redigiu a composição registada no manuscrito 49-I-7 da Biblioteca da Ajuda,

As harpas dos salgueiros penduradas
nos verdes ramos estavam caladas,

Se situam na esfera da mesma linha interpretativa.[56]

---

[55] *Iuxta flumina Babylonis et cetera* 23-24.: *Lopo Serrão e o seu poema da velhice*, estudo introdutório, texto latino e aparato crítico, tradução e notas de Sebastião Tavares de Pinho, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1987, p.743.

[56] Nas paráfrases ou comentários do salmo escritos no ambiente cultural da vizinha Espanha, é também feita referência, quase invariavelmente, a instrumentos de cordas. Aduzo alguns exemplos que têm

Desta feita, à luz da associação da lira ao canto sagrado, fica esboçada uma linha de continuidade que, do amante de Eurídice, se estende ao discípulo de Moisés, passando pelo rei salmista e pelo orfismo, pela tradição judaica e pela devoção cristã. Todavia, em *Sôbolos rios*, nem o instrumento musical que é suspenso nos salgueiros é uma lira, mas uma flauta, nem anda associado ao canto divino, mas à poesia profana. A flauta que, em *Sôbolos rios*, é deixada no arvoredo, representa, como vimos, a inutilidade do canto e os prazeres fátuos de um passado a superar. Neste sentido, Camões não segue o salmo à letra, afastando-se, além disso, da interpretação que dele é levada a cabo por muitos dos comentadores que tendiam a pôr em relevo o significado religioso dos instrumentos abandonados, de entre os quais se conta Santo Agostinho[57]. Tais implicações sagradas serão atribuídas à "lira dourada" que dará voz ao canto dedicado ao Senhor Deus.

O gesto do poeta desterrado tem por precedente, neste particular, um famoso quadro descrito por um poeta pagão, Horácio. O amante de Cloé, ao pôr termo ao amor que lhe dedica, pendura não só a sua lira, como também as armas com que pelejara nos campos de Vénus:

> Vixi puellis nuper idoneus
> et militaui non sine gloria;
> nunc arma defunctumque bello
> barbiton hic paries habebit,
> laeuom marinae qui Veneris latus
> custodit. Hic, hic ponite lucida
> funalia et uectis et arcus
> oppositis foribus minacis.[58]

---

por fonte os textos publicados por José Manuel Blecua, no artigo "Sobre el salmo *Super flumina*": "todos los instrumentos / de música acordada y dulces cantos / de los salces más altos / colgamos, de consuelo y gozo faltos" (manuscrito 973 da Biblioteca de Palacio; p.114); "Los músicos instrumentos / en los salces los colgamos, / de todo punto dejamos / los órganos [...]" (ib.; p.115); "Viendo que en vuestros desvíos / ningún remedio se alcanza, / de los salces de los ríos / do colgaste mi esperanja, / colgué los órganos míos." (*Letras humanas sobre el psalmo*; p.117); "Pero cuando contemplé / vuestros mortales desvíos, / no sólo no los canté, / mas los instrumentos míos / de los salces los colgué"" (*ib.*; p.117); "de los salces mis arpas he colgado, / sentado cabe el río de la muerte", "de los salces mis arpas he colgado" (manuscrito 4154 da Biblioteca Nacional; pp.119-20); "Los instrumentos guardamos / de los salces que hallamos" (manuscrito 255 da Biblioteca Universitaria de Oviedo; p.123); "[colgamos] / de los salces estériles, sombríos, / los mudos instrumentos" (manuscrito de Jesuitas de A. Rodríguez-Moñino; p.124); "multa super virides pendebant nubila ramos / de salices tacitas sustinere lyras" (manuscrito B 2504 da Biblioteca da Hispanic Society of New York; p.126).

[57] Escreve Santo Agostinho, nas *Enarrationes in psalmos*: "Habent organa sua ciues Ierusalem, scripturas Dei, praecepta Dei, promissa Dei, meditationem quamdam futuri saeculi; sed cum agunt in medio Babyloniae, organa sua in salicibus eius suspendunt. [...] Adhuc isti [ciues Babyloniae] non sapiunt, non capiunt; quidquid illis dixerimus, sinistrum et aduersum habebunt. Ergo differendo circa eos scripturas, suspendimus organa nostra in salicibus; non enim dignos habemus, qui organa nostra portent. Non ergo eis organa nostra inserendo alligamus, sed differendo suspendimus. Salices enim sunt Babyloniae ligna infructuosa: pasta temporalibus uoluptatibus, tamquam fluminibus Babyloniae." (Aurelii Augustini *Opera. Pars 10. 3*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1956, pp.1967-8).

[58] *Carm.* 3. 26. 1-8.

Mas não deixem de ser recordadas, além disso, as palavras com que termina a quarta parte do primeiro livro das *Enéadas*, dedicado à felicidade, a inserir num contexto filosófico que se enche de implicações muito profundas, e de carácter vincadamente sincrético:

> "Ὥστε αὐτῷ τὰ ἔργα τὰ μὲν πρὸς εὐδαιμονίαν συντείνοντα ἔσται, τὰ δὲ οὐ τοῦ τέλους χάριν καὶ ὅλως οὐκ αὐτοῦ ἀλλὰ τοῦ προσεζευγμένου, οὗ φροντιεῖ καὶ ἀνέξεται, ἕως δυνατόν, οἱονεὶ μουσικὸς λύρας, ἕως οἷόν τε χρῆσθαι· εἰ δὲ μή, ἄλλην ἀλλάξεται, ἢ ἀφήσει τὰς λύρας χρήσεις καὶ τοῦ εἰς λύραν ἐνεργεῖν ἀφέξεται ἄλλο ἔργον ἄνευ λύρας ἔχων καὶ κειμένην πλησίον περιόψεται ᾄδων ἄνευ ὀργάνων. Καὶ οὐ μάτην αὐτῷ ἐξ ἀρχῆς τὸ ὄργανον ἐδόθη· ἐχρήσατο γὰρ αὐτῷ ἤδη πολλάκις. [59]

Na esteira de certos postulados da doutrina estóica e epicurista, Plotino observa que o homem que vive entre o bem e o mal, desprezando a "Inteligência", não pode ser nem um autêntico sábio, nem verdadeiramente feliz. Neste ponto, o autor das *Enéadas* evoca a autoridade de Platão, para defender que aquele que é sábio e feliz contempla o mundo do alto, sendo ele quem determina quando o deve deixar definitivamente. Tomada essa decisão, há-de abandonar e desprezar a sua lira, símbolo do plano corporal, mas não o canto, que continuará a entoar sem o seu acompanhamento.[60]

O abandono do instrumento musical, tal como é apresentado nas redondilhas camonianas, insere-se, pois, numa vastíssima trama de imagens culturais e literárias, que confere um profundo significado a esse gesto. Todavia, a constatação inicial mantém-se

---

[59] Plotino, *Enn.* 1. 4. 16. 20-29. "Certaines de ces actions tendent au bonheur; mais d'autres servent non pas à sa fin ni à lui-même, mais au corps qui lui est lié; il s'occupe de son corps et le supporte, aussi longtemps qu'il lui est possible, comme un musicien fait de sa lyre, tant qu'elle n'est pas hors d'usage; alors le musicien en change; ou bien encore il cesse de se servir de lyre, il s'abstient d'en jouer; il a maintenant une autre œuvre à accomplir, sans la lyre; il la laisse par terre et la regarde avec mépris; et il chante sans s'aider d'un instrument. Était-ce donc un cadeau inutile? Non pas, au début; car il s'en est aidé bien souvent." (texte établi et traduit par Emile Bréhier, Paris: Belles Lettres, 1989, cinquième tirage, p.85).

[60] A forma como se processou a transmissão do texto das *Enéadas* coloca problemas filológicos muito complexos. Limito-me a recordar que a versão latina de Marsilio Ficino foi pela primeira vez publicada em Florença, em 1492, e teve sucessivas edições nos anos de 1540, 1559, 1562, 1580 (acompanhada pelo texto grego) e de 1615, todas elas batidas na cidade de Basileia, e nos *Opera* de 1561, 1576 e 1641. A remissão para Plotino vai ao encontro das conexões, estudadas por Luciana Stegagno Picchio ("Babel et Sion: inspiration thématique et inspiration formelle dans la glose camonienne du psaume *Super flumina Babylonis*"), entre as redondilhas de Camões e o hino nono (*olim primus*) de Sinésio, que começa: "Va, ô ma lyre harmonieuse, après la chanson de Téos et la mélodie de Lesbos, en vue d'hymnes plus austères, entonne une ode dorienne: elle ne connaît ni les tendres fiancées au sourire amoureux, ni les garçons dans la fleur de leur charmante adolescence. C'est le pur enfantement d'une sagesse issue de Dieu, à l'écart de toute souillure, qui pour un chant divin me pousse à ébranler les cordes de ma lyre et m'incite à fuir l'égarement délicieux des terrestres amours." (*Hymnes*, texte établi et traduit par Christian Lacombrade, Paris: Belles Lettres, 1978, p.100). Plotino advoga que o verdadeiro sábio eleve o seu canto aos supremos ideais que norteiam a sua vida, e Sinésio decide entoar um novo canto dedicado ao Senhor, tal como Camões, na segunda parte de *Sôbolos rios*, se propõe enaltecer a Pátria divina. Mas Sinésio continua a modular o mesmo instrumento, apesar de dele extrair outras sonoridades, ao passo que Plotino postula o seu abandono, à semelhança do que acontece em *Sôbolos rios*, e a sua substituição pela próprias capacidades vocais. Todavia, em nenhum destes helenistas está em causa a flauta, mas a lira.

inalterada - nenhuma das referências até aqui evocadas passa pela suspensão de uma flauta. É no domínio do bucolismo que vamos encontrar os seus antecedentes.

Na sétima bucólica de Virgílio, o pastor Córidon equipara esse acto ao eventual fim do seu canto pastoril, decorrente da impossibilidade de igualar o de Codro:

> Nymphae, noster amor, Libethrides, aut mihi carmen,
> quale meo Codro, concedite (proxima Phoebi
> uersibus ille facit), aut, si non possumus omnes,
> hic arguta sacra pendebit fistula pinu. [61]

Tibulo atribui-lhe um significado votivo, à semelhança do que acontecia em Horácio, mas, desta feita, integrando-o no contexto dos rituais pastoris:

> pendebatque uagi pastoris in arbore uotum,
> garrula siluestri fistula sacra deo,
> fistula cui semper decrescit harundinis ordo.[62]

Mas é a *Arcadia* de Sannazaro a obra que, afora erigir-se em receptáculo desta tradição antiga, atribui um valor central, no quadro do seu funcionamento diegético, ao abandono da flauta bucólica. Além do citado passo da décima prosa, em que a história das origens e da evolução da literatura pastoril gira em torno da sanfonha pendurada num alto e frondoso pinheiro situado junto ao templo de Pã, recorde-se o momento em que, no final do livro, é o próprio narrador quem deixa a sua flauta no arvoredo:

> Ecco che qui si compieno le tue fatiche, o rustica e boscareccia sampogna, degna per la tua bassezza di non da piú colto, ma da piú fortunato pastore che io non sono, esser sonata. [...] A te non si appertiene andar cercando gli alti palagi de' prencipi, né le superbe piazze de le populose cittadi, per avere i sonanti plausi, gli adombrati favori, o le ventose glorie: vanissime lusinghe, falsi allettamenti, stolte e aperte adulazioni de l'infido volgo. Il tuo umile suono mal si sentirebbe tra quello de le spaventevoli buccine o de le reali trombe. Assai ti fia qui tra questi monti essere da qualunque bocca di pastori gonfiata, insegnando le rispondenti selve di risonare il nome de la tua donna e di piagnere amaramente con teco il duro e inopinato caso de la sua immatura morte.[63]

A suspensão da flauta simboliza, tal como em *Sôbolos rios*, o fim do canto.

Nas composições da literatura peninsular ibérica que seguem o salmo 136, encontrei duas referências à flauta; uma num dos três poemas novilatinos que andam no manuscrito CXIV/1-39 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora,

> Nullum plectra sonum, nullos dat tibia cantus;
> ipsa super salices nablia muta silent.,

outra na *Paraphrasi en el salmo Super flumina Babylonis*, de Jorge de Montemor,

> Allí nuestra alegría andaba ociosa,
> con la tristeza, estábamos contentos,
> la vida era pesada, y enojosa.
> Las músicas alegres, e instrumentos,

---

[61] *Buc.* 7. 21-24.
[62] Tib. 2. 5. 29-31.
[63] *Arc.* "A la sampogna", 1. e 5-6.

en medio de los sauces las colgamos,
y allí placeres, fiestas, y contentos.
No las flautas y órganos, dejamos,
mas las alegres causas que tuvimos
de los himnos, y cantos, que cantamos.[64]

Pelo que diz respeito ao primeiro passo, note-se que a alusão à flauta não é exclusiva, inserindo-se numa enumeração de instrumentos, que inclui igualmente a lira e os náblios, dotada de valor enfático. Pelo que diz respeito ao segundo passo, tenha-se em linha de conta o facto de Jorge de Montemor ter sido, também ele, um atento leitor da *Arcadia*. O autor de *Los siete libros de la Diana*, que já anteriormente lembrei a propósito do tema órfico, poderia ser, eventualmente, um elo mediador entre Sannazaro e Camões. Se assim fosse, estaríamos perante um daqueles casos em que a *Arcadia* funciona como tela onde se projecta um foco propulsor que se prolonga para além do texto do romance.

Aliás, Montemor distingue dois tipos de instrumentos - e, como tal, de canto -, aqueles que são alegres, que foram abandonados nas ramagens dos salgueiros, e aqueles que são tristes, e dão voz aos lamentos do povo exilado. Através deste recurso, fica justificada a possibilidade de um presente da enunciação. No salmo bíblico, a enunciação é realizada *a posteriori*, conforme o têm vindo a observar vários dos seus exegetas.

Tal como o poeta nascido nas margens do Mondego, Camões distingue, igualmente, dois tipos de instrumentos, a flauta, que é abandonada para sempre, e a lira dourada, que cantará o amor divino e a Pátria celeste que é recordada através da reminiscência. Montemor também procede circularmente, visto ter esperança num futuro no qual, em virtude do dom da graça, lhe seja possível recolher os alegres instrumentos outrora pendurados no arvoredo, para entoar o canto da felicidade que lhe será oferecida pelo Senhor:

Entonce el criador, hecho criatura,
nos mandará los órganos, tomenos [*sic*]
que en los salces colgamos, de amargura.
La gracia que perdimos, entendemos,
por estos instrumentos, que colgamos,
la cual por medio de él, cobrar podemos.
Y los cantares dulces que dejamos
de cantar, en la tierra del pecado,
en la de gracia, entonce renovamos.[65]

Entre tradição bucólica e pensamento bíblico, creio que não há necessidade do recurso a soluções de continuidade. Já Manuel Augusto Rodrigues mostrou que os textos sagrados preconizam a distinção entre o bom e o mau pastor[66]. Se Cristo é o *bonus*

---

[64] 119-27: *apud* Bryant L. CREEL, *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, London: Tamesis, 1981, p.135. Esta composição foi pela primeira vez editada no *Segundo cancionero spiritual*, publicado em Antuérpia no ano de 1558.

[65] 284-92: *apud* Bryant L. CREEL, *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, p.138.

[66] "As redondilhas *Sôbolos rios* e a tradição patrística".

pastor, todo o cristão deve estar alerta em relação aos enganos das aparências, que também elas ensinam "maus caminhos por direitos"[67]. É neste quadro que se integra a sugestão de Reichenberger, quando nota que, nos versos 46-55. das redondilhas, o versículo "In salicibus in medio eius / suspendimus organa nostra" "wird bei Camões eingeleitet durch einen epischen Vergleich"[68]. Desta feita, ao acto de suspender a flauta anda associado o heroísmo espiritual do cristão que renega em definitivo a poesia profana e os "afeitos" que cantou.

Diverso é o significado do gesto levado a cabo pelo narrador da *Arcadia*, quando a obra está prestes a terminar. Na verdade, o abandono da flauta de forma alguma simboliza, nesse contexto, o fim do canto pastoril, mas tão só o termo da sua experiência bucólica. Esta interpretação não se justifica apenas em função da referência explícita a outros pastores que virão a extrair melodias da mesma sanfonha, perpetuando, desse modo, o poder órfico da poesia, como também em função das figuras de circularidade à luz das quais é concebida a estrutura da obra. A Arcádia desdobra-se sobre a Arcádia. Ao mesmo tempo que é posto em relevo o duplo significado do signo bucólico, o país literário dos pastores impõe-se como mundo da máscara onde se reflecte a esfera do quotidiano na sua totalidade, e que, por isso, de forma alguma pode ser reduzido à colina da felicidade edénica - e muito menos à colina de Jerusalém.

O acto de suspender a flauta é comum ao final da Arcadia e à parte inicial de *Sôbolos rios*, pelo que se poderia admitir que as redondilhas camonianas começam onde o romance bucólico de Sannazaro termina - se não que o gesto do poeta português implica a negação de uma poesia que, além de ter dado voz às vivências de um quotidiano sujeito às leis da mudança e às falsas esperanças dos afectos, se revelara inútil. Se na Babilónia se espelha a desordem pânica, o canto de Orfeu perdeu a capacidade encantatória necessária à sua sublimação. Tais pressupostos distinguem-se radicalmente dos que enformam o romance bucólico de Sannazaro e, em particular, o seu final. Os zagais que vierem a extrair novos sons da flauta pastoril hão-de continuar a lamentar a morte da tão amada "donna", a partir da associação entre o canto bucólico e o plano do lirismo amoroso petrarquista, tal como Sannazaro, por primeiro, a concebera, cientes do valor órfico da poesia.

Sendo o alcance da felicidade espiritual, mediante a renegação do mundo dos sentidos, o supremo objectivo a que aspira o sujeito lírico de *Sôbolos rios*, ele não pode deixar de abandonar a flauta de Sannazaro nas ramadas dos salgueiros. Só a lira - o instrumento de Orfeu e o instrumento que é especificamente referido no texto hebraico do salmo 136 - o pode conduzir até Deus. Sob esta óptica, também a estrutura das redondilhas evolui de acordo com um movimento circular - entre Sião e Jerusalém, entre a flauta e a lira -, mas que implica, porém, uma ascenção de grau, nos termos em que é entendida pelo neoplatonismo cristão.

Sannazaro compôs um famosíssimo poema de tema religioso, o *De partu Virginis*, construído a partir da *contaminatio* de fontes religiosas e clássicas, o qual foi redigido,

---

[67] *Rimas*, p.110.

[68] Kurt REICHENBERGER, "Der christliche Humanismus des Camões", in: *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 4, 1964, p.111.

todavia, num momento da sua biografia intelectual em que se encontrava substancialmente distanciado da *Arcadia*. O percurso que fica idealmente desenhado por esta linha evolutiva é semelhante ao sintetizado em *Sôbolos rios*. Mais do que enquanto itinerário pessoal, creio, porém, que ele deve ser interpretado enquanto itinerário periodológico, entre Renascimento e Maneirismo.

4. Nas redondilhas *Sôbolos rios*, deparamos com situações literárias que, além de se encontrarem estritamente relacionadas com a *Arcadia*, só podem ser cabalmente interpretadas à luz do seu texto. Neste sentido, esta célebre composição não poderá ser classificada como uma simples paráfrase. O percurso que vai do romance bucólico de Sannazaro aos versos de Camões não é, de forma alguma, linear e imediato, e não só por motivos que se prendem com a cronologia da escrita ou da leitura de muitas das obras ou das composições citadas, como também, e em particular, em virtude dos complexos processos de *contaminatio* envolvidos, ora direccionados projectivamente, ora dotados de uma incidência retroactiva. A forma segundo a qual o poeta português e o poeta italiano exploram a teoria da *imitatio* segue, pois, caminhos semelhantes, embora essa *ars combinatoria*, em Sannazaro, tenda para a abrangência, e, em Camões, para o *détour*. O sentido do texto da *Arcadia* é sempre "outro", o das redondilhas de Camões vai sempre dar a "outro" lugar.

Universidade de Coimbra

NAVEGANDO PELO RIO DAS AMAZONAS: IMAGENS DE GÊNERO NAS CRÔNICAS DE VIAGEM

MARIA IZILDA S. DE MATOS

Neste artigo buscar-se-á refletir sobre os mecanismos de construção das identidades de gênero através da análise da lenda das Amazonas, traçada pelos europeus que chegaram à América. A importância do mito das Amazonas durante a Conquista liga-se ao fato evocar uma sociedade constituída exclusivamente por mulheres e identificada com a "desordem".

Serão analisados os perfis de gênero presentes no imaginário na época da Conquista, expresso por algumas crônicas de expedições ao Amazonas, em particular as de Frei Gaspar de Carvajal (1541-42) e Padre Cristóbal de Acuña (1638-39). Esses relatos expressam as representações do masculino-feminino que condicionariam as relações de gênero no Novo Mundo. Assim, algumas questões se colocaram: a historicidade das relações de gênero; a dinâmica da construção das imagens masculina e feminina através de um processo interno de influência mútua, simultaneamente constituintes e constituídas; as permanências e modificações por que passaram; como circulavam numa sociedade cuja normatização estava sendo encaminhada; como teciam as relações de poder; como o imaginário relacionou-se com experiência social e pôde refletir, expressar e/ou ocultar suas contradições.

NAVEGANDO NO RIO DAS AMAZONAS

Percorrendo os relatos de expedições pelo rio das Amazonas, em particular os de Frei Gaspar de Carvajal (1541-42) e Padre Acuña (1638-39), percebe-se a lenda como uma construção cultural de um tempo e uma época determinadas, numa sociedade de mulheres que vivia isolada de uma sociedade mista maior, e que encarnaria - por sua organização e comportamento - a "desordem".

Encontra-se certa unanimidade na aceitação da transposição para o Novo Mundo de uma configuração cultural ibérica. Onde estava difundida a imagem da inferioridade intelectual feminina e uma busca nos modelos clássicos gregos e romanos como exemplos e estereótipos de virtuosas virgens e matronas[1]. Assim, já que os homens

[1] BOXER, C.R., *A Mulher na Expansão Ultra Marina Ibérica*, Lisboa: Livros Horizonte, 1977, pp.121-44.

eram levados a acreditar na inferioridade das mulheres e a idealizar certos padrões de comportamento ibéricos, que reação poderia deles esperar quando encontraram as índias?

Ao longo do século XVI novos elementos começaram gradativamente a circular e se difundir na Península Ibérica. A construção do Estado Nacional imporia a centralização e a unidade em detrimento da diversidade anterior, sendo que para isto se fazia necessário também o assujeitamento dos corpos como estratégia política, a implantação de uma nova ordem moral através da culpabilidade da sexualidade e da repressão dos "desvios", em que pureza de sangue e a comprovação da legitimidade condicionaram a exigência da castidade feminina[2]. Todavia as tentativas de normatização do comportamento feminino e da sexualidade da mulher, não obstante a violência das perseguições, não se concretizaram inteiramente.[3]

Assim, valores misóginos expresso em adágios, cantigas, versos e ações cotidianas circulavam atráves de diálogos, estórias e folhetos impregnando de forma residual ou profundamente diferentes setores sociais de países europeus, em particular a Península Ibérica. Relatos e textos de teólogos, moralistas, confessores e médicos, contribuíam para sedimentar sentimentos misóginos impregnados de um desejo de normatizar as mulheres, esvaziá-las de saberes e poderes. Essas ações transferem-se para a América, fazendo um "processo civilizatório" a serviço do projeto de colonização; todavia cabe lembrar também as peculiaridades da colonização que abriram caminho para uma razoável independência feminina e a diferença da legislação espanhola, que permitia maior autonomia que a portuguesa.[4]

Assim, se os europeus traziam em sua experiência aspectos de normatização que se explicitavam no seu imaginário, nesse estava presente e em formação o perfil ideal feminino, refletindo o perfil masculino. O discurso masculino ordenou e classificou o real através de categorias que se transformaram em universais - e em exemplo de objetividade e racionalidade, impondo uma ordem dualista com rígidas classificações que desembocam no permitido x proibido, na desqualificação de uns e na supremacia de outros, procurando dar "naturalidade" a estas construções.

Procura-se-á abandonar as polarizações e deixar emergir as tensões entre os papéis masculinos e femininos, vislumbrando além de seus conflitos e complementaridades, que homens e mulheres são construtores de um imaginário, cujos mitos criados e que circulam nessa sociedade condicionaram as relações sociais concretas. É nesse universo que questiona-se sobre o significado do mito das Amazonas no processo de construção das identidades de gênero, no momento da conquista.

Na leitura dos relatos, o que nos chama a atenção num primeiro momento é a a preocupação com pormenores e detalhes, bem como a procura de precisão. Na expedição

---

[2] KELLY, Joan, "Did Women have a Renaissance?", in: *Women, History and Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1984.

[3] TELLES, Norma, "Ronda das Feiticeiras", in: SILVA, Mª Aparecida de M., *Mulher em Seis Tempos*, Unesp-Araraquara, 1991.

[4] DEL PRIORI, Mary, *Ao sul do Corpo*, São Paulo: José Olympio, 1993.

de Orellana descrita por Carvajal, as notícias que recebiam sobre as Amazonas no percurso denotam certa ansiedade, medo e expectativa na aproximação de seu domínios:

> ... Os índios recomendaram que, se fossemos ver as amazonas, que chamam na sua língua de coniupuiara, que quer dizer grandes senhoras, que víssemos o que fazíamos, porque éramos poucos e elas muitas, e que nos matariam ...[5]

A proximidade do reino das Amazonas é detectada por outros indícios, o cronista destaca que as marcas de um território diferente, com descrições detalhadas e freqüentes.

> ... Nesse dia aportamos a uma aldeia ... havia lá uma praça muito grande e no meio da praça um grande pranchão de dez pés em quadro, pintado e esculpido em relevo, figurando uma cidade murada, com a sua cerca e uma porta. Nessa porta havia duas altíssimas torres com as suas janelas, as torres com portas que se defrontavam, cada porta com duas colunas. Toda esta obra era sustentada sobre dois ferocíssimos leões que olhavam para trás, como acautelados um do outro, e a sustinham nos braços e nas garras. Havia no meio desta praça um buraco por onde deitavam, como oferenda ao sol, a chicha que é o vinho que eles bebem, sendo o sol que eles adoram e têm como seu Deus.
>
> Era esse edifício coisa digna de ser vista, admirando-se o Capitão e nós todos de tão admirável coisa. Perguntou o Capitão a um índio o que era aquilo e que significava naquela praça, e o índio respondeu que eles são súditos e tributários das Amazonas... Que as povoações que eles tinham eram daquela maneira, conservando-o ali como lembrança e o adoravam como emblema de sua senhora, que é quem governa toda a terra das ditas mulheres...Saímos logo desta aldeia, encontramos a seguir uma outra, muito grande, que tinha o mesmo pranchão e divisa. Defendeu-se muito este povo ... passamos por outros muitos povoados, onde os índios nos esperavam em pé de guerra.[6]

Os enfrentamentos com índios mais belicosos se apresentava como um indício da proximidade do reino da Amazonas, aumentando os cuidados, contudo os índios já se encontravam avisados, a 24 de junho de 1541, entraram no território das Amazonas, tendo sido recebidos com agressão, e o Capitão reagiu, dez ou doze delas guerreavam à frente de seus súditos como capitães. Mesmo frente à desvantagem numérica, eles mataram sete ou oito dessas guerreiras e fizeram um índio prisioneiro.

No relato de Carvajal, o índio prisioneiro, interrogado, diz que já esteve muitas vezes nas terras dessas mulheres varonis pagando vassalagem, diz que havia setenta aldeias, construídas de pedras e com portas, com caminhos que as interligavam e com sentinelas que cobravam a passagem. Descreve as riquezas desses territórios:

> Há lá imensa riqueza de ouro e prata, e todas as senhoras principais possuem um serviço todo de ouro ou prata ... na capital e principal cidade há cinco casas muito grandes, que são adoratórios e casas dedicadas ao sol, as quais são por elas chamadas de caranaí, e que estas casas são assoalhadas no solo e até meia altura e que os tetos são forrados de pinturas de diversas cores, que nestas casas tem elas ídolos de ouro e prata em figura de mulheres, e muitos objetos de ouro e prata para o

---

[5] CARVAJAL, Frei Gaspar de, *Descubrimento del Río de las Amazonas*, Sevilla, 1894, p.30.
[6] *Idem*, pp.51-2.

serviço do sol. Andam vestidas de finíssima roupa de lã, porque há nessa terra muitas ovelhas do Peru. Seu traje é formado por umas mantas apertadas dos peitos para baixo, o busto descoberto, e um como manto, atado adiante por uns cordões. Trazem os cabelos soltos até ao chão e postas na cabeça coroas de ouro, da largura de dois dedos.

Disse mais que nesta terra, segundo compreendemos, há camelos que os carregam, e disse que há outros animais, que não conseguimos entender, que são do tamanho de um cavalo, com pêlos do comprimento de um gêmeo e com a pata fendida ... Disse mais que muitas províncias de índios que lhes são limítrofes, elas as têm sujeitas e os fazem pagar tributos e que eles as sirvam; e que há outras com as quais vivem em guerra.[7]

Na construção do mundo das Amazonas elaborada pelo cronista, é projetado a sociedade por ele conhecida, hierarquizada, dividida entre súditos e senhoras, cercada por uma corte sustentada por vassalos e possuindo guerreiras e sentinelas encabeçadas pela matriarca Conori. Alocadas numa região mais amena construíram suas casas de pedra, com portas e assoalhos sendo essas construções mais firmes e duradouras logo mais civilizadas também no trajar-se apresentavam sinais de civilização vestindo-se como nobres.

Na descrição de Carvajal eram mulheres fortes para submete outros povos, porém não superiores em coragem aos heróis desbravadores que enfrentavam aquele mundo desconhecido. Por outro lado as notícias da existência do Templo do Sol onde os índios acumulavam grande quantidade de ouro, guardado pelas virgens do sol, se confunde com as informações sobre a existência de um país de mulheres Amazonas, as quais seriam possuidoras de uma enorme quantidade de ouro ou pedras verdes de inestimável valor.

Esse mundo que, além de cercado de pequenos edens com frutos, caça e pesca abundantes, apresentava ainda campos cultivados por uma população produtivas e que esconde tesouros ríquissimos.

Além disso a terra é tão boa e fértil e tão ao natural como a de nossa Espanha, pois entramos nela por São João e já começavam os índios a queimar os campos. É terra temperada, onde se colherá muito trigo e se darão todas as árvores frutíferas. Além disso está aparelhada para criar todo o gado, porque há nelas muitas ervas como em nossa Espanha ...[8]

O novo é filtrado pelo já conhecido, assegurando a este a supremacia; usar a analogia é familiarizar o exótico. Era prática comparar as novidades vistas com algo já identificado, essa ação sedimentará a diferença que se encontra plena de hierarquias, manifesta nas expressões de degenerescência ou imaturidade, sendo a construção de um olhar dos que sofrem o impacto de identificarem a totalidade de que fazem parte. Esses olhares tradutores da diversidade exprimem deslumbramento e desapontamento pela incapacidade de exercer o domínio e pelo desconforto.[9]

---

[7] *Idem*, p.65.
[8] *Idem*, pp.62, 63.
[9] GONDIM, Neide, *A Invenção da Amazônia*, São Paulo: Marco Zero, 1994, p.38.

OS MITOS AMAZÔNICOS

Se a lenda das Amazonas, ou seja, de uma sociedade de mulheres nos confins do mundo, é européia e chega à América com os conquistadores, cabe destacar que eles ao chegarem, encontraram mitos entre os indígenas que contribuíram para fomentar o imaginário ibérico.

Como os mitos amazônicos - o do Jurupari se inicia com uma era precedente e caótica, onde as mulheres supostamente governavam a terra sem justiça, nem piedade, mantendo os homens sob medo e submissão. Jurupari, o héroi libertador, inverteu essa situação, ensinando que não se devia permitir às mulheres imiscuírem-se nos negócios ou fazer parte dos ritos sagrados. Lutou contra elas e venceu, estabelecendo diretrizes para o comportamento sexual, dadas como princípios fundamentais da ordem social e sexual, transmitida de geração a geração pela narração do mito e a representação na cerimônia.[10]

Outro mito amazônico circula entre os uaupés e os munducurus, que possuem flautas e as adoram como objetos sagrados, cujo uso as mulheres da tribo controlavam no passado. Elas ficavam sentadas em círculo, tocando flauta, e eram os homens que carregavam a lenha, traziam água, caçavam, cozinhavam e se sujeitavam às suas exigências sexuais. Esse período de predominância feminina acabou quando os homens enganaram as mulheres e lhes tomaram as flautas.[11]

Em nenhuma versão as mulheres vencem e invariavelmente os mitos terminam com os homens no poder. Delas são apreendidos os símbolos de poder (flautas, as máscaras, etc), como eternas perdedoras, evocando-se uma visão alternativa catastrófica de uma sociedade dominada pelas mulheres, lembrando que elas possuíram e perderam o poder e que essa perda determinou de uma conduta inadequada. Assim, os direitos e privilégios masculinos são documentados, justificados e ritualizados.

No entanto, grande parte dos mitos indígenas, de transmissão oral, se perdeu e o que chegou até nós foram os escritos dos conquistadores, onde as vozes se mesclam, o imaginário, os relatos e as experiências de uns e de outros se fundem num texto único.

A perplexidade perante o novo desperta também uma predisposição para o retorno de mitos da Antiguidade Clássica, recriando a imagem dos conquistadores embrenhados num universo desconhecido, procurando a riqueza de um Eldorado, pretendendo descobrir e desvendar. Não podemos deixar de lembrar que o mito do Eldorado, além da representação da riqueza que possibilitaria a realização de todos os desejos e significaria poder, se encontrava vinculado à idéia de paraíso, onde o espaço físico referido era de fertilidade, beleza e prazer, sinônimo de felicidade plena.[12]

---

[10] CARVALHO, Silvia Maria S., *Jurupari: Estudos de mitologia Brasileira*, São Paulo: Ática, 1979.

[11] SHOUMATOFF, Alex, *O Mistério das Amazonas*, Rio de Janeiro: Nórdica, 1986, p.28.

[12] SOUSA, Celeste Henriques M. R., "Imagens do Brasil na Literatura Alemã: Metamorfoses de Mitos da Conquista", Tese de doutoramento Departamento de Letras Modernas, FFLCH-USP, São Paulo, 1988.

Assim as coniupuiaras[13] - "grandes senhoras"- foram automaticamente identificadas com as Amazonas míticas, as guardiãs de um Éden tropical. Esses homens reviviam, sem saber, mitos que lhes haviam chegado de lugares e tempos remotos, reconstituindo nesse contexto elementos particulares que adquiriram ou revelaram outros significados. Como eles, essas mulheres tinham espírito de aventura e a cobiça; eram conquistadoras de outros povos e possuíam tesouros capazes de enriquecer o mundo inteiro. Dessa forma, o mito, com a ansiedade da aventura, com o medo e a atração pelo desconhecido, pela riqueza e pela descoberta, faz aflorar no imaginário dos europeus a lenda da Antiguidade, as crônicas de outros viajantes. Retorna, circula, interpenetra com o mito das "grandes senhoras sem homem" e outros mitos amazônicos como o das virgens do sol; relaciona-se com a lenda do Eldorado, transforma-se e reflete as imagens ideais do masculino-feminino e a sua inversão - o "não deve ser".

Com Acuña (1639), o discurso sofreu ajustes, invocou-se a atribuição de novos significados e predicados, a constância das imagens centrais acumulou certos elementos que procuravam manter certa integridade e coerência. Rastrear as aproximações, variações entre esses textos é sugestivo e instigante. O medo do desconhecido e a ansiedade amenizavam-se sendo substituídos pela preocupação em dar veracidade ao relato de alguém que se encontrava a serviço de el-Rei. Percebe-se a influência de notícias anteriores e sua preocupação em precisar a localização dessa sociedade:

> Os fundamentos que há para assegurar Província de Amazonas neste rio são tantas, e tão fortes, que seria faltar à fé humana o não lhes dar crédito ... asseguram era estar ele povoado de uma Província de mulheres guerreiras, que sustentando-se sozinhas, sem varões, com os quais apenas de tempos em tempos tinham coabitação, viviam em suas aldeias cultivando as suas terras e alcançando com o trabalho de suas mãos todo o necessário para o seu sustento ... Só lanço mão do que ouvi com os meus ouvidos e com cuidado averigüei desde que pusemos pé neste rio, no qual não há geralmente coisa mais comum, e que ninguém ignora, que se dizer que nele habitam estas mulheres, dando sinais tão particulares, que concordando todas as suas informações umas com as outras, não é crível que uma mentira se pudesse ter enraizado em tantas línguas e tantas nações, com tantas visões de verdade.
>
> Mas onde mais luz obtivemos do sítio onde vivem estas mulheres, dos seus costumes, dos índios que têm relações com elas, dos caminhos pelos quais se penetra em suas terras, e dos naturais que os povoam (que é a que aqui darei) foi na última aldeia onde acaba a Província dos Tupinambás ... Estas mulheres varonis têm sua sede entre grandes montes e altíssimos cerros, dos quais o que mais se aldeia entre os outros, e que, como o mais soberbo, é combatido dos ventos com mais rigor, pelo que sempre se mostra descalvado e limpo de vegetação, se chama Yacamiaba.[14]

A preocupação com a veracidade e a exatidão da localização é sucedida pela descrição da organização dessa sociedade e do comportamento e ação dessas mulheres.

---

[13] Além de coniupuiara – "grandes senhoras" – aparecem também as expressões: "cougnantainsecouimas" = "índias que viviam sem homens" e, em De la Condamine, "Cunhantainsecuima" = "mulheres sem marido".

[14] ACUÑA, P. Cristóbal de, *Nuevo Descubrimiento del Gran Río de las Amazonas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1946, p.265.

UMA SOCIEDADE DE MULHERES SÓS

Carvajal destaca algumas características dessas mulheres, em particular a belicosidade e a capacidade de se auto-sustentar e se organizar:

> ... Íamos desta maneira caminhando quando demos de chofre na boa terra e senhoria das amazonas...Quero que saibam qual o motivo de se defenderem os índios de tal maneira. Hão de saber que eles são súditos e tributários das amazonas, e conhecida a nossa vinda, foram pedir-lhes socorro e vieram dez ou doze. A estas nós as vimos, que andavam combatendo diante de todos os índios como capitãs, e lutavam tão corajosamente que os índios não ousavam mostrar as espáduas, e ao que fugia diante de nós, o matavam a pauladas ... Perguntou-lhe o Capitão que mulheres eram aquelas que tinham vindo ajudá-los e fazer-nos a guerra. Disse o índio que eram mulheres que residiam no interior, a umas sete jornadas da costa, e por ser este senhor Couynco seu súdito, tinham vindo guardar a costa. Perguntou o capitão se estas mulheres eram casadas e o índio disse que não. Perguntou o Capitão de que modo vivem. Respondeu o índio que viviam no interior, e que ele tinha lá estado muitas vezes e visto o seu trato e residências, pois como seu vassalo ia levar o tributo, quando o senhor o mandava. Perguntou o Capitão se estas mulheres eram muitas. Disse o índio que sim, e que ele sabia, pelo nome, setenta aldeias, e os contou diante dos que aí estávamos, e que em algumas havia estado. Perguntou o Capitão se estas aldeias eram de palha. Disse o índio que não, mas de pedra e com portas, e que de uma aldeia a outra iam caminhos cercados de um e outro lado e de distância em distância com guardas, para que não possa entrar ninguém sem pagar direitos ...
>
> Tudo o que este índio disse, já nos haviam contado a umas seis léguas de Quito, porque ali falam muito nestas mulheres, e para vê-las vêm muitos índios 1.400 léguas rio abaixo. Assim nos diziam lá em cima os índios, que quem tivesse de descer à terra destas mulheres tinha de ir rapaz e voltar velho. Disse que a terra é fria e que há pouca lenha, sendo muito abundante em todas as comidas. Também disse muitas outras coisas, e cada dia vai descobrindo mais, porque é um índio de muita razão e muito entendido ...[15]

No relato desta primeira expedição ficam patentes as dificuldades de Orellana em se comunicar com os índios, em particular neste interrogatório, com a necessidade de lançar mão de gestos, fazendo com que muitas das perguntas do espanhol induzissem respostas prefiguradas. Percebe-se o mito de origem européia, escutado há muito tempo, e que ele teria tido notícias dessa mulheres quando se formava militar no Peru. Assim o mito foi recuperado e reinterpretado durante os contatos.

Nele, as Amazonas foram reconhecidas como mulheres belicosas, isoladas, selvagens e insubmissas, conhecedoras de saberes da guerra e com capacidade de se organizar, com um governo próprio, sem a presença e a ajuda de homens, além de serem conquistadoras e possuírem "tributários". Em suas terras e senhorios, os alimentos eram abundantes, demonstrando as habilidades dessas mulheres em manter-se. Aos viajantes, causavam espanto, estranheza e também atração, visto que representavam uma inversão na imagem feminina européia, que apregoava a mulher voltada para a procriação e criação dos filhos e, portanto, inapta a tomar parte em atividades ligadas com a morte, como a guerra e a caça, ou com o governo.

A imagem presente nos relatos nos leva a refletir sobre o significado dessa presumida sociedade dominada por mulheres. Sem bases empíricas, o matriarcado é visto

---

[15] CARVAJAL, G., *Descubrimento* ... , op. cit., pp.65-8.

de maneira variada, definido por uns como uma sociedade onde as mulheres dominariam os homens, uma espécie de inversão do patriarcado; por outros como qualquer organização social em que a mulher tem o poder sobre algum aspecto da vida pública; ou, ainda, qualquer sociedade em que a mulher tenha um status relativamente alto[16]. Já outros autores identificavam o matriarcado como o primado das mães, referindo-se às Amazonas como sociedade "deformada".[17]

A polêmica em torno do tema concentra-se geralmente na falta de evidências históricas do governo feminino, mas a questão aqui colocada é outra: a da importância da mitologia do matriarcado. Portanto, não se trata aqui de saber se as mulheres mantinham ou não posições de importância política em algum momento e lugar da história, ou mesmo se usavam armas ou lutavam em batalhas, como as Amazonas supostamente haviam feito. Importa antes o fato de existirem e se reproduzirem mitos afirmando que as mulheres fizeram isso e depois deixaram de fazê-lo. Este status mitológico dos matriarcados relataria um fragmento de uma experiência coletiva que necessariamente existe fora do tempo e lugar determinados, independentemente de sua universalidade, visando justificar a realidade, recolocar e reorganizar sua vivência genérica.[18]

Alguns autores sugerem que, em sua repetição e circularidade, o mito representaria uma resistência masculina a qualquer possiblidade de emancipação das mulheres. Para outros, esse mito revela aspirações femininas por igualdade, revolta contra dominação masculina e desejo de participar de suas atividade como a caça, a guerra, o governo.[19]

Esta certa universalidade e persistência do tema da mulher poderosa, guerreira, perigosa e rival do homem, sua presença em lendas, tradições, crônicas talvez sejam ditadas por uma pulsão fundamental do masculino que necessita constantemente referendar seu poder rememorando o mito, suas inseguranças e inquietudes.

Oposição, separação e diferenças genéricas não são exclusivas do imaginário. Assim, o mito do governo feminino contém leis e normatizações de procedimentos para determinar os papéis sexuais. O mito, em sua repetição e circularidade, reforça que as mulheres não foram feitas para o governo e não sabem organizar o poder, reafirmando a imagem da mulher ideal longe desta órbita de ação. Desta forma, mulheres que se mantêm sós, sem marido, livres da lei masculina, com a força e o domínio sobre a selva, mundo desconhecido e misterioso, são identificadas como possuidoras de poderes, envolvendo-as numa outra dimensão, a da fascinação. Por outro lado, a versão da mulher expressa por esse mito é a de que ela representa o caos e o desgoverno, inclusive através da sexualidade

---

[16] LERNER, G., *La creación del patriarcado*, Barcelona: Crítica, 1990.

[17] WEBSTER, P. e NEWTON, E., "Matriarcado: enigma y paradigma", in: HARRIS e YOUNG, *Antropologia y feminismo*, Barcelona: Anagrama, 1979.

[18] Uma posição elevada das mulheres dever-se-ia a sua atividade procriadora, que causava inveja e uma frustação masculina. A inveja do pênis tem sido constantemente pontuada, mas a inveja da gestação e da maternidade não.

[19] DINER, Helen, *Mothers and amazons: the first feminine history of culture*, New York: Anchors Press, 1973.

enganosa e desenfreada, permitindo a evocação de uma visão alternativa deformada e de desordem de uma sociedade dominada por mulheres.

A SEXUALIDADE, O CORPO E A MATERNIDADE

A lenda apresenta uma sociedade criada pelo imaginário masculino, porém habitada exclusivamente por mulheres, com uma organização que privilegiava o prazer - o que seria a "desordem", oposta à sociedade patriarcal por eles conhecida.

As Amazonas encarnariam a voluptuosidade, a recusa à submissão sexual, a afirmação de sua própria sexualidade. Sendo assim descritas:

> Estas mulheres são muito alvas e altas, com o cabelo muito comprido, entrançado e enrolado na cabeça. São muito membrudas e andam nuas em pelo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas nas mãos, fazendo tanta guerra como dez índios. E em verdade houve uma destas mulheres que meteu um palmo de flecha por um dos bergantins, e as outras um pouco menos, de modo que os nossos bergantins pareciam porco-espinho.
>
> Voltando ao nosso propósito e combate. Foi nosso Senhor servido dar força e coragem aos nossos companheiros, que mataram sete ou oito destas amazonas, razão pela qual os índios afrouxaram e foram vencidos ...[20]

As Amazonas são identificadas como fortes e bravas guerreiras, "fazendo tanta guerra como dez índios". Andavam "nuas em pêlo, tapadas as suas vergonhas, com os seus arcos e flechas", instrumentos identificados com a guerra e com o universo masculino. A nudez feminina não aparece como em outras cartas e crônicas como inocência e naturalidade; aí ela é sensualizada e criticada, procurava-se exorcizar o novo, que amedrontava.

No imaginário masculino, o comportamento e a sexualidade desses corpos femininos[21] foram dotados de diferentes significados, geralmente negativos e desqua-

---

[20] CARVAJAL, G., *Descubrimento* ... , op. cit., pp.60-1.

[21] Cabe lembrar que em alguns momentos as amazonas foram identificadas com andróginos. Gandavo, por exemplo, diz: "Algumas índias que se acham nestas partes juram e prometem castidade, e assim não se casam, nem conhecem homem algum de nenhuma qualidade, e preferem morrer a romper seu celibato. Abandonam todos os ofícios femininos e se entregam a ocupações viris. Usam os cabelos cortados como homens, vão à guerra com seus arcos e flechas e à caça: enfim que andam sempre e compartem com os homens, e como um tem mulher que a serve e que lhe faz de comer como se fossem casados". GANDAVO, Pero de M., *Tratado da Terra do Brasil - História da Província de Santa Cruz*, Belo Horinzonte- São Paulo: Itatiaia-EDUSP, 1982.

Também o jesuíta Pero Correia insinuou que havia algumas índias guerreando com homens, casando-se com mulheres e ficando injuriadas se as não tomassem por machos. (LEITE, Serafim (org.), *Novas Cartas jesuíticas*, São Paulo: Cia Editora Nacional, 1940, p.97.

Instigante análise feita por Luiz Mott destaca a hipótese das amazonas como homossexuais femininas. Contudo, o trabalho aqui desenvolvido caminha em outro sentido, não tendo sido possível aprofundar essa polemica. MOTT, Luiz, "As Amazonas: um mito e algumas hipóteses", in:*Revista do Laboratório de Pesquisa* Histórica, 1, 1990.

lificadores. Oscilando entre a inocência dos corpos nus ou a opção consciente pelo pecado, eram obcecados pela ocultação dos corpos, devido a todo o rigor de uma época, o tempo das Reformas. As crônicas apresentavam manifestações de horror à nudez dos índios, especialmente a das partes genitais, sendo a nudez e a promiscuidade vinculadas com o desregramento das relações sexuais.[22]

No relato existe a necessidade de, depois das Amazonas terem sido derrotadas por eles, comprovar a suas superioridade, assim como justificar a dominação. Em diferentes momentos históricos, cada cultura produz e reproduz sistemas que organizam e regulam comportamentos. Organizados em redes, constroem símbolos que intervêm na construção da identidade de gênero, segundo um certo perfil desejado. Pode-se então afirmar que há elementos simbólicos cultural e historicamente elaborados para criar, sustentar e afiançar as diferenças de gênero. Á coragem e o mérito dos conquistadores ao vencer essas mulheres é maior ainda. No caso das Amazonas, eram mulheres dotadas de um desejo sexual desmesurado:

> ... Estas índias cohabitam com índios de tempos em tempos, e quando lhes vem aquele desejo, vão fazer guerra a um grande senhor que reside e tem a sua terra junto à destas mulheres, e à força os trazem às suas terras e os têm consigo o tempo que lhes agrada, e depois que se acham prenhas os tornam a mandar para a sua terra sem lhes fazer outro mal... Disse mais que muitas províncias de índios que lhes são limítrofes, elas as têm sujeitos e os fazem pagar tributos e exigem que eles as sirvam ...[23]

Na lenda das Amazonas reconstruída pelos conquistadores, essas mulheres tinham sexualidade desenfreada e os homens seriam para elas objetos de seus desejos e elementos que lhes permitiam a continuação da espécie e de sua organização social, criando uma inversão dos papéis. Assim, sexualidade marcante, independência e comando, antes de uma aspiração feminina, são uma fantasia masculina, afirmação fundamentada em resquícios que ficaram agarrados à representação. O medo dessas mulheres, inspirava mistérios e mitos, que faziam do corpo feminino o estranho e o singular, o que atrai e o que repulsa. Assim, as Amazonas apareciam como insaciáveis, fascinantes e perigosas, além de precisarem ser adestradas. O ideal feminino construído apregoava a passividade, a vergonha, esposa fiel, mãe zelosa, servidão obediência, paciência e recato, em contraponto à mulher sem virtudes, desonesta, perigosa, atrevida.

Em Acuña, o aspecto da sexualidade não é apresentado como "aquele desejo" e não se encontra tão diretamente vinculado à guerra, mas à liberdade de escolha que se mantém na órbita feminina.

> São mulheres de grande coragem e das quais sempre se soube terem pouco contato com os homens, a não ser quando estes, por acordo que com elas mantêm, vêm todos os anos a suas terras. Elas os recebem de armas nas mãos, que são arcos e fechas, que atiram durante algum tempo, até que, certificando-se de que vêm de paz os conhecidos, deixando as armas, acodem todas as canoas ou embarcações dos visitantes.

---

[22] VAINFAS, Ronaldo, *Os trópicos dos Pecados*, Rio de Janeiro: Campus, 1989, p.21.
[23] CARVAJAL, G., *Descubrimento* ... , op. cit., pp.65-8.

Ali, cada uma pega a rede que encontra mais à mão a levam para casa, e pendurando-se em sítio onde o dono a reconheça, o recebendo a este como hóspede aqueles poucos dias, depois do que eles voltam as suas terras, repetindo-se todos os anos esta viagem pela mesma época.[24]

O mito é claramente misógino. No relato de Acuña, elas deixavam os homens chegar; em Carvajal:

Quando lhes vem aquele desejo, juntam grande porção de gente de guerra e vão fazer guerra a um grande senhor que reside e tem a sua terra junto à destas mulheres, e à força os trazem às suas terras e os têm consigo o tempo que lhes agrada.

Assim, pelo desejo, elas atacavam, guerreavam e conquistavam, reproduzindo o ideal da virilidade colonizadora.

O mito, como uma construção masculina, ao mesmo tempo que contém críticas à ordem sexual estabelecida, determina simultaneamente as características masculinas e femininas ideais. Ao delinear as Amazonas em oposição ao seu ideal feminino, a ausência dessas características atrai e/ou repele. *Identidade e diferenciação* não são senão faces de um mesmo processo, em que as relações são permeadas pelo poder.

A própria dinâmica do discurso pela associação da contingência e do sentido que se faz, se desfaz e se refaz incessantemente não pode ser identificada com uma cópia formal ou alienada de certo mito, mas com um mosaico que foi sendo montado durante um trajeto.

No auto espanhol "Las Amazonas en las Indias", é descrita a chegada de Pizarro aos domínios das Amazonas. Uma delas, Menalipe, cai de amores por ele e trata de persuadi-lo a ficar em sua companhia, mas o colonizador a rapta e mesmo frente às suas resistências a domina e submete. A peça, baseada na lenda grega do rapto de Antíopa por Teseu, reproduz a submissão da "mulher bárbara" ao "herói civilizador", mediante a confirmação do estereótipo da irracionalidade feminina vinculada aos sentimentos, o que legitimaria o controle masculino através da submissão das mulheres à autoridade "racional-natural". Assim, a construção do mito das Amazonas recupera o arquétipo feminino e masculino: as bravas guerreiras conquistadoras só poderiam ser submetidas por heróis conquistadores, guerreiros viris, imbuídos de um poder e encarregados de civilizar e impor uma nova ordem, em que a mulher deveria ter um outro perfil - passiva, submissa, recolhida à família e à maternidade.

A maternidade, visando à perpetuação dessa sociedade de mulheres-sós, causava estranheza, explicitada em Carvajal:

Perguntou-lhe o Capitão se estas mulheres pariam. Disse o índio que sim. Perguntou o Capitão como, não sendo casadas, nem residindo homens com elas, emprenhavam. Ele disse que estas índias coabitam com índios de tempos em tempos ... e depois que se acham prenhas os tornam a mandar para a sua terra sem lhes fazer outro mal; e depois quando vem o tempo de parir, se têm filho o matam e o mandam ao pai; se é filha, a criam com grande solenidade e a educam nas coisas de

---

[24] ACUÑA, P. Cristóbal de, *Nuevo Descubrimiento* ... , op.cit, p.267.

guerra. Disse mais que entre todas estas mulheres há uma senhora que domina e tem todas as demais debaixo de sua mão e jurisdição, a qual senhora se chama Conhori.[25]

Um reino composto por mulheres que só mantinham contato sexual com homens escolhidos entre os mais valentes da região pode pressupor a preocupação com uma raça forte e guerreira mas exclusivamente feminina.

Também Acuña identifica o caráter seletivo quanto ao sexo, na maternidade, reproduzindo o mito grego:

> ... As filhas mulheres, nascidas desta união, elas conservam e criam entre si, pois são as que hão de perpetuar a valentia e os costumes de sua comunidade; mas quanto aos filhos homens, não se sabe ao certo o que deles fazem. Um índio que, quando menino, estivera com seu pai nessa entrada, afirmou que elas entregavam os filhos varões a seus pais no ano subseqüente, quando eles voltavam àquelas terras. Os demais, porém, e é o que parece mais certo por ser a versão mais comum, dizem que, reconhecendo-os como tais, elas lhes tiram a vida. Só o tempo revelará a verdade sobre se estas são as famosas Amazonas dos historiadores, e se em sua comarca estão guardados tesouros suficientes para enriquecer o mundo todo ...[26]

Aos europeus do século XVI e XVII era de certa forma difícil conceber a historicidade da instituição familiar, ou seja, suas alterações e transformações no tempo. Nesse universo mental, a família patriarcal retrocedia ao Jardim do Éden, onde a sujeição da mulher ao homem era aprazível, como o momento do começo da história humana, quando o matrimônio monógamo tirou a humanidade da horda da promiscuidade. Os curiosos costumes sexuais no Novo Mundo eram citados meramente para identificá-los como produto de selvageria e degeneração, como exemplo a maternidade seletiva, em que a preservação exclusiva de crianças do sexo feminino visava perpetuar as tradições da sociedade e manter o poder nas mãos das mulheres.

A expressão "sem seio" (*a - mazon*) pode também, em sentido figurado, referir-se a maternidade, designando mulheres que tenham sacrificado as "funções naturais" de seu sexo. Somente no relato de um outro cronista, o jesuíta Alonso Rojas que viaja pela região em 1637, é que aparece a referência mais direta à ausência de seio:

> Disseram estes índios ao soldado que os entendia, que nas bandas do Norte, aonde iam uma vez por ano, havia umas mulheres, e ficavam com elas dois meses e se dessa união tinham parido filhos, os traziam consigo, e as filhas ficavam com as mães. E que eram mulheres que não tinham mais de um seio, muito grandes de corpo, e que diziam que os homens barbados eram seus parentes, e que os levassem ali. A estas índias chamam comumente Amazonas.[27]

Também no relato os conquistadores assumem a condição de "parentes" das guerreiras o que significaria direito a usufruir e explorar a área do rio das Amazonas.

---

[25] CARVAJAL, G., *Descubrimento* ... , op. cit., pp.65-8.

[26] ACUÑA, P. Cristóbal de, *Novo Descobrimento do Grande Rio das Amazonas*, Rio de Janeiro: Agir, 1994, p.155.

[27] CARVAJAL, C., ROJAS, A. e ACUÑA, C., *Descobrimento do Rio das Amazonas*, Companhia Editora Nacional, 1941, p.111.

Os cronistas, ao encontrar novidades ininteligíveis, reduziam-nas a relatos conhecidos, em que a ambição, a glória e a riqueza estavam intercruzadas. Carvajal esforçava-se por realçar a valentia, coragem e sagacidade do capitão da expedição e de outros membros, descrevendo a viagem como uma verdadeira odisséia. A glória dos heróis antigos e os empreendimentos dos protagonistas de outras aventuras impelem-nos a buscar um lugar em uma história, com a meta de também tornarem-se heróis.

A narrativa dos cronistas revela um descompasso entre o "ser" e o "deve ser", cria representações ideais, aproximando-as de imagens indeterminadas para preservar a sua manutenção. Tendo como representação antecipada o ideal a ser vislumbrado, fundiam a situação de um dado momento com a representação de um estado final e ideal.

REPRESENTAÇÕES E PODER

Nos relatos percebe-se que, em contraposição ao perfil esboçado das Amazonas, simultaneamente se constroem as noções de virilidade masculina e castidade feminina. De fato, não há contradições no processo, que são mutuamente dependentes e relacionados com a questão da normatização da sexualidade.

As imagens masculinas e femininas construídas nesses discursos não só consolidam diferenças como contêm hierarquias. São imagens de poder que explicitam visões mais voltadas para o "deve ser" do que para o "ser", num processo de construção das identidades de gênero regido por uma dinâmica de relações de dominação e exclusão. O discurso masculino sobre a mulher vai ficando cada vez mais agressivo, marcado por variações de misoginia que se apresentavam ora violentas, ora sutis e paternalistas, imbuídas pelo desejo de enquadrar as mulheres dentro de leis e normas. Tornando-se explícito através da desvalorização prática e simbólica da mulher, o prestígio se consubstancia na noção de honra, que resulta ameaçável nos termos da conduta moral feminina[28]. Tal configuração cultural promove um sistema de relações com alto grau de tensão e violência, em que a idéia de prestígio, honra e governo se encontrava vinculada ao poder masculino, cujo exercício estaria na centralidade da moral e do controle femininos.

Nos relatos desses cronistas percebe-se o entrelaçamento das imagens femininas e masculinas, que se constituíram num processo interno de influência mútua, ou seja, foram simultaneamente constituintes e constituídas, com movimentos internos gerando transformações na enunciação que procurou definir e obscurecer as contradições existentes. Assim, a construção do gênero é simultaneamente o produto e o processo de sua representação.

O discurso dessas narrativas compreendia uma rede de significados intrincada, lacunar e fragmentada, mas que pretendia mostrar-se universal. Camuflava essa contra-

---

[28] DARMON, Pierre, *Mythologie de la Femme dans l'Ancienne France*, Paris: Éditions du Seuil, 1983.

dição procurando apresentar-se como coerente e íntegro; com uma trama multidimensional, visava persuadir e ocultar. Há uma contradição irreconciliável entre a mulher como representação e as mulheres como sujeitos históricos situados dentro e fora da representação.

O texto de Acuña, posterior ao Concílio de Trento, apresenta de forma mais explícita a influência religiosa e filosófica da Companhia de Jesus, do Concílio e da Inquisição, permeada de referências à Biblia e aos clássicos, destacando como virtude feminina a honestidade e derivando o ideal de virtude feminina do ideal de honra masculino. Mais do que apresentar o que deveria ser a mulher, mostra para o que não deveria estar voltada: a guerra, o governo e o Estado.

Cabe ainda ressaltar que a imagem das Amazonas, imagem invertida do ideal masculino sobre o feminino, nem sempre atuou para manter as mulheres em sua situação. Sendo o desempenho guerreiro um papel masculino em toda parte, e também um comportamento em geral vedado às mulheres, a imagem das Amazonas, operou, primeiro, para ampliar as oposições ao comportamento das mulheres dentro e fora do casamento e, segundo, para sancionar o motim e a desobediência políticos de homens e mulheres. A representação da Amazonas na literatura e iconografia, freqüente nos séculos XVI e XVII, nos leva a crer que a imagem teria a potencialidade de inspirar em algumas mulheres a ação e levá-las a refletir sobre suas possibilidades. Além do mais, a "mulher fora de lugar" alimentou a fantasia de algumas mulheres reais e pode ter inspirado ações excepcionais.

Na literatura, relatos e provérbios, a imagem das Amazonas em vários momentos foi diretamente recuperada e relacionada às potencialidades femininas, à mulher rebelde, à inversão da sexualidade[29], ao poder feminino e até à loucura feminina.

Representar a mulher no poder foi recurso de reflexão feminina sobre as potencialidades da mulher. O mito volta periodicamente modificado, alternando-se. No início do século XVIII, as especulações sobre as "virtuosas" Amazonas estariam não só relacionadas à legitimação do governo das rainhas européias, senão também à sugestão da possibilidade de ampliar a cidadania das mulheres. Pierre Petit e Claude Guyon trataram de encontrar argumentos plausíveis para explicar sua bravura, bem como de comprovar a sua existência. Já Poullain de la Barre usou-as em seus argumentos para a entrada das mulheres na magistratura e, nos primeiros anos da Revolução Francesa, Condorcet e Olympe de Gouges fizeram um apelo em favor da plena cidadania das mulheres com argumentos sustentados na potencialidade feminina-amazona.

As Amazonas se mantêm como personagens constantes na literatura e na pintura dos séculos XVIII e XIX. Duas figuras femininas se destacam: a do anjo da casa e a das que se rebelam contra as regras selecionando livremente o celibato, libertando-se do matrimônio as Amazonas liberadas. Michelle Perrot lembra que, nos finais do século XIX e começo do século XX, Nathalie Clifford-Barney, Renée Vivien, Gerthudes Stein e suas amigas, além

---

[29] DAVIS, Natalie Z., *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1975.

de outras artistas do *Art Nouveau* ou da vanguarda, formavam uma plêiade de "mulheres novas" – escritoras, artistas, advogadas, médicas, professoras. Algumas lésbicas reconhecidas em "toda Paris" reivindicavam o direito de viver como os homens, recuperando o mito das Amazonas[30]. O mito também é recuperado por quem tem medo dessa liberdade das mulheres que ameaça privilégios e relações estabelecidas.

Movimentos de mulheres e feministas durante o século XX também usaram a imagem das Amazonas, instigando à luta pelos direitos femininos de igualdade e de cidadania.

Pontifícia Universidade Católica-SP

---

[30] PERROT, Michelle, *Histoire de la Vie Privée*, Paris: Editions du Seuil, 1987, vol. 7 e 8.

FANTASMAS DE PESSOA: AMAT, SARAMAGO, TABUCCHI

PAULO DE MEDEIROS

Súbita mão de algum fantasma oculto

Fernando PESSOA

Os fantasmas são sempre sedutores. Por um lado, a sedução do mistério, da morte, da dissolução do ser material e o desconhecimento profundo de tudo o que não seja a vida, aliada a uma promessa de imortalidade. Por outro lado, a sedução intelectual ou erótica da memória e da possessão de um ente por outro, da transformação dum Eu num Outro, que é comum à mais abjecta fantasia gótica como ao mais refinado exercício de influência literária. Fantasma é o que atravessa fronteiras com impunidade, o que é polimórfico e se insinua entre tudo e todos, transformando-se neles e transformando-os em si. Mas acima de tudo um fantasma é um "*revenant*", aquilo que sempre regressa. Duma certa maneira Fernando Pessoa poder-se-ia entender também como um "*revenant*", quer na sua condição de regressado de Durban, como pela maneira como a sua obra se tem imposto e à qual é sempre necessário regressar para compreender a literatura deste século.

E não só. Quer na sua figura, quer nos seus próprios poemas, também não seria despropositado ver a figura de um fantasma. Octavio Paz, justamente, pergunta-se quem Pessoa seria, ao tentar descrevê-lo e classifica-o, em alusão a Nietzsche, como "taciturno fantasma do meio-dia português", ao que acrescenta um comentário de Pierre Hourcade: "Nunca, ao despedir-me, me atrevi a voltar para trás; tinha medo de vê-lo desvanecer-se, dissolvido no ar"[1]. Se atentarmos no complexo processo heteronímico, mais razão teríamos para evocar a figura de um fantasma, de quem, ao fim, não se conhecem senão metamorfoses, cujo poder de sedução nos impele a continuamente invocar. É nesse sentido que Octavio Paz termina o seu ensaio, aludindo já a uma dimensão não só supernatural mas infusa do divino, afirmando que:

> O poeta ... ele também sai de si mesmo. E não aparece o outro, o duplo, o verdadeiro Pessoa. Nunca aparecerá: não há outro. Aparece, insinua-se, o outro, o que não tem nome, o que não se diz e que as nossas pobres palavras invocam.[2]

Talvez por parecer tema óbvio numa obra em que a figura da morte sobressai, a questão dos fantasmas na poesia de Pessoa não tem sido abordada a não ser ligeiramente. Assim, Yvette Centeno, num artigo dedicado a "Os Fantasmas de *Orpheu*", limita-se a apontar possíveis elementos esotéricos dentro das concepções artísticas dos vários membros desse movimento. Em relação a Fernando Pessoa, Centeno afirma que o seu "fantasma" "mais forte é o da infância, uma infância inocente e feliz, que se perdeu e só se

---

[1] Octavio PAZ, *Fernando Pessoa: O desconhecido de si mesmo*, trad. Luis Alves da Costa, Lisboa: Vega, 1988, p.10.

[2] Octavio PAZ, *Fernando Pessoa: O desconhecido de si mesmo*, p.42.

recupera na memória"[3]. Visto desta maneira, o termo "fantasma" está desprovido de qualquer significado preciso e não significa mais do que uma vaga alusão a conceitos psicológicos que não chegam a ser especificados. Cleonice Berardinelli, entretanto, num ensaio com o título de "Pessoa e seus 'fantasmas'" usa de mais precisão, evidente já no uso de aspas para a palavra "fantasmas" e baseia-se principalmente na terminologia psicanalítica, assim como em em Phillipe Lejeune e em Jacques Lacan. Assim, ao tentar interpretar o processo de criação dos vários heterónimos como ocasionando uma série de pactos autobiográficos, Berardinelli conclui que estes seriam *"pactos fantasmáticos"*, isto é, indirectos[4]. Jorge de Sena, ao contrário, descrevia a relação entre Pessoa e os seus heterónimos diferentemente, como se Pessoa tivesse sido ele-mesmo um simples suporte para seres que, apesar de inexistentes, fossem mais reais do que aquilo que Pessoa ele-mesmo desejaria para si: *"that real person called Fernando Pessoa, who was really a ghost"*.[5]

Com efeito, qualquer análise da relação entre Pessoa e os heterónimos dentro do âmbito de questões teóricas de autobiografia será sempre um complexo labirinto no qual não é preciso enveredar agora. O tema que me propus tem a ver mais com o uso da figura de Pessoa por três romancistas contemporâneos, Nuria Amat, José Saramago e Antonio Tabucchi, do que com a representação de fantasmas por Fernando Pessoa. No entanto, antes de me dirigir directamente nesse sentido, creio ser imprescindível verificar como já para Pessoa a figura do fantasma era um elemento importante. Não só Ricardo Reis contempla o seu futuro como fantasma ao afirmar:

> Quando, acabados pelas Parcas, formos,
> Vultos solenes de repente antigos,
> E cada vez mais sombras"[6]

Também Álvaro de Campos se proclama como "Eu o fantasma nascido de todas as sensações"[7]. E é a Fernando Pessoa que se atribui o poema de que retirei o primeiro verso para epígrafe:

> Súbita mão de algum fantasma oculto
> Entre as dobras da noite e do meu sono
> Sacode-me e eu acordo, e no abandono
> Da noite não enxergo gesto ou vulto.

---

[3] Y. K. CENTENO, "Os fantasmas de *Orpheu*", in: *Cultura Portuguesa*, 1, 1981: 77-80, p.79.

[4] Cleonice BERARDINELLI, "Pessoa e seus 'fantasmas'", *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoanos*, Porto: Brasília Editora, 1978, pp.187-98.

[5] Jorge de SENA, "Fernando Pessoa: The Man Who Never Was", in: *International Symposium on Fernando Pessoa*, Brown University, October 7th and 8th, 1977, ed. George Monteiro, Providence: Gávea-Brown Publications, Center for Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, 1981, pp.19-31. Na passagem citada Jorge de Sena refere-se às impressões de Fernando Pessoa como indivíduo, colhidas dos seus contemporâneos: *"But it was also extremely illuminating since their talk drew upon the personal contact and the nearly daily experience, which often lasted for years, of being close to that real person called Fernando Pessoa, who was really a ghost, or rather a peg for a multitude of nonexistent beings more real than he himself wanted to be"*, pp.24-5.

[6] *Obras Completas de Fernando Pessoa*, Vol. IV: *Odes de RicardoReis*, Lisboa: Edições Ática, 1983, p.27.

[7] *Obras Completas de Fernando Pessoa*, Vol. II: *Poesias de Álvaro de Campos*, Lisboa: Edições Ática, 1986), p.113.

Mas um terror antigo, que insepulto
Trago no coração, como de um trono
Desce e se afirma meu senhor e dono
Sem ordem, sem meneio e sem insulto.

E eu sinto a minha vida de repente
Presa por uma corda de Inconsciente
A qualquer mão nocturna que me guia.

Sinto que sou ninguém salvo uma sombra
De um vulto que não vejo e me assombra,
E em nada existo como a treva fria.[8]

Mesmo uma breve comparação entre este poema e "Le Revenant", de Baudelaire, serviria para demonstrar até que ponto Pessoa se identifica com o "fantasma oculto", o que, embora não tão explícito, seria já o caso no poema de Baudelaire:

Comme les anges à l'oeil fauve,
Je reviendrai dans ton alcôve
Et vers toi glisserai sans bruit
Avec les ombres de la nuit;

Et je te donnerai, ma brune,
Des baisers froids comme la lune
Et des caresses de serpent
Autour d'une fosse rampant

Quand viendra le matin livide,
Tu trouveras ma place vide,
Où jusqu'au soir il fera froid.

Comme d'autres par la tendresse,
Sur ta vie et sur ta jeunese,
Moi, je veux régner par l'effroi.[9]

Tanto em Baudelaire como em Pessoa é de notar a caracterização do fantasma como um ente nocturno que se insinua num quarto, de noite, para possuir a sua vítima. Também comum aos dois poemas é a referência ao domínio efectuado pelo fantasma como terror: "Mas um terror antigo ... se afirma meu senhor e dono" no poema de Pessoa, e "*Moi, je veux régner par l'effroi*" no de Baudelaire. À primeira vista, uma diferença notável seria o facto de em Baudelaire parecer ser possível distinguir nitidamente entre o fantasma, o "*je*" do poema e a sua vítima, a que se refere como "*ma brune*", talvez em alusão à amante de Baudelaire. Uma distinção total entre os dois poemas neste aspecto não seria sólida, dado que "*brume*" pode ao mesmo tempo referir-se à sombra do próprio fantasma. Portanto, já em Baudelaire poderíamos observar a caracterização do fantasma como narcisista,

[8] *Obras Completas de Fernando Pessoa*, Vol. I: *Poesias de Fernando Pessoa*, Lisboa: Edições Ática, 1944-5, pp. 83-4.

[9] Charles BAUDELAIRE, "Le Revenant", *Les Fleurs du Mal*, Paris: Delmas, 1949, p.107.

empenhado numa luta de auto-sedução. O que é notável é que este processo, em Pessoa, se torna muito mais acentuado, não só pela elisão de qualquer referência a uma possível separação concreta entre a personagem do fantasma e da sua vítima, como pela inversão da voz autorial do poema. Se bem que o primeiro verso de Pessoa introduza a "súbita mão de algum fantasma oculto" que aparenta ser o agente da acção, já no terceiro verso, "sacode-me e eu acordo" toda a acção se transfere para a figura da vítima e as suas sensações. O "*je*" de Baudelaire, que corresponde inequivocamente ao "*revenant*", torna-se no "eu" de Pessoa, que é explicitamente tanto o fantasma como a sua vítima, dado que o "terror antigo" não é uma força externa, mas sim interna, "que insepulto / trago no coração". A conclusão do poema de Pessoa não deixa lugar a dúvidas. Embora se mantenha uma correspondência entre os dois poemas na caracterização do fantasma como ausência e frio ("*Tu trouveras ma place vide, / Où jusqu'au soir il fera froid*" - " E em nada existo como a treva fria"), Pessoa é muito mais explícito ao afirmar-se a si mesmo como esse fantasma inexistente para além da treva: "Sinto que sou ninguém salvo uma sombra / De um vulto que não vejo e me assombra, / E em nada existo como a treva fria". Na lógica labiríntica e paradoxal de Pessoa a figura do fantasma é necessária para acordar o "Eu" para o poder do Inconsciente que se revela como a própria identidade do "Eu" e a sua negação. É só enquanto vulto invisível que o "Eu" se sente, mas como sendo já "ninguém".

Em parte é precisamente esse um dos poderes de sedução da figura de Pessoa, que uma vez ausente, continuamente regressa e como que se auto-inscreve forçosamente na consciência da literatura deste século em que a sua presença, mesmo quando como ausência, não deixa de dominar. Em parte também, não é de admirar que essa força se manifeste como a presença da figura de Pessoa como personagem em várias obras contemporâneas, nomeadamente *Viajar es muy difícil* de Nuria Amat, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* de José Saramago e *Requiem* de Antonio Tabucchi[10]. Todos estes três livros se poderiam caracterizar por uma certa dificuldade, isto é, por um grau elevado de meta-narratividade. *Viajar es muy difícil*, deste ponto de vista, é o de mais difícil classificação, nem romance nem ensaio, nem carta de amor ou manifesto político (a sua última secção é um diário ficcional de uma escritora que se auto-condena a viver como se estivesse em Sarajevo), e tudo isso ao mesmo tempo. Nele, Pessoa aparece como personagem mas não declaradamente como fantasma, se tivermos em conta a presença muito mais espectral que ele ocupa nos outros dois livros. Em primeiro plano Amat introduz a figura de Pessoa como um dos grandes representantes do modernismo europeu, tal como Virginia Woolf, Joyce, Kafka e outros que também povoam as páginas deste livro. No entanto, não seria exagero demasiado ver esta representação de Pessoa como outro fantasma, dado que Amat caracteriza toda a escrita como um processo anacrónico, comparável aos carros eléctricos que ela considera indispensáveis a qualquer cidade, como Lisboa, que seja uma cidade literária: "*El tranvía es un anacronismo en sí mismo, una espécie de fantasma del mundo*

[10] Nuria AMAT, *Viajar es muy difícil. Manual de ruta para lectores periféricos*, Madrid: Anaya & Mario Muchnick, 1995, José SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, Lisboa: Editorial Caminho, 1984, Antonio TABUCCHI, *Requiem*, Lisboa: Quetzal, 1994.

industrial"[11]. Mais importante do que isso é a epígrafe usada por Amat, retirada do diário de Katherine Mansfield, "*Ach Tchehov! why are you dead? Why can't I talk to you, in a big darkish room, one late evening* ... ". Assim, seria possível caracterizar o livro de Amat como uma invocação ao espírito dos vários escritores - entre os quais Pessoa - que vêm figurar nas páginas do seu livro. Amat tem bem consciência de como tal invocação pode nada mais ser do que o fruto duma nostalgia recalcada por um fracasso de comunicação com outros artistas contemporâneos e usa de uma ironia fina ao declarar:

> *Como también es probable que existan escritores nostálgicos de una amistad literaria que intentan suprir esa carencia escribiendo libros que son una suerte de de correspondencia epistolar entre ellos y los espirítus de aquellos escritores ufanos de sus amigos literarios.*[12]

Amat também desaconselha - de acordo com o seu subtítulo de "Manual de ruta para lectores periféricos" - que os leitores se deixem levar pela imaginação ao procurar cidades fantasmas - genericamente designadas como cidades Pedro Páramo - ou que caiam na ilusão de que, ao visitar a cidade onde viveu um grande escritor, terão a possibilidade de o encontrar uma vez mais: "*Ni Trieste es ya la Trieste literaria ni Joyce es, por supuesto, el Joyce resucitado*"[13]. O que não significa que a peregrinação literária não seja muitas vezes necessária, como ela própria o confessa em relação a Zurique ou aponta no exemplo de Tabucchi, "escritor italiano, o debido a su transfiguración en Pessoa, casi portugués", que elegeu viver na cidade "de su poeta amado"[14].

Pessoa, portanto, aparece nas páginas de Amat como uma memória imprescindível neste roteiro de turismo alternativo. É portanto uma figura de Pessoa não espectral, mas localizada no contexto do Modernismo, dos cafés, das calçadas, dos carros eléctricos. Mesmo o quadro que Amat nos dá do possível encontro ou desencontro de Pessoa com Borges, embora muito mais ficcionalizado, pode ser visto como uma tentativa de localizar Pessoa no universo literário a que pertence. No entanto, Amat vai mais longe. Para além de se debruçar sobre objectos, lugares ou temas de especial relevância para Pessoa, Amat inventa um encontro entre Pessoa e Italo Svevo, processo dum sonho relacionado com o tabaco. Nesse sonho é a Pessoa que a figura de Svevo aparece, e assim, dos dois, talvez o que se mantenha mais material seja Pessoa. Mas, como em qualquer sonho, é difícil distinguir quem é que sonha o quê - e muito mais neste caso em que o sonho é ele mesmo uma invenção da escritora que o caracteriza assim como entre a magia e o destino:

> *Por un instante el portugués pensó que esa pesadilla era fruto de la locura... Encontrarse sin más con su otro yo,... escribiendo en un cuarto de la ciudad vieja de Trieste... era cosa de magia. Sin duda el escritor portugués era el más débil y pobre de ambos... la bruma gris que acababa de reunirlos también los sentenciaba.*[15]

Mas a função exercida pela figura de Pessoa neste livro, finalmente, não pode bem ser a de um fantasma, porque ao invocá-lo Amat não está simplesmente a fazer um jogo,

---

[11] AMAT, p.32.
[12] AMAT, p.53.
[13] AMAT, p.20.
[14] AMAT, p.16.
[15] AMAT, p.81.

por mais que aliciante, com a história literária, mas sim tentando compor uma imagem - essa sim talvez fantasmagórica - duma Europa com tantos talentos que se vêem forçados ao anonimato, ao exílio e à morte - uma perspectiva mais abertamente política em relação à época de influência nazi e ao presente em Sarajevo. O interesse político manifestado por Amat é também um elemento preponderante no romance de José Saramago, em que a conclusão se movimenta de maneira semelhante para acentuar a necessidade de estar atento às condições ameaçadoras da liberdade e destrutoras do espírito.

Saramago não vem até ao presente como Amat, mas a sua descrição da insinuação e alastramento da ideologia e domínio nazis é também uma forte advertência, não só a que se não deixe resvalar para o olvido esses momentos desastrosos da história europeia e da implicação de Portugal neles, como também para que não se pense que as ideologias totalitárias simplesmente desapareceram. Aliás, a esse respeito, poderíamos igualmente lembrar as palavras de Eduardo Lourenço, que já em 1977, a propósito dos acontecimentos pós-1974 em Portugal, e sobretudo sobre o regresso a modos de agir e pensar reaccionários, advertia como:

> [N]a mera ordem política assistimos à espectacular e provocante saída dos seus túmulos bem calafetados de conhecidos responsáveis de uma Ordem que não pôde subsistir senão pelo esmagamento implacável da classe trabalhadora e da 'legalização' da censura e da polícia secreta.[16]

O que me interessa de momento, porém, é o uso da figura de Pessoa como fantasma - se bem que ele mesmo negue essa condição - que Saramago emprega n' *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Certamente, é este romance de Saramago, não só o que tem ocasionado mais interesse crítico, como também o texto em que a relação entre um escritor contemporâneo e Pessoa é mais complexa.

Num ensaio sobre o romance, Giovanni Pontiero aponta explicitamente para a importância que Pessoa assume e, em especial, para a sua qualidade de fantasma, uma presença feita de ausência. Eis como Pontiero introduz o romance:

> *Saramago ingeniously probes the relationship between Pessoa and Reis further, by allowing the heteronym to outlive his creator by nine months, while summoning Pessoa from his tomb to renew friendship with Reis, who has just returned to Portugal after sixteen years of exile in Brazil.*
>
> *Reis's return to Portugal can be seen as a quest, a pilgrimage to his creator's grave... Both Pessoa and Reis are haunted by unresolved enigmas.*[17]

No fim, como é bem conhecido, da última vez que o fantasma de Pessoa visita Reis, este decide acompanhá-lo para o túmulo, de maneira que se o romance tivesse continuado, em vez de um fantasma de Pessoa teríamos dois no mesmo livro. O que ocasiona uma

---

[16] Eduardo LOURENÇO, "Psicanálise mítica do destino português", in *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Edições Dom Quixote, 1987, p.66 (1ª ed., 1978). Embora esta palavras não se refiram directamente a Saramago nem a Pessoa, tomo a oportunidade para recordar a dívida que qualquer abordagem à figura de Pessoa naturalmente incorre para com a vasta obra de Eduardo Lourenço.

[17] Giovanni PONTIERO, "José Saramago and *O Ano da Morte de Ricardo Reis*: The Making of a Masterpiece", in *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, 1994, pp.139-48, p.139.

pergunta em si simples: não é Ricardo Reis, neste livro do ano da sua morte, também ele já um fantasma embora pareça tão materialmente vivo a ponto de gerar um filho a Lídia, a criada do Hotel Bragança? A resposta não é simples. Aceitando Ricardo Reis como personalidade distinta da de Fernando Pessoa - condição necessária para o entendimento do romance - não se pode facilmente declarar que, como criação de Pessoa, naturalmente Reis não existe para além dele. E Ricardo Reis não só aparenta ter existência física - o que em si não seria dizer muito já que também o fantasma de Pessoa pode ser visto e não só por Reis - mas na sua maneira de proceder diferencia-se muito de Fernando Pessoa como fantasma, começando pela faculdade de ler que Pessoa (como fantasma) declara ser uma das primeiras perdas efectuadas pela morte. No entanto, regressando do Brasil, não será Ricardo Reis exactamente uma representação de "revenant"? E o Hotel Bragança por vezes mais parece uma antecâmara do outro mundo, ou, como Saramago o descreve, "lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa".[18]

O fantasma de Pessoa visita Ricardo Reis várias vezes, primeiro no seu quarto de hotel, e depois na casa que este aluga quando já não suporta o ambiente de desconfiança que o rodeia por causa de ter sido chamado à Polícia de Segurança do Estado. De aparência, nada distinguiria o fantasma de quem tinha sido, a não ser a falta de óculos. Saramago cuidadosamente evita qualquer tom gótico, já que o recurso à figura de Pessoa como fantasma é principalmente um processo de reinscrição da figura do poeta como alegoria ao mesmo tempo que serve para inscrever Saramago num processo triangular em que o outro pólo é Camões. Quando Ricardo Reis se dirige directamente a Fernando Pessoa como fantasma, este nega tal atributo. Ricardo Reis conta a Fernando Pessoa o encontro que teve com a polícia e de como lhe tinham inquirido sobre com quem se dava. Este é o diálogo que se segue:

> Teria muita graça eu dizer-lhes que de vez em quando encontro o fantasma de Fernando Pessoa, Perdão, meu caro Reis, eu não sou nenhum fantasma, Então que é, Não lhe saberei responder, mas fantasma não sou, um fantasma vem do outro mundo, eu limito-me a vir do cemitério dos Prazeres, Enfim, é Fernando Pessoa morto, o mesmo que era Fernando Pessoa vivo.[19]

Nesta passagem repleta de ironia, Saramago indica também de que maneira se pode compreender a alegoria de Pessoa como fantasma. Para além de duplicar a lógica paradoxal de Pessoa, Saramago introduz uma distinção importante: Pessoa nega a sua capacidade de fantasma sob o pretexto de que não vem do outro mundo, mas simplesmente do cemitério dos Prazeres. Ora se Pessoa, como fantasma que realmente é, não necessita vir do outro mundo para visitar Ricardo Reis em Lisboa, então que mundo é o de Lisboa nos anos trinta? Embora Saramago nunca o afirme directamente, a visão de Lisboa que ele apresenta é muito semelhante à morte. A cidade está quase sempre debaixo de uma chuva persistente e de uma atmosfera cinzenta, desde que Ricardo Reis desembarca até ao fim, com pequenos intervalos de desanuviamento. Logo de início, Saramago oferece duas imagens sugestivas. Uma é a do Highland Brigade, também já como navio sobrenatural

---

[18] José SARAMAGO, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, p.22.
[19] SARAMAGO, p.278.

causando arrepios por causa da "geral humidade que repassa as madeiras e os ferros, como se o Highland Brigade viesse a escorrer do fundo do mar, navio duas vezes fantasma"[20]. Esta humidade é continuada pela chuva e, quando os passageiros desembarcam, parecem temer "os degraus escorregadios, mas é a cidade silenciosa que os assusta, porventura morreu a gente nela e a chuva só está caindo para diluir em lama o que ainda ficou por pé"[21]. E, Saramago continua, " [a] alfândega é uma antecâmara, um limbo de passagem, que será lá fora"[22]. A outra imagem, mais sugestiva ainda, é a que conclui o primeiro capítulo, decalcada do *Inferno* de Dante:

> Pelas ruas ermas de Lisboa anda a cadela Ugolina a babar-se de sangue, rosnando às portas, uivando em praças e jardins, mordendo furiosa o próprio ventre onde já está a gerar-se a próxima ninhada.[23]

Lisboa como Inferno, Portugal como mundo morto e a cadela Ugolina como alegoria do fascismo, nas suas várias modalidades. Uma alegoria tem sempre vários sentidos, mas a crítica política é inescapável. Além do mais, Saramago é explícito quanto à proveniência da podridão. Não é "o cadáver adiado que procria" de Ricardo Reis, nem a sombra do fantasma de Pessoa, mas sim o hálito fétido de um dos agentes da PVDE. Saramago, no entanto, não se limita a apresentar este estado de coisas simplesmente como tentativa de recuperação da memória. A função da figura de Pessoa como fantasma é, acima de tudo, um modo de questionar a identidade e de o autor se relacionar com a literatura portuguesa. Nesta perspectiva, a imagem central é a do espelho que tanto serve para reflectir a imagem narcisista de Fernando Pessoa, como para nos ajudar a reflectir no seu significado.

> Ricardo Reis... olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas ... [24]

Se *O Ano da Morte de Ricardo Reis* em grande parte pode ser lido como um exorcismo múltiplo, de Portugal, de Lisboa, e de Pessoa, também o *Requiem* de Antonio Tabucchi é um vasto, se bem que menor em escala, exorcismo de Pessoa e da condição de alteridade do poeta. Em comparação com o romance de Saramago, o de Tabucchi parece até minimalista, sem a profusão barroca do estilo de Saramago e sem a perspectiva política. Tabucchi começa com um encontro, anunciado mas adiado até ao fim do texto, entre o narrador e o fantasma de Pessoa:

> Pensei: o gajo nunca mais chega. E depois pensei: não posso chamar-lhe 'gajo', é um grande poeta, talvez o maior poeta do século vinte, morreu há muitos anos... ele tinha marcado às doze, mas talvez quisesse dizer doze da noite, porque os fantasmas aparecem à meia-noite".[25]

Mas o *Requiem* é um complexo intertextual em que Tabucchi demonstra não só o seu conhecimento de Pessoa como, e principalmente, o seu envolvimento emocional.

---

[20] SARAMAGO, p.12.
[21] SARAMAGO, p.13.
[22] SARAMAGO, p.14.
[23] SARAMAGO, p.31.
[24] SARAMAGO, p.23.
[25] Antonio TABUCCHI, *Requiem*, p.13.

Enquanto Saramago usa a figura de Ricardo Reis para visitar a sepultura de Pessoa, e é a Reis que o fantasma de Pessoa visita, Tabucchi, ou melhor, o narrador do *Requiem*, é quem vai ao cemitério e habita o mundo dos mortos, mesmo que só em sonho ou alucinação. O fantasma visitado é o de Tadeus Waclav, de origem polaca "mas bem português" - o que proporciona uma série dupla de fantasmas comparável à que Saramago propõe, mas mais explícita. No fim, o fantasma de Pessoa não falta ao encontro com o narrador, encontro esse que se desenrola num restaurante (de acordo com a importância que a temática do consumo ocupa no livro em geral), e que desejo focar.

Ao encenar o encontro do fantasma de Pessoa com o narrador - o "Eu" autorial que não exibe características distintas do autor - Tabucchi torna mais directa ainda a necessidade que, como Saramago, tem de representar uma confrontação com a imagem de Fernando Pessoa. Tal confrontação é mesmo um acto de apropriação. Tanto Saramago como Tabucchi, ao incorporarem assim a figura de Pessoa, não só entram em diálogo tão directo quanto possível com Pessoa, como reclamam para si a autoridade dele. Como tal, essa apropriação é um acto de auto-inscrição. Saramago, em palavras nada reservadas no seu diário, que revelam bem a dificuldade das relações entre autores contemporâneos, não hesita em afirmar a hipótese de que:

> Tabucchi não me perdoará nunca ter escrito *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. Herdeiro, ele, como faz questão de se mostrar, de Pessoa, tanto no físico quanto no mental, viu aparecer nas mãos de outrem aquilo que teria sido a coroa da sua vida ... ser Reis e ser Pessoa, por um tempo ... "[26]

Deixando de parte qualquer acrimónia que esteja por detrás dessa expressão, um ponto fulcral é assim enunciado. Tanto Tabucchi como Saramago, ao criarem fantasmas de Pessoa como personagens nos seus livros, inserem-se num processo de filiação literária em que também eles, ao tornarem-se momentaneamente na figura de Pessoa, se transformam em fantasmas de Pessoa.

Saramago fala de Tabucchi como herdeiro de Pessoa, mas nesse caso, também Saramago, ao se apropriar - e antes de Tabucchi como faz questão de afirmar - da figura de Pessoa, se coloca nessa posição. A apropriação de Pessoa como fantasma funciona como expropriação e, neste ponto, Tabucchi vai mais longe do que Saramago. Num plano formal, a narrativa de Tabucchi é mais tradicional ao introduzir o relato como sonho, um sonho de que a personagem do narrador acaba por acordar. Em comparação, ao narrar os acontecimentos do seu romance como realidade directa e ao enviar Ricardo Reis, juntamente com Fernando Pessoa, para a sepultura, Saramago aproxima-se mais do jogo de identidade que Pessoa explora no poema citado no início, em que não é possível efectuar qualquer separação entre o fantasma que seduz e o "Eu" que é seduzido. Não é portanto neste aspecto que Tabucchi consegue levar além a expropriação de Pessoa efectuada por Saramago. É mais ao nível pessoal que Tabucchi o excede. Podemos lembrar-nos das palavras de Nuria Amat que o descreve como "escritor italiano, o debido a su transfiguración en Pessoa, casi portugués". O *Requiem* é, precisamente, escrito em português, e Tabucchi reafirma a importância deste pormenor, quando o narrador, em

---

[26] José SARAMAGO, *Cadernos de Lanzarote I*, Lisboa: Caminho, 1994, p.22.

diálogo com o Cauteleiro Coxo que lhe lembra a possibilidade de evitar problemas com as formas de tratamento se falassem inglês, diz:

> Não, respondi eu, desculpe, preferia falar português, isto é uma aventura portuguesa, não quero sair da minha aventura.[27]

Ora, quando o fantasma de Pessoa se encontra com o narrador - um fantasma que não é nomeado directamente e que é referido como "o meu convidado" - uma das maneiras que o distinguem é o uso do inglês. Embora a maior parte da conversação seja efectivamente em português, o "Convidado" só se serve do inglês para falar com o criado. Quando este inquire sobre se isso é devido a ele ser inglês, o narrador responde:

> Não, disse eu, o meu convidado não é inglês, é português, mas viveu na África do Sul, gosta de falar inglês, é um poeta.[28]

Movimento duplo de apropriação e expropriação em que Tabucchi escreve em português para criar um fantasma de Pessoa que se exprime em inglês. Uma imagem especular em que as identidades múltiplas se refractam e em que, apesar das tentativas várias do exorcismo, aquilo que continua a controlar as narrativas e a seduzir os leitores, é precisamente aquela "súbita mão de algum fantasma oculto".

Bryant College

---

[27] TABUCCHI, p.17.
[28] TABUCCHI, p.117.

ANCHIETA: CATEQUESE, IDEOLOGIA E MISSÃO[1]

DULCE MARIA VIANA MINDLIN

Falar de José de Anchieta significa falar do Brasil e da Europa do século XVI. Mas eu gostaria de começar esta reflexão com alguns dados da contemporaneidade, tentando fazer um paralelo e, partindo daí, procurar compreender melhor este momento que vivemos hoje - afinal, as lições da História sempre podem ser aproveitadas. Especialmente quando as semelhanças são tão evidentes - guardadas as proporções, é claro. Vejamos, num breve resumo, algumas destas evidências dos nossos dias, pelo menos as que nos permitem "ler" a Europa como lugar de conflitos.

Salta à vista, em primeira instância, a consciência da "europeidade", em termos econômicos. A CEE aí está como instituição, enfrentando, mais ou menos bravamente, as dificuldades de seu dia-a-dia, na persecução de objetivos de médio e de menos médio prazo. Uma decorrência dessa busca de unidade (monetária, por princípio), é a acentuação da identidade e, por conseqüência, da alteridade - e aí está a imensa leva de "extra-comunitários" para representar essa alteridade. Até aqui, tudo bem - ou quase. Ser "outro" até que teria seu charme. O problema se põe com mais clareza quando ser "outro" significa ser vítima de preconceito. Neste caso, tanto faz ser asiático, africano, sul-americano ou "europeu do leste"; o rótulo de "extra-comunitário" nivela por baixo todo um contingente humano de proporções não certamente desconsideráveis, contra o qual essa Europa *se fecha*, configurando um racismo de que os próprios europeus não se sabiam portadores. O conflito de etnias, superficialmente, apenas mascara um preconceito cujas referências não são propriamente étnicas, embora somente isso já fosse o bastante. E não é necessária muita sagacidade para se depreender de tudo isso que a CEE (como instituição), de forma bastante acentuada, contribui para o que aqui chamarei de "sístole", para poder voltar, por contraste, ao século XVI e sua correspondente "diástole", ainda que ambos os movimentos partam de um denominador comum, isto é, a consciência da "europeidade". Façamos outro breve retrospecto: em termos gerais, como se apresentava a Europa quinhentista?

Só para não me estender demais, volto a focalizar o aspecto econômico, na esteira das grandes conquistas ultramarinas, com seu paralelo político, do qual o religioso é parte integrante. Considerando, num conjunto só aparentemente heterogêneo, alguns fatores "isolados", quais sejam a Contra-Reforma, o Concílio de Trento e a expansão ultramarina, vamos encontrar acentuados elementos daquela consciência de "europeidade" que via no "outro" (no caso, o ameríndio) não apenas a sua contra-face, mas um precioso alvo potencial para investidas várias, fossem puramente comerciais, fossem puramente religiosas ou, como na maior parte dos casos, religiosas na aparência e, no palimpsesto,

---

[1] Esta comunicação foi apresentada no 4º Congresso da A.I.L., em Hamburgo, em 1993 (Nota do Editor).

político-económicas. O que importa ressaltar é que, quaisquer que tenham sido as motivações, o movimento era de uma comunidade que *se abria* em direção do "outro". O surgimento de novas ordens religiosas e especialmente da Companhia de Jesus, vem colorir com novas tintas esse quadro já por si bastante vivo.

Como se sabe, a Companhia de Jesus (1539), fundada por Sto. Inácio de Loiola, em suas "Fórmulas do Instituto" (1550, texto definitivo), explicitava como Regra, entre outras coisas, "o escopo precípuo de ocupar-se especialmente da defesa e da propagação da fé e do progresso das almas na vida e na doutrina cristã", além do "ensino da verdade cristã às crianças e aos incultos". Numa tal perspectiva, a simples notícia da existência de todo um "mundo" recém-"descoberto", naturalmente viria ao encontro das expectativas mais otimistas no sentido de cumprir a Regra (outros ganhos viriam paralelamente).

Eis, pois, configurado, o quadro geral onde vamos encontrar José de Anchieta: um jesuíta que sai da Europa com idéias mais ou menos precisas daquilo que devia fazer no Novo Continente, de modo a, de um lado, preencher os requisitos de sua condição de membro de uma Companhia cujo objetivo declarado era a propagação da fé; de outro, é bom não esquecer, ajudar a estreitar os laços entre a Ordem e Sua Majestade: "O Brasil é a nossa empresa", dirá Manuel da Nóbrega, englobando talvez mais de uma das acepções do termo, quando chega, em 1549; Anchieta chega em 1553, com o segundo Governador Geral, Duarte da Costa. Para encontrar um Brasil cheio de seus próprios problemas para enfrentar, e, no meio tempo, uma invasão francesa para agravar.

Anchieta não se faz de rogado. Põe-se imediatamente em ação, seja no trabalho político-administrativo (a fundação de São Paulo, em 1554, mérito que condivide com Nóbrega, é eloqüente o bastante), seja no trabalho político-diplomático (a disposição para novamente condividir com Nóbrega os riscos de serem, ambos, reféns dos Tamoios, em 1563). Com o desenvolvimento da "empresa", vamos encontrá-lo Provincial (1577), após exercer vários cargos administrativos (e, de passagem, não nos esqueçamos de mencionar a sua mudança de **status**: desde 1566 era Padre, uma vez que tinha chegado ao Brasil ainda Irmão).

Entretanto, para além de todos esses méritos, o chamado Taumaturgo do Brasil é mais referenciado e reconhecido como evangelizador. Aqui, na prática diária do "Evangelho nas selvas", talvez esteja o perfil mais nítido de José de Anchieta, numa atividade em que seus talentos deixaram marcas no mínimo interessantes.

Consciente da necessidade de propagar a fé, não apenas aprendeu rapidamente a língua dos nativos, para melhor se comunicar com eles, como também escreveu a sua *Gramática*, e nela compôs um Catecismo, o *Diálogo da fé*. Mas, fora de dúvida, é no teatro que Anchieta exercita de modo mais completo todos os seus dotes de evangelizador. Naturalmente que, como em qualquer texto, toda uma pluralidade de leituras pode ser feita. Neste momento, deixando de lado as particularidades literárias da micro-estrutura das peças, ater-me-ei aos aspectos mencionados no título, na tentativa de articular o trinômio catequese-ideologia-missão com o quadro histórico de que falei no início.

À guisa de informação, vale a pena mencionar que, como autor, Anchieta se pode inserir no teatro jesuítico, se não como pioneiro (há notícias de peça escrita em 1551, em Messina, além de outra que, embora pertencente ao teatro jesuítico, foi escrita por um

franciscano, Levin Bretch, em 1555), pelo menos como um de seus iniciadores no Brasil - e isso bem antes que a *Ratio Studiorum* (1586) consagrasse o teatro como um meio didático por excelência. O *Auto da pregação universal*, de 1561, como indica o Pe. Armando Cardoso, S.J., aí está para confirmar esse aspecto de quase pioneiro no Brasil, e isso por duas razões muito simples: a primeira, porque esse auto teria sido encomendado por Nóbrega; a segunda, porque o próprio Nóbrega, em 1557-58, teria escrito o *Diálogo sobre a conversão do gentio*, embora não se possa dizer, a rigor, que fosse uma peça catequética, mesmo que a catequese seja a sua pedra-de-toque. Peças eminentemente catequéticas foram as escritas por Anchieta. Catequéticas por excelência, por atenderem praticamente a todos os requisitos exigidos pela catequese, desde os seus primórdios até os dias de então. Vejamos, em linhas gerais:

Do ponto de vista religioso, foi sempre muito clara a sua base maniqueísta, quer no método, quer no objeto. Historicamente considerado, podemos observar que, grosso modo, enfatizava o caráter oral e repetitivo, para incutir e reforçar idéias como a fé em Cristo e o temor de Deus. Nesse sentido, não é de estranhar que, por exemplo, a estrutura dos autos apresente tão poucas variações. Os vínculos com as práticas catequéticas usadas ao longo da história da Igreja se fazem ver claramente: com os primeiros apóstolos, cuja catequese dogmática e moral apontava a fé como único meio para alcançar a salvação; com Santo Agostinho (*De catechizandis rudibus*), cuja ênfase no amor de Deus e no Juízo Final conduzia necessariamente à idéia de recompensa ou punição, de acordo com a aceitação ou com a rejeição das verdades veiculadas; com a catequese medieval, através da acentuação das verdades fundamentais da fé e da vida moral, além da herança explícita das formas dos mistérios e dos autos.

A metodologia catequética de Anchieta vai, na feitura do seu teatro, conformar-se de maneira praticamente total à mais pragmática das acepções. Fiel a todos os princípios de sua condição de jesuíta, vale dizer, europeu com explícita missão de evangelizar, ele acaba por produzir uma obra que, se pode deixar a desejar em termos puramente artísticos (aliás, nunca foi sua intenção), certamente excede em termos catequéticos. Por suas características, por sua divisão, por sua exposição. Vejamos com mais vagar.

Quanto às *características*, podemos dizer que o teatro de Anchieta tem: como *natureza*, um método adaptado às necessidades e às "exigências" de seu auditório. De passagem, podemos lembrar:

- no *Auto da pregação universal*, a utilização do "Pelote domingueiro", em português, para a platéia de colonos, seguida do conluio dos diabos, em tupi, para a platéia nativa;
- no *Diálogo de Pero Dias*, a utilização de linguagem mais erudita e de conceitos mais sofisticados, já que não era para ser representado entre os nativos; na maioria dos outros autos, a estrutura que contemplava, além dos conteúdos catequéticos propriamente ditos, cantos e danças dos nativos, com o fim de apresentar-lhes algo saboroso e que pudesse reter-lhes a atenção.

Falando ainda das características, vejamos a *unidade*. Isto quer dizer que, quer seja visto como um todo, seja em separado, o teatro de Anchieta sempre se apresenta como um

todo harmônico, com perfeita concatenação das partes. Volto a invocar a estrutura dos autos, porque é auto-explicativa: saudação inicial (ou variante), diálogo dos diabos, desfile, canto e dança final.

Fechando as características, temos a *clareza*, isto é, a ausência de qualquer dubiedade. Quer dizer: doutrina sempre igual, ideologia sempre igual, de modo a não deixar margem para mal entendidos.

Quanto à *divisão*, observamos que Anchieta não se prendeu a uma única. Usou tanto a *cíclica* (*Auto da pregação universal*, por exemplo, com o "Pelote domingueiro" no princípio, retomando-o no fim), como a *linear* (por exemplo, o *Auto de Santa Úrsula*: saudação no porto, diálogos de marchas e contramarchas, despedida).

Quanto, enfim, à *exposição*, podemos depreender a extrema versatilidade do nosso Taumaturgo, na medida em que usou e abusou de várias das maneiras possíveis:

- *sintética*, quando deixava claros os seus propósitos evangelizadores, a unidade da doutrina que pregava, o maniqueísmo que a sustentava. Os autos, no seu conjunto, são um exemplo perfeito;
- *analítica*, quando fazia com que cada auto fosse um desdobramento da idéia-mãe, vendo-se a obra como um todo; por outro lado, vendo-se cada auto em separado, quando apresentava, no interior da peça, variações sobre o mesmo tema. Por exemplo, a perda da graça em conseqüência do pecado, no *Auto da pregação universal*: perda do "pelote", de uma parte; entrega aos vícios "armados" pelos diabos, de outra;
- *indutiva*, quando mostrava o fato e saía à procura da causa. O mencionado *Auto da pregação universal* tem uma economia bastante elucidativa: num primeiro momento, o espectador tem, como informação, um fato consumado: "Já furtaram ao moleiro / O pelote domingueiro"[2] a seguir, como explicação, a causa da perda:

> Negros foram os teus amores,
> pois tão negro te deixaram
> e o pelote te levaram,
> sem te dar nenhuns penhores,
> senão fadigas e dores,
> que terás, triste moleiro,
> pois perdeste o domingueiro.[3]

E finalmente, a recuperação do "pelote", após pago o seu preço:

> Já tornaram ao moleiro
> O pelote domingueiro. [...]
> O diabo lhe furtou
> o pelote por enganos.
> Mas, depois de muitos anos,
> um seu neto lho tornou;

---

[2] *Auto da pregação universal*, I, vv. 1 e 2.
[3] *Ibid.*, I, vv. 129-35.

por isso carne tomou
duma filha do moleiro,
por pelote domingueiro.[4]

- *dedutiva*, quando apresenta os fatos primários e, no seu desenvolvimento, o caminhar para as conseqüências. Por exemplo, no ato III do auto *Na aldeia de Guaraparim*, a seqüência sugerida é bem clara: a alma que acabou de deixar o corpo; o ataque dos demônios; a defesa do anjo; a luta anjo x demônios; a vitória do anjo; a salvação da alma.
- *histórica*, quando descreve fatos para servirem de exemplo a conclusões. Por exemplo, no *Auto de Santa Úrsula*, a alusão a seu martírio, e ao das Onze Mil Virgens, para garantir-lhe um lugar no céu e nos altares da terra;
- *lógica*, quando concatena duas ou mais idéias ou fatos correlatos. No *Auto da pregação universal*, por exemplo, a perda da Graça pelo pecado (para a platéia portuguesa), e seu paralelo indígena, traduzido em "maus costumes":
- *concreta*, quando expõe fatos para demonstrar conceitos e servir de suporte às idéias. O uso da alegoria é emblemático, sob esse aspecto, naturalmente "enraizada na dinâmica dos interesses do poder", naquilo em que possibilita a aculturação, como lembra Alfredo Bosi.

Vê-se, portanto, que Anchieta procedia impecavelmente, do ponto de vista didático-catequético, atendendo de modo perfeito à demanda da adaptação e da oralidade, sem deixar de fazer eco nem a seu tempo nem à sua condição de jesuíta, como se pode depreender das palavras de Mario Gioia:

> *La pedagogia dall'epoca, in cui furono scritte le Costituizioni, faceva leva molto più sul timore reverenziale che sull'amore, e si attuava più in un regime di sfiduzia reciproca tra educatore e discepolo.*[5]

Mas sua busca de perfeição não se exauria nos domínios pedagógicos e religiosos. Atento, talvez em demasia, ao fato de a catequese ser um precioso instrumento na mão do colonizador, ele não deixou de mencionar, explicitamente, o seu *parti-pris* eminentemente lusitano, mesmo com uma eventual adesão à coroa espanhola, vale dizer, a Felipe II. Sua aversão a franceses (calvinistas) e a ingleses (luteranos) é intermitente em muitos dos autos, que desfraldam, por conseguinte, todos os estandartes contra-reformistas:

Seus bons franceses lhes dão
muito arcabuz, mas em vão.
Fizeram-lhes dano imenso
flexas de São Sebastião,
ao lado de São Lourenço.[6]

---

[4] *Ibid.*, V, vv. 171-9.
[5] LOYOLA, I., a cura de Gioia, M., 1977, p.476.
[6] *Auto da pregação universal*, II, vv. 588-92.

Se os nossos portugueses
nos quiserem sempre honrar,
sentirão poucos reveses.
De ingleses e franceses
seguros podem estar.[7]

Não fossem as falas do Anjo e de Santa Úrsula explícitas o bastante, Anchieta nomeia abertamente os seus antagonistas terrestres, de modo a não deixar a mínima dúvida. É pela boca de Satanás, no *Auto de São Maurício*, que emergem esses personagens:

Com Mafoma e com Lutero,
com Calvino e Melantão,
te cubra tal maldição
que te queimes, bem o quero,
ardendo como tição![8]

Como se vê, a pedagogia do temor era a tônica, mesmo quando se tratava de um diabo ameaçando outro (no caso, Satanás que rogava pragas a Lúcifer). Tudo muito "politicamente correto", para usar uma expressão dos nossos dias. Não nos esqueçamos da "empresa" de Nóbrega, que eventualmente a teria explicado com todos os esses e erres: "para o bem da terra, é melhor serem eles cristãos e estarem sujeitos"[9]. Anchieta, bom discípulo de Nóbrega, não se descuidava desse aspecto, é lógico. E mesmo que se possa vê-lo como evangelizador, não nos devemos esquecer de que ele tinha objetivos muito claros, além da evangelização, principalmente porque, convivendo com o nativo, imaginava conhecê-lo bem, e portanto, sua metodologia era a que julgava mais pertinente: de um lado, *docere cum delectare*, através do teatro; de outro, o saber com quem estava lidando: "Parece-nos agora que estão as portas abertas nesta Capitania para a conversão dos gentios, se Deus Nosso Senhor quiser dar maneira, com que sejam postos debaixo de jugo, porque para este gênero de gente não há melhor pregação do que espada e vara de ferro, na qual, mais que em nenhuma outra, é necessário que se cumpra o *compelle eos intrare* [...]".[10]

Com uma citação tão exemplar, creio que já posso tentar tirar algumas conclusões, até para voltar ao problema com o qual iniciei esta reflexão, ou seja, em poucas palavras, a questão da alteridade, seja no século XVI, seja nos nossos dias.

Tratando-se de Anchieta, alguns pontos podem ser levantados, naturalmente na "minha" sintaxe: a consciência de ser jesuíta, missionário, evangelizador, além de ser instrumento explícito do processo colonizador português. Nesse sentido, vou-me permitir, mais uma vez, citar Alfredo Bosi, cujas palavras sintetizam exemplarmente os resultados da catequese ligada à colonização: "Infelizmente para os povos nativos, a religião dos descobridores vinha municiada de cavalos e soldados, arcabuzes e canhões. O recontro não

---

[7] *Auto de Santa Úrsula*, IV, vv. 228-32.
[8] *Auto de São Mauricio*, II, vv. 12-16.
[9] *Cartas do Brasil*, p.207, *apud* Leite, S., 1938, p.114.
[10] *Cartas do Brasil*, p.187, *apud* Leite, S., 1938, p.290.

se travou apenas entre duas teodicéias, mas entre duas tecnologias portadoras de instrumentos tragicamente desiguais. O resultado foi o massacre puro e simples, ou a degradação com que o vencedor pôde selar os cultos do vencido".[11]

Não creio ser necessário prosseguir muito mais, nesta minha tentativa de observar as conseqüências da "superioridade" européia, no confronto com o "outro", seja no movimento de sístole, seja no de diástole. O caso "Século XVI" fala por si só, e a História não foi feita para morrer nos compêndios. A Literatura, como representação da cena histórica, não é o lugar das respostas, mas é certamente um lugar bastante privilegiado para provocar interrogações, para fazer pensar. Um teatro tão perfeito, do ponto de vista catequético, não pode deixar de ser um convite expresso para uma visita a seus aquéns, vale dizer, ao seu ponto de enunciação, e à visão de mundo de seu autor.

Se a consciência da "europeidade", hoje, dificilmente levará a massacres como os sofridos pelos povos ameríndios, o mesmo não se pode dizer da degradação a que estão sujeitos os "extra-comunitários". Para referendar, tristemente, uma última ironia: a de a Europa se ter dado, num passado não muito longínquo, como "*a civilizing corner of the world*".

RESUMO

Leitura de alguns autos de Anchieta tendo em vista a dinâmica missionária: catequismo, didatismo, adaptação ao público receptor. Aspectos intrínsecos e extrínsecos. Lugar de enunciação como determinante da visão do mundo vazada através dos personagens.

Universidade Federal de Goiás

BIBLIOGRAFIA

ABRIS, R., "Vangelo", in: Rossano, P., Ravassi, G., e Girlanda, A., *Nuovo dizionario di Teologia biblica*, Milano: Editione Paoline, 1988.

BOSI, A., *Dialética da colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CARDOSO, Armando, S.J. (org.), *Teatro de Anchieta*, São Paulo: Loiola, 1977.

CARRIER, H., "Inculturazione", in: Latourelle, R., e Fisichaelle, R., *Dizionario di Teologia fondamentale*, Assisi: Cittadella Editrice, 1990.

CHARLAT, R., *La catéchèse aux premiers temps*, Paris: ISPC, 1968.

COFELLE, G., "Missione", in: *Dizionario di Teologia fondamentale*, op. cit.

GONZALEZ-RUIZ, J. M., "Missione e libertà di coscienza", in: *Per-ché le missioni?*, Bologna: Editrice Nigrizia, 1970.

[11] BOSI, A., 1991, p.72.

LEITE, S., *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Rio de Janeiro: INL; Lisboa: Portugália, 1938, vol. I.

LOIOLA, Ignazio di, *Gli scritti*, a cura di Gioia, M., Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1977.

LUBAC, H. de, *Le fondement théologique des missions*, Paris: Seuil, 1945.

MCCABE, W., S., J., *An Introduction to the Jesuit Theater*, St. Louis: The Institute of Jesuit Sources, 1983.

MINDLIN, Dulce M. V., "A catequese revisitada", in: *Anais do Congresso América 92*, São Paulo: USP, 1992.

_____, "Ficção e catequese: a questão do choque cultural", in: *Anais do 3º Congresso da ABRALIC*, Niterói: ABRALIC, 1992 (prelo).

_____, "Ficção e catequese: um binômio perfeito", in: *Anais do V Encontro Nacional da ANPOLL*, Recife: ANPOLL, 1989.

_____, "Nóbrega e Anchieta: uma literatura "emergente"?", in: *Anais do XIII Encontro dos Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Porto Alegre: ABRAPLIP, 1992.

TESTORE, C., "Catechesi", "Catechismo", in: *Enciclopedia cattolica*, Città del Vaticano: Ente per l'enciclopedia cattolica e per il libro cattolico, s.d., vol. III.

AUTENTICIDADE E AUTOFICÇÃO[1] NO *DIÁRIO* DE MIGUEL TORGA

ASSUNÇÃO MORAIS MONTEIRO

O diário íntimo tem uma tradição relativamente recente. Segundo Alain Girard[2], nasce como género em 1794, quando Maine de Biran (considerado o seu teorizador e mestre) fala da necessidade de o homem se observar e estudar em diferentes estados da sua vida, registar a sua maneira de ser e sentir, comparar as observações feitas nos diferentes momentos para, através dos registos feitos, se poder conhecer e estudar melhor o homem.

A designação *diário íntimo,* em francês *journal intime,* segundo D. Madelénat[3], apareceu no século XIX, "*pour désigner la relation, au jour le jour, d'événements ou de pensées personnels, privés, non destinés à la publication*". É, portanto, no seu diário que quotidianamente o autor regista os factos de que teve conhecimento e que, de uma forma ou de outra, o marcaram; é nele que analisa esses factos; é a ele que confidencia aspectos da sua vida, pensamentos, sensações, em suma, é ao diário que conta o que se passa na intimidade do seu ser.

Ao estudar a origem e expansão do diário como género, importa ter em conta uma série de aspectos civilizacionais que estão em conexão com o racionalismo moderno e com a evolução do pensamento científico que conduziu a inúmeras descobertas tecnológicas e levou a uma alteração das condições económicas e socioculturais da população. Há todo um conjunto de factores que estão na génese do desejo de evasão da realidade e do consequente refúgio na escrita íntima. A hipertrofia das cidades, motivada pelo afluxo das populações rurais, a vida monótona e repetitiva das fábricas, os horários rígidos exigiram ao homem a aprendizagem de novos comportamentos. É toda uma gama de novidades às quais nem sempre o homem consegue adaptar-se da melhor forma. Daí o nascimento do desejo de evasão da realidade e a tendência cada vez maior para o refúgio na escrita íntima, uma escrita onde não há intrusos, onde o indivíduo pode ser ele próprio, com as suas realidades, frustrações, desejos, sonhos e aspirações.

Além disso, constata-se uma preocupação crescente do homem consigo próprio, uma tendência cada vez maior para o estudo de si mesmo, tendo em vista um melhor conhecimento do próprio homem. Impregnado por ideias que, por um lado, o remetem para a exaltação do sentimento, para a tendência para a confissão, na senda de Jean-Jacques Rousseau[4], e, por outro lado, influenciado por ideias filosóficas empiristas baseadas na

---

[1] Utilizamos este vocábulo a partir da palavra "*autofiction*" criada por Serge Doubrovsky, conforme Philippe Lejeune em "Nouveau roman et retour à l'autobiographie", in *L'auteur et le manuscrit,* Collection Perspectives Critiques, Paris: Presses Universitaires de France, 1991, p.58.

[2] In *Le Journal Intime,* 2ª edição, Paris: Presses Universitaires de France, 1986, pp.161-2.

[3] MADÉLÉNAT, D., "Journal intime", in BEAUMARCHAIS, J.-P. de, COUTY, Daniel e REY, Alain, *Dictionnaire des Littératures de Langue Française,* Paris: Bordas, 1987, pp.1217-20.

[4] Cf. as *Confessions* deste autor, divulgadas após a sua morte.

observação do homem e na valorização da sensação como origem do conhecimento, na sequência de Locke e de Condillac, o homem visa uma melhor compreensão de si mesmo, valorizando a sua privacidade e o seu intimismo. O diário será, assim, uma consequência do direito à privacidade de que passa a usufruir o homem desta época e, como salienta Alain Girard[5], "*Le journal intime en tant que genre pratiqué et reconnu, exprime l'interrogation de l'individu en face de sa position nouvelle dans le monde.*"

A divulgação do diário poderá ainda conexionar-se com a emergência do Romantismo, no qual o culto e a supervalorização do eu levam a que seja proporcionada uma atenção especial aos problemas íntimos. Como refere Clara Rocha[6], "do individualismo romântico herda o diário o egoísmo, a crença narcisista no "eu", o desejo de auto-conhecimento e o isolamento na escrita".

Em suma, o aparecimento e a difusão do diário resultam da interacção de todo um conjunto de aspectos de ordem social, económica, psicológica, filosófica e literária, que levaram o homem a refugiar-se na escrita íntima e, através dessa escrita, a evadir-se da realidade exterior, a observar-se interiormente e a auto-analisar-se. Béatrice Didier[7] considera que o diário é tributário de uma civilização cristã e burguesa, sendo igualmente um meio através do qual se pode fazer quotidianamente um exame de consciência:

> Ce genre est fondamentalement redevable à une civilisation chrétienne autant que bourgeoise. Arrivé au bout de sa journée, souvent le soir avant de se coucher, l'écrivain fait, au moyen du journal, son examen de conscience.

A génese do diário íntimo e a sua difusão poderão, pois, relacionar-se também com a manutenção do hábito religioso, que tem raízes na infância, de o homem no dia a dia reflectir sobre os seus actos, mesmo em alguns casos depois de ter perdido a crença.

A concepção de diário como um tipo de escrita proporcionador de análise e reflexão interior sobre os actos da vida quotidiana, levando ao referido exame de consciência, é confirmada por Sebastião da Gama no seu *Diário,* ainda que, neste caso particular, a sua escrita tenha tido uma motivação diversa da habitual, pois a redacção do diário foi-lhe sugerida como forma de relatar a actividade docente como estagiário. Escreve Sebastião da Gama:[8]

> Bem haja o metodólogo por esta ideia do diário. A gente assim pode olhar para trás e ver vida - tempo enchido com coração em luger de fórmulas. [...] Com esta inovação, descobriu o nosso metodólogo nada mais nada menos, do que a maneira de nos lever a fazer exame de consciência.

Também Miguel Torga, num registo diarístico datado de 18 de Dezembro de 1937, escrevia no volume I do seu *Diário:*

> Cá estou eu. Sei que [...] o dia a dia registado como eu o registo é uma coisa semelhante àquelas pílulas alimentícias, onde o estômago [...] não consegue valorizar os mistérios da concentração.

---

[5] In *Le Journal Intime,* 2ª edição, Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p.XI.

[6] Veja-se "A poética dos géneros autobiográficos", in *Nova Renascença,* Volume X, Outono de 1990, pp.8-18.

[7] In *Le Journal Intime,* 2ª edição, Paris: P.U.F., 1991, p.56.

[8] In *Diário,* 4ª edição, Lisboa: Edições Ática, s.d,. pp.114-15.

> Mas eu preciso deste cigarro antes de adormecer. Em pequeno, sem saber bem porquê, a esta hora benzia-me; agora, igualmente sem ver a fundo a razão da coisa, escrevo um diário.

Esta anotação diarística revela a substituição do hábito de infância de se benzer (provavelmente antecedendo a reza das orações e o exame de consciência) pelo hábito de, em adulto, escrever um diário, o que confirma a ideia expressa por Béatrice Didier. Ao mesmo tempo constata-se que, ao fim do dia. a escrita diarística, metaforicamente designada por "cigarro antes de adormecer", constituía um hábito, sendo um meio de fruição de alguns momentos de distracção e prazer.

O diário íntimo, pela evasão e catarse que proporciona, tem sido um género utilizado cada vez com maior frequência pelos escritores. Todavia, o seu âmbito tem sido alargado, isto é, de mero diário íntimo transformou-se num repositório de todo o tipo de anotações, quer relativas ao eu do diarista[9], quer relacionadas com o micro-grupo em que este se integra ou com o macro-grupo do qual faz parte como ser social, acontecendo mesmo, como no *Diário* de Torga, que nele sejam incluídos poemas e pequenas histórias.

Ainda que nos seus relatos o autor do diário parta sempre da realidade exterior, do mundo que o envolve, ele é o centro de convergência dos factos registados quotidianamente e que resultam da sua maneira de ver e estar no mundo. Como salienta Béatrice Didier[10], "*le journal se caractérise par l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage*". É essa identidade que faz com que uma das características fundamentais da escrita diarística seja o uso da primeira pessoa. Saliente-se, todavia, que esta afirmação não é redutora, uma vez que não se exclui a possibilidade de aparecimento de outras pessoas gramaticais, embora esse aparecimento seja menos frequente.

Outra característica fundamental do diário é a estrutura fragmentada. Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes[11], o diário narrativo:

> assenta a sua especificidade antes de mais no tipo de narração que privilegia: a *narração intercalada*, justamente caracterizada pelo facto de ser uma enunciação narrativa intermitente, ocorrida em momentos de pausa da história, neste caso constituída pelas experiências que o dia-a--dia vai propiciando ao narrador

e que o diarista selecciona e anota. A natureza do material de que o autor do diário dispõe impede, assim, a elaboração de um texto coeso, acabado, bem planeado e estruturado. O diário não se baseia em algo fixo, parado no tempo, mas numa realidade que é apreendida gradualmente e que resulta de formas diversas de encarar essa mesma realidade. É uma escrita que acompanha as ocorrências quotidianas, sendo os relatos feitos num tempo imediato ou quase imediato ao da vivência dos factos, quando a lembrança deles ainda se encontra muito presente; daí a "precisão" e "exactidão", características atribuídas por Georges May[12] ao diário. O facto de se tratar de um testemunho de eventos

---

[9] Utilizamos este termo na acepção de Michèle Leleu, isto é, como sinónimo de autor de diário (in *Les journaux intimes*, Avant-propos de Le Senne, Paris: P.U.F., 1952.

[10] In *Le journal intime*, 2ª edição, Paris: P.U.F., 1991, p.147.

[11] In REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Livraria Almedina, 1990, p.99.

[12] MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris: P.U. F., 1979, p.151.

ocorridos no dia-a-dia leva a que o relato seja consumado por etapas, intercalando o contado com o vivido, isto é, a narração com as experiências adquiridas quotidianamente. Daí o diário ser caracterizado por uma fragmentação da diegese, por uma ausência quase total de estrutura relativamente a outros géneros, nomeadamente o conto ou o romance. Para Béatrice Didier,[13]

> A priori *ce genre se définirait par une absence totale de structure. Pas de "logique du récit", comparable à celle qui existe dans le conte ou dans le roman. Pour une raison bien évidente: il n'y a pas vraiment de récit.*

Importa, no entanto, realçar que, em nosso entender, é preferível falar de uma ausência quase total de estrutura, e não total, por existir uma estrutura temporal mínima, visto que as anotações são feitas quotidiana e cronologicamente, o que confere ao produto final uma certa ordem, apesar da fragmentação. Por conseguinte, a propósito do diário, torna-se pertinente falar de estrutura precária, pois o diarista não obedece a uma lógica narrativa pré-estabelecida, a um plano director, ao contrário do que acontece no conto e no romance, cingindo-se apenas a uma sucessão temporal dos factos.

Por ser uma escrita fragmentária, dependente da realidade quotidiana, o diário é, como refere Clara Rocha[14], "um tipo de escrita sem fim, ou melhor, cujo fim apenas se justifica pela morte do escritor". Este, durante a sua vida, pode, sempre que lhe aprouver, narrar o que de mais relevante se passou no seu dia a dia havendo uma constante abertura a futuros relatos.

Uma dominante da escrita diarística é a propensão confessional, a temática da sinceridade, fazendo do diário um repositório de reflexões, hesitações, dúvidas, uma obra de introspecção, sendo, desta forma, uma espécie de janela através da qual vemos o interior do sujeito, a sua alma, embora esta concepção de diário como janela da alma se aplique sobretudo aos diários de cariz íntimo, espontâneo, confessional.

O carácter privado do diário, a ausência de intuitos de divulgação leva a que não existam da parte do autor intenções estéticas ou preocupações literárias. Clara Rocha[15] considera o "carácter menos elaborado, do ponto de vista técnico-formal e estilístico" como um traço que "advém da espontaneidade discursiva" caracterizadora do diário. Todavia, se os diários se destinam a publicação, sofrem muitas vezes modificações que originam a perda de valor como documentos autênticos do eu, principalmente pela reflexão e elaboração a que obrigam. Se o diarista opta pela publicação em vida, como é o caso de Torga, se à redacção do diário presidem intenções estéticas, a espontaneidade dilui-se e o autor pode construir de si próprio apenas a imagem que quer que o leitor receba, divulgando somente os factos e vivências propiciadoras da construção dessa imagem. Esta liberdade de acção advém-lhe do facto de ele ser ao mesmo tempo o sujeito e o objecto do seu próprio discurso, ser "cativo e refém de si mesmo"[16]. Por vezes o diarista tem a

---

[13] In *Le Journal Intime*, 2ª edição, Paris: P.U. F., 1991, p.140.

[14] Veja-se *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*, Coimbra: Livraria Almedina, 1977, p.103.

[15] *Idem*, p.104.

[16] MATHIAS, Marcello Duarte, "O diarista e a morte", in *Jornal de letras, artes e ideias*, 14 de Setembro de 1994, pp.40-1.

preocupação de vincar bem, junto do seu leitor, a total autenticidade dos textos, pretendendo salientar que a divulgação pública não leva a uma desvirtuação dessa autenticidade. Veja-se o que Miguel Torga escreveu no *Diário VI*:[17]

> O que escrevo tem pelo menos a virtude de ser motivado de dentro. Hipócrita comigo mesmo - a verdadeira hipocrisia - não sou. Nem me fica no tinteiro a sinceridade, nem exibo à luz do dia uma coragem que não tenho.

Se, por um lado, estas afirmações remetem o leitor para uma total sinceridade e ausência de hipocrisia, por outro lado, em outros momentos, Torga não deixa de mostrar o cuidado que tem em seleccionar os registos que fez, já que encontramos na sua obra a designação de "ralo de um diário"[18]. Esta expressão é sugestiva da escolha e da separação entre o que o autor fez passar pelo "ralo" e o que nele deixa ficar, sendo o leitor levado a questionar-se acerca do problema da sinceridade e autenticidade no seu *Diário*, interrogando-se acerca do estatuto de verdade total ou de alguma ficção inerente a esta produção torguiana ou, pondo a questão de outra forma, o leitor questionar-se-á acerca da autenticidade/autoficção.

Um factor também responsável por esta interrogação do leitor prende-se com a utilização da pseudonímia, já que esta implica sempre o recurso a um nome falso. Os motivos que levam os autores a recorrer ao pseudónimo, como salienta Carlos Reis[19], são diversos: por "convenção arcádica", "por razões de ordem psico-social", "por motivos de ordem social", "por indução simbólico-cultural". É esta última situação a de Miguel Torga que "inscreve no seu pseudónimo o nome de uma planta do cenário transmontano e insinua a sua relação iberista com Miguel Cervantes e com Miguel de Unamuno". Eduardo Lourenço[20], por sua vez, afirma que Torga:

> Se impôs aos leitores, não como simples pseudónimo, mas como "nome", ao mesmo tempo simbólico e natural. Esta auto-mitificação onomástica tem pouco a ver com a do mero crisma pseudonímico [...]. É na sua origem e na sua intenção um baptismo, à maneira bíblica onde se inscreve de antemão um destino a cumprir.

Por isso a questão do pseudónimo em Miguel Torga ultrapassa a mera ocultação do verdadeiro nome, tornando-se difícil distinguir os dois eus, o do nome e o do pseudónimo. A este propósito, Eduardo Lourenço[21] afirma que: "não há autor *mais unitário* [...] que Miguel Torga" e, ao referir-se ao "mecanismo da sua criação", escreve que o autor:

> institui como *sujeito* dessa criação, não um banal pseudónimo, ainda menos um *eu-outro*, consciente da sua fragilidade ôntica e sem autêntica *existência*, mas um Eu-*Mito*, que é já, em si, visão do mundo e consciência da sua missão no mundo.

---

[17] *Diário VI*, 3ª edição, Coimbra: Ed. do Autor, 1978, p.104.

[18] Cf. *Diário XII*, 3ª edição revista, Coimbra: Ed. do Autor, 1986, p.107.

[19] REIS, Carlos, *O Conhecimento Da Literatura. Introdução Aos Estudos Literários*, Coimbra: Almedina, 1995, p.63.

[20] LOURENÇO, Eduardo, "Um nome para uma obra", in *Aqui, Neste Lugar E Nesta Hora. Actas Do Primeiro Congresso Internacional Sobre Miguel Torga*, Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1994, pp.278-84.

[21] *Idem, Ibidem.*

Ao escrever um diário que é publicado com um nome falso, qualquer autor dá azo ao aparecimento de uma série de reticências no espírito de quem o lê, instaura a dúvida sobre a verdadeira personalidade em torno da qual são feitos os registos. No *Diário* de Torga há anotações que se sabe dizerem respeito ao cidadão e médico Adolfo Rocha, nomeadamente o nascimento da filha, a morte dos pais, as intervenções cirúrgicas e prisões a que foi sujeito, palavras proferidas em reuniões de ex-alunos do Curso Médico, consultas de Otorrinolaringologia. Porém, há outras anotações que se reportam a Miguel Torga, como os prémios recebidos, publicações feitas, prefácios escritos para traduções estrangeiras da sua obra, etc. Desta forma, encontramos registos centrados ora num eu, ora no outro. Todavia, o leitor atento da obra torguiana sabe que a opção pelo nome Miguel Torga representa mais do que uma escolha pseudonímica, funciona corno uma automitificação psicanalítica, existindo uma situação de quase identidade entre o eu do autor, responsável pela alteração do nome, e o do *"Eu-Mito"*, para o qual o pseudónimo remete. Desta forma, as reticências e dúvidas de que falámos anteriormente não têm razão de existir, pois, como refere Eduardo Lourenço[22], "tudo se passa como se o autor do *Diário* [...] escrevesse num écran gigante que se chama justamente *Miguel Torga*".

O *Diário* é, assim, um todo no qual se testemunham factos ocorridos com o homem, o cidadão Adolfo Rocha, outros dizendo respeito ao escritor que desde 1934, no prefácio de *A Terceira Voz*, passou a assumir os textos com outro nome e, finalmente, anotações sobre o Portugal do século XX e de alguns factos da civilização humana. Torga vai registando com verdade, segundo palavras suas no *Diário X*, "as horas baças deste tempo", lidas em dois mostradores desiguais, "um do tamanho do próprio planeta, e outro que é nele um pequeno quadrante"[23]. Neste mesmo texto, o diarista diz assumir a responsabilidade de "servir a verdade, doa a quem doer", afirmando que procura deixar aos vindouros o "sudário real" da sua existência, pois prefere mil vezes o ódio dos seus contemporâneos ao desprezo dos que hão-de vir, até porque, sendo verídico, pode ser que venha a ter a companhia sincera de algum leitor futuro. O diarista reconhece que ser:

> [...] um escritor autêntico, capaz, portanto, dos riscos que implicam a liberdade e a sinceridade, é já de si uma façanha rara. Mas sê-lo diante do espelho implacável de um diário, é quase uma impossibilidade humana.[24]

E Torga vai mais longe, ao apresentar perante o leitor a prece que dirigiria a Deus se rezasse:

> Dai-me forças, Senhor, para ter a coragem da franqueza absoluta. Que não fique dentro de mim nenhuma palavra oculta por cobardia. Que a minha pena seja o meu coração a deixar no papel o gráfico de todas as suas pulsações. E que os meus livros me testemunhem como retratos sem nenhum retoque, fiéis e terríveis como a própria verdade.[25]

---

[22] *Idem, Ibidem.*
[23] In *Diário X*, Coimbra: Ed. do Autor, 1968, p.10.
[24] In *Diário IV*, 3ª edição revista, Coimbra: Ed. do Autor, 1973, p.147.
[25] In *Diário V*, 3ª edição revista, Coimbra, Ed. do Autor, 1974, p.59.

Este é o percurso pelo qual Torga optou, quer quando se ocupa de si, quer quando faz incidir a sua óptica sobre a realidade portuguesa, embora esta seja "tão banal e charra" que por vezes tem vontade de inventar e descrever uma outra realidade, tem vontade de substituir as "páginas monótonas e tristes" do seu *Diário* por "laudas arejadas finas e felizes".[26]

Os seus volumes de escrita diarística deixam transparecer as ondulações do seu espírito; neles encontramos patenteados os seus desabafos, sendo o *Diário* considerado pelo seu autor[27] um "mealheiro secreto" para onde despeja "factos e acontecimentos, retalhos de conversas, indignações e malogros, abalos afectivos, lágrimas elegíacas, confortos, pasmos panorâmicos e versos".

Em nota de 5 de Junho de 1953, no volume VII, Torga exterioriza o que sente aquando da publicação de cada volume do *Diário* e explica que as notas nele registadas lhe parecem "pedradas irresponsáveis às vidraças do tempo", considerando-as "depoimentos à queima-roupa, sem nenhuma perspectiva, reacções directas, em bruto". Esta passagem permite problematizar a questão da sinceridade e autenticidade na escrita diarística, por este tipo de escrita ser proveniente de reacções espontâneas, imediatas. Saliente-se ainda que, no referido texto, é estabelecido um confronto entre o diário e o que Torga designa por "verdadeira literatura", deixando vislumbrar a possibilidade de o autor poder considerar o diário como algo de menor, posição que se aproximaria da de Vergílio Ferreira em *Conta-Corrente*:[28]

> A verdadeira literatura é feita *a posteriori*. Um romance cuja acção se faça passar nos séculos transactos beneficia de toda a experiência do actual. O autor que descreve a adolescência, fá-lo com as suas manhas de adulto. Ora um diário que tenha um mínimo de honradez, e é o caso presente, apanha a vida no salto do berço, nua e desprevenida.

São aqui abordadas questões como a da sinceridade e espontaneidade da escrita diarística, o facto de se tratar de um registo feito gradualmente, num tempo acabado de transcorrer, sem deixar margem a um amadurecimento de ideias e sem beneficiar de experiências posteriores para a sua narração.

Este texto, datado de 5 de Junho de 1953, é relevante pelas considerações tecidas acerca da escrita diarística, pelo balanço que nele é feito e ainda pela expressão do significado que o *Diário* tem para o seu autor:

> Testemunhar passo a passo o que foi a crucificação espiritual dum homem insubmisso, que nem no comportamento íntimo, nem no público, se rendeu a uma época incapaz de compreender ou tolerar a mais inofensiva opinião tresmalhada.

---

[26] Cf. *Diário VI*, 3ª edição, Coimbra: Ed. do Autor, 1978, p.102.

[27] In *Diário X*, Coimbra: Ed. do Autor, 1968, p.20.

[28] Cf. *Conta-Corrente* 5, Lisboa: Bertrand Editora, 1987, p.439, quando, a propósito da escrita do diário, se fala de "ninharias", "biscates" e da necessidade de abandonar este tipo de escrita avulsa, fragmentária, para "trabalhar no duro", "a sério".

Foi esta época que lhe provocou os "desabafos de revoltado" que registou e que pretende que o leitor aceite como sinceros, motivados pelo seu íntimo, embora deixe "alguns recantos do ser e da vida" em silêncio:

> Nao tenho nada a esconder do leitor, a quem nunca vendo gato por lebre, mas quero ter mão em mim, evitando-lhe o espectáculo de uma exibição confrangedora. Há recantos do ser e da vida que precisam de silêncio.[29]

Apesar dos registos que faz no seu *Diário*, e que, pelo menos aparentemente, são reveladores do seu íntimo, Torga deixa, por conseguinte, em aberto a possibilidade de algumas reservas a uma total sinceridade do seu texto. E as reservas são ainda maiores por estarmos perante um texto escrito já que, contrapondo a comunicação escrita à comunicação oral em presença, afirma[30] que prefere o diálogo oral, em que os dois intervenientes no processo comunicativo se encontram presentes, porque considera que num diálogo, "numa boa conversa a dois", "como a gente não fala só com palavras - porque desde os gestos à cor da pele, tudo em nós é expressão -, nessa altura, sim, o sujeito diz", "diz o que quer e o que não quer". É por esse motivo que "em matéria de revelação da intimidade de cada um", as "correspondências, pelo simples facto de uma certa opção formal a que a escrita obriga sempre, são fintas petrificadas. Os diários e as confissões, pouco mais ou menos o mesmo". E é por isso também que o diarista confessa:

> O que dizemos e o que fazemos pouco ou nada revelam de nós. Por mim falo. Converso, escrevo páginas maciças de confissão, actuo, pareço transparente. E quem um dia quiser saber o que fui, terá de me adivinhar ...[31]

Para além disso, há ainda a barreira, o "ralo" de que falámos anteriormente, que impede o desabafo autêntico, espontâneo. É a consciência da existência desse filtro, desse obstáculo, que leva o diarista a desabafar:

> Qualquer dia perco a cabeça e conto esta minha tragédia amorosa ao natural, que fica tudo doido.[32]

Esta anotação é reveladora de um escritor preocupado com os seus leitores, ocultando-lhes determinados pensamentos e sentimentos, evitando-lhes por vezes o espectáculo chocante que um total desnudamento do eu originaria. Numa outra citação do *Diário VI*, o diarista refere que queria falar de si, precisava de "esparramar a alma" no papel, mas tal não é possível, porque há limites que não devem ser ultrapassados:

> Se fosse possível alguém confessar-se totalmente [...] espalharia o terror à sua volta. Não. Há um limite, um equilíbrio, uma espécie de vergonha da natureza, de que somos participantes.[33]

Se o diarista se preocupa em não espalhar "o terror à sua volta", a imagem de si mesmo que faculta ao leitor não é totalmente autêntica, exacta, não é um reflexo de si

---

[29] In *Diário* III, 3ª edição, Coimbra: Ed. do Autor, 1973, pp.173-4.
[30] In *Diário* VIII, 3ª edição revista, Coimbra: Ed. do Autor, 1976, p.80.
[31] In *Diário XI*, Coimbra: Ed. do Autor, 1973, p.37.
[32] Cf. *Diário I*, 6ª edição, Coimbra: Ed. do Autor, 1978, p.93.
[33] In *Diário VI*, 3ª edição, Coimbra: Ed. do Autor, 1978, p.171.

mesmo dado pelo "espelho implacável" de que se falou anteriormente; é uma imagem dada pelo "espelho de confiança", expressão usada por José Saramago no seu diário[34], quando considera que "escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, estrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade".

Desta forma, a imagem dada ao leitor não é reflexo autêntico do eu do sujeito, pois tem algumas omissões, resultantes da necessidade de imposição de limites. Torga cria, assim, à volta de si próprio um halo de ficção e o leitor apenas fica a conhecer o fruto dessa autoficção. Note-se como o diarista diz que deveria ter a coragem de publicar as notas que vai eliminando por lhe parecerem inferiores, deveria ter a humildade de deixar impressa a estupidez de certas horas[35], mas não o faz. Há uma selecção dos factos e vivências e, para além dessa selecção, existe ainda a possibilidade de, mesmo em torno desses factos, haver alguma omissão. Torga só publica o que acha que deve dar a conhecer ao leitor, e esta preocupação prende-se com a problemática da recepção do *Diário* que é uma constante no seu espírito. Esta preocupação é expressa com muita clareza numa anotação do III volume do *Diário*[36], quando declara que da sua pena de artista quer que saia apenas aquela intimidade que lhe parece ser suficiente para matar a curiosidade do leitor devotado, mas que o deixe ficar ao abrigo das bisbilhotices doentias. Nesse mesmo texto vai mais longe e apresenta a sua concepção de diário, mostrando como este género é um repositório de textos que transcendem o mero campo do exame de consciência e abrangem um âmbito muito mais vasto, revelando outro tipo de preocupações e evidenciando também a evolução a que o próprio género tem vindo a ser sujeito:

> A ideia de um diário íntimo, de tripas na mão, é uma ideia romântica. [...] De resto, um diário não é um perpétuo *mea culpa*. Pode ser um simples *memento*, um exercício espiritual, um caderno de apontamentos, tudo o que se queira.

Esta concepção de diário é muito semelhante à que é expressa, mais tarde, por João Palma-Ferreira[37], para quem o diário comporta tudo:

> *Notas de viagem, emoções, iras, apontamentos de leitura, opiniões, citações, acontecimentos históricos, erros próprios, trânsitos, proibições e culpas. Algumas culpas. Numerosas invenções.*

E é pela possibilidade de o diário, segundo Torga, poder ser "tudo o que se queira" que nele "há muita literatura, também", incluindo poemas, que às vezes foram lá colocados em substituição de insultos. É por esse motivo que o diarista afirma que foi sincero como poeta e que só se reconhece inteiramente nos versos que escreveu, porque irrompem das camadas ígneas do ser e é neles que se sente fielmente retratado.[38]

---

[34] Cf. SARAMAGO, José, *Cadernos de Lanzarote Diário - I*, Lisboa:Editorial Caminho, 1994, p.9.
[35] Veja-se *Diário IV*, 3ª edição revista, Coimbra: Ed. do Autor, 1973, p.163.
[36] In *Diário* III, 3ª edição. Coimbra: Ed. do Autor, 1973, pp.172-4.
[37] *Cf. Diário (1962-1972)*, Lisboa: Editora Arcádia, 1972, p.7.
[38] In *Diário XV*, Coimbra: Ed. do Autor, 1990, p.89.

Mas, por outro lado, em nota do *Diário IX*[39], a propósito da escrita diarística, Torga tece considerações de ordem metaliterária e considera-a talvez "a forma menos mentirosa da expressão escrita" porque, e di-lo através de uma metáfora, "o crime é cometido por reacção directa, sem premeditação", remetendo para uma total espontaneidade e autenticidade. Foca ainda outra característica desse tipo de escrita: é um meio de o tímido se encontrar e ter acesso individual à liberdade, não deixando, todavia, de referir os inconvenientes que lhe estão subjacentes, nomeadamente devido aos "perigos do narcisismo, da evasão criadora, da inacção egoísta".

Torga revela muita lucidez e objectividade nas considerações que tece a propósito da escrita diarística, mostrando que nela há muita autenticidade, mas também muita transfiguração da própria realidade.

Concluindo, diremos que o *Diário* é um conjunto de registos que, se, por um lado, podem ser considerados sinceros, autênticos, porque resultantes de uma reacção espontânea perante a vida e as situações que ela apresenta, por outro lado, são apresentados como portadores de uma não total autenticidade, como uma espécie de autoficção. Estamos, pois, perante um diarista que, ao escrever os textos com a intenção de os publicar, tem o cuidado de os seleccionar, veiculando apenas determinados aspectos ou facetas da sua vida e do seu pensamento que lhe interessa que o leitor conheça, de modo a que este construa a imagem que o autor pretende dar de si próprio. E é por respeito por si mesmo e pelo público leitor da sua obra que o diarista construiu à volta de si uma auréola de ficção que está intimamente relacionada com a automitificação pseudonímica, com a selecção de eventos a esconder ou a perpetuar nas páginas do diário, ao mesmo tempo que tem a preocupação de acentuar a manutenção de um discurso de verdade, de autenticidade relativamente aos acontecimentos e vivências que registou e quis legar à posteridade. Ser-nos-á permitido em certa medida dizer acerca do *Diário* torguiano o que Philippe Lejeune escreveu sobre a autobiografia: "*Écrire sur soi est fatalement une invention de soi. Une forme de fiction*".[40]

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

---

[39] Veja-se *Diário IX*, 2ª edição, Coimbra: Ed. do Autor, 1977, pp.100-1.

[40] LEJEUNE, Philippe, "Nouveau roman et retour à l'autobiographie" in *L'auteur et le manuscrit*, Collection Perspectives Critiques, Paris: Presses Universitaires de France, 1991, p.58.

A VISÃO EUROPÉIA SOBRE O BRASIL: OS PORTUGUESES E A LITERATURA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX

MARIA EUNICE MOREIRA*

Perceber, ver, conhecer, eis, em verdade, o que o desejo acende. É, pois, graças aos olhos que o coração é incendiado.

Giordano BRUNO

Território cobiçado pelos viajantes, terra de disputa entre coroas imperiais, espaço deslumbrante para todos aqueles que nele aportaram, o Brasil, desde os primórdios de sua história, tem sido *olhado* e *visto* de diferentes maneiras e por diferentes sujeitos. Quando se trata da literatura brasileira, a visão dos europeus foi determinante para o registro e escrita da história da literatura do país recém-emancipado de Portugal. Entre os primeiros a olhar o objeto literário brasileiro, destacam-se o alemão Friedrich Bouterwek, o francês Ferdinand Denis e suíço Simonde de Sismondi. Cada um mirou um ângulo ou faceta da produção literária e cada um orientou sua análise de acordo com seu olhar específico: a época em que viveu e os parâmetros estéticos que adotou.

Porém, como olhar e ver não tem o mesmo significado, já que dizer que vimos algo ou alguém tem sentido diferente de dizer que os olhamos, deve-se pensar nas relações entre o sujeito e o mundo da produção do conhecimento que cada verbo manifesta.

Num artigo intitulado "O olhar do viajante (do etnólogo)", Sérgio Cardoso examina a distinção entre essas duas relações verbais. Num primeiro momento, entre o ver e o olhar transita-se numa escala, diz ele, em que se evolui de um para o outro numa mesma linha, por gradação. No entanto, um exame mais apurado permite notar que cada verbo possui qualidades diversas, caracterizando uma oposição: "o ver e o olhar, na sua oposição, configuram campos de significação distintos; assinalam em cada extremidade do nosso fio justamente "sentidos" diversos".[1]

O ver, de modo geral, produz-se com uma certa passividade ou reserva do sujeito sobre o objeto, como se um olho turvado, embaçado, concentrasse sua mirada sobre a película, antes de chegar ao espelho, ao límpido. Ao contrário, o olhar remete, de imediato, às virtudes do sujeito e atesta, em cada passo, a profundidade de sua inferioridade. O olhar

---

* Para este trabalho, muito concorreram as discussões e reflexões feitas junto com a turma de alunos de História de Literatura, durante o primeiro semestre de 1993, no Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, em Porto Alegre (Brasil), a quem dedico e agradeço: Imgart G. Bonow, Claudio Cruz, Simone P. Schmidt, Marcia Ivana Lima e Silva, Marcia Helena Barbosa, José Guilherme de O. Castro, Maria do Socorro Rios Magalhães e Ceres Bevilaqua.

[1] CARDOSO, Sérgio, "O olhar do viajante (do etnólogo)", in: Novaes, Adauto ... et alii, *O olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.348.

indaga, perscruta e parece sempre originar-se da necessidade de "ver de novo" ou "olhar bem", razão por que sempre é atento e alerta, direcionado e tenso. Das duas direções que pode tomar a visão - do ver vago ou ausente para o olhar arguto e instigante - ela faz seu sentido hesitar entre a percepção objetiva do mundo, de um lado, ou dobrar-se às influências do sujeito vidente, de outro.

Portanto, não é possível, como esclarece Cardoso, uma continuidade entre ver e olhar. Entre os dois há uma passagem que requer um salto no qual a atitude de *olhar*, que se dá como distinto de *ver*, permite "saltar das significações estabelecidas e mergulhar no mundo temporal do sentido".[2]

As duas atitudes do sentido da visão em torno dos quais o autor constrói seu artigo podem se transferir aos primeiros tempos da escrita da história da literatura brasileira, reunindo dois sujeitos que miram diferentemente para o mesmo objeto. O primeiro, chamado Almeida Garrett, *olhou* para o Brasil, sem ter aqui estado; o segundo, José da Gama e Castro, *viu* o país aqui se demorando por algum tempo e exercendo sua atividade de jornalista. Ambos contemplaram um objeto comum - a literatura brasileira - porém, porque cada forma de mirar constitui uma atitude distinta, tanto Garrett como Gama e Castro registraram de modo diverso os elementos de um mesmo cenário. E, dessa mirada, resultaram algumas conseqüências para o estudo da literatura no Brasil.

1. ALMEIDA GARRETT: O OLHAR ENQUADRADO

Almeida Garrett dirige seu olhar à literatura brasileira em o *Parnaso lusitano*, onde apresenta o estudo introdutório intitulado *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*. A obra, publicada em Paris, em 1826, constitui uma seleção de poesias de autores antigos e modernos de Portugal, abarcando um período cronológico que se inicia pelo século XIII e se estende até o século XVIII. Garrett escreve a história da literatura de sua pátria orientada por um olhar determinado: comprovar o momento de restauração nas letras portuguesas no último século. Nessa fase, situa os poetas brasileiros que, ao lado dos lusitanos, garantem o rejuvenescimento literário da *perdida língua de Camões*, o que deixa evidente que Garrett menciona os escritores da antiga colônia apenas porque eles podem confirmar sua hipótese de que "agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com a produção dos engenhos brasileiros".[3]

Tomando essa direção, Garrett desconsidera o contexto sócio-cultural no qual os escritores produziram e tampouco manifesta-se sobre a recente independência política do Brasil. O olhar do crítico português recai sobre a produção poética de ultramar e incide sobre a linha temática dessa poesia para nela valorizar os aspectos que se enquadram dentro da estética romântica. Com essa perspectiva, avalia a produção do Brasil na tentativa de aproximá-la à nova estética em vigor na Europa e de forma a valorizar o

---

[2] *Idem*, p.350.

[3] GARRETT, Almeida, "Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa", In: *Obras completas*, Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1904, p.356.

patrimônio de sua terra. Para isso, analisa os versos dos poetas Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Frei Santa Rita Durão, Basílio da Gama e menciona o dramaturgo Antônio José.

Garrett inicia seu registro por Cláudio Manuel da Costa que, segundo ele, desfruta de lugar privilegiado não só porque "[o] Brasil o deve contar seu primeiro poeta", mas principalmente porque para as letras de Portugal "o deve contar [...] entre os melhores"[4]. A posição de Cláudio Manuel advém do fato de que o brasileiro pode rivalizar com os melhores poetas europeus, principalmente entre os que se deixaram influenciar pela poesia de Metastásio. Apesar das considerações positivas, Garrett aponta na produção artística de Cláudio Manuel e, de modo geral, na poesia dos brasileiros, uma carência: os autores de além-mar não vêm aproveitando como deveriam as sugestões provenientes da natureza tão exuberante:

> As majestosas e novas cenas da natureza daquela vasta região deviam ter dado a seus poetas mais originalidade, mais diferentes imagens, expressões e estilo, do que neles aparece.[5]

Em outras palavras, Garrett constata em Cláudio boa realização poética, quando versifica sobre os temas de inspiração clássica, mas exige dele e dos demais poetas uma modificação no estilo e na expressão pela influência da natureza americana. A presença dessas condições daria maior originalidade à poesia e garantiria ao escritor a manifestação do espírito nacional, até então maculado pela educação européia. Coerente com sua orientação estética, o crítico lusitano lamenta a incapacidade de os poetas locais *de se mostrar americanos,* o que se traduz pela dupla ausência da natureza dos trópicos em seus versos: quer como influência, quer como índice temático.

Com esse enfoque, volta-se ao *Caramuru*, de Santa Rita Durão, para fazer restrições quanto à leveza no tratamento do tema e na descrição dos quadros, o que provoca um *esfriamento* pela novidade do assunto. Garrett refere-se à fragilidade com que o poeta tratou de um episódio da história brasileira, cuja correta exploração e descrição poderia concorrer para a manifestação da poesia nacional. Em que pese, contudo, essa crítica, reconhece o valor do poema onde "[o] poeta se contentou com a natureza e com a simples expressão da verdade"[6]. A observação é interessante e vai revelando para onde converge o olhar do crítico: o espaço brasileiro, mais especificamente o aproveitamento poético da natureza do país transforma-se em parâmetro para a avaliação das obras. Sua utilização por parte dos autores confere ao texto cáráter nacional, o que o torna original e diferenciado em relação ao padrão europeu.

A exigência de Garrett decorre mais da apropriação, por sua parte, dos padrões estéticos românticos do que do olhar direto sobre a realidade brasileira. Garrett nunca esteve no Brasil e seu conhecimento da natureza americana proviria unicamente das leituras dos viajantes, da descrição de outros brasileiros que com ele conviveram ou da sua

---

[4] *Idem*, p.356.
[5] *Idem*, p.356.
[6] *Idem*, p.357.

imaginação embebida dos ares românticos. Certo é que, ao avaliar Gonzaga, novamente vai cobrar-lhe esse tópico e impor-lhe o cânone romântico:

> Quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse dos seus painéis com as cores do país onde os situou.[7]

Se Gonzaga tivesse privilegiado esse procedimento, teria oferecido uma poesia inovadora que, juntamente com a poetização dos elementos locais, poderia oferecer ao discurso poético sua originalidade e nacionalidade. Nesse caso, a poesia apresentaria identidade e autenticidade próprias e deixaria de lado *esse erro fatal*, no qual ela muito perdeu, segundo suas palavras.

Dentro dessas condições, concede sua preferência ao poema de José Basílio da Gama, *O Uraguai*, por ele considerado o de maior mérito no patrimônio artístico brasileiro. Ainda que aponte incorreções no estilo poético, reconhece o valor da poesia pela presença de dois fatores: ser "mais nacional [...] que nenhum de seus compatriotas brasileiros" e descrever "cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva"[8], o que permite encerrar seu juízo com o reconhecimento de sua superioridade:

> [...] os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana.[9]

Ao longo do *Bosquejo*, Garrett não assume uma posição autonomista em relação ao patrimônio literário brasileiro. Os poetas do Brasil são nele incluídos tão-somente porque podem valorizar o acervo português em comparação aos europeus. No entanto, consegue oferecer aos brasileiros, interessados na exploração de uma literatura nacional e original, certas prescrições para a tarefa. Através das ausências apontadas nas obras analisadas, fica evidente que o modelo de composição poética do crítico português centra-se na influência do meio sobre o produtor e que desse ambiente deve o poeta retirar os motivos para a sua criação literária. No caso brasileiro, o espaço circundante, principalmente representado pela natureza, e os motivos da história pátria, se aproveitadas na criação literária, podem conferir originalidade ao texto e, conseqüentemente, garantir o índice de nacionalidade buscado pela literatura.

O olhar apaixonado de Almeida Garrett sobre a natureza americana e a reiterada sugestão para que os poetas a mirem e dela retirem os motivos para seus versos agrada à jovem geração romântica, empenhada na construção da literatura nacional. Não importa a eles que o crítico não tenha se referido à independência política ou tenha absorvido a produção brasileira apenas para valorizar a literatura de sua terra. Para a nova geração de escritores, Garrett utiliza um ângulo de visão perfeitamente enquadrado aos seus interesses: endossar a estética romântica e a tarefa que eles assumiam de fundar a literatura nacional.

---

[7] *Idem*, p.357.
[8] *Idem*, p.357.
[9] *Idem*, p.357.

2. GAMA E CASTRO: A VISÃO DESFOCADA

José da Gama e Castro vislumbra as primeiras imagens do Brasil em 1838, quando chega ao país na condição de expatriado, em decorrência de questões políticas em Portugal. Doutor em Filosofia pela Universidade de Coimbra, aporta no Brasil dois anos após o lançamento da revista *Niterói*, "revista brasiliense de Ciências, Letras e Artes", idealizada pela liderança romântica e nacionalista. Sob a divisa *Tudo pelo Brasil, e para o Brasil*, o grupo liderado pelo poeta Gonçalves de Magalhães assumia uma posição francamente nacionalista e se propunha ao desenvolvimento da vida artística do Brasil.

Vindo do Velho Mundo, onde o problema das nações americanas colonizadas constituía tema atual, Gama e Castro depara-se com uma situação que, segundo sua visão, seria um sinal da época: o empenho de todos em menosprezar ou negar tudo quanto é relativo a Portugal e aos portugueses. Para lamentar essa atitude e preocupado em defender sua terra, escreve dois artigos para o *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, intitulando-os *Inventos dos portugueses*. Os textos, publicados nas edições de 19 e 21 de janeiro de 1842, recebem imediata contestação. Em 24 de janeiro, na seção *Correspondência*, um anônimo, sob o título *Brasileiro*, contesta os artigos do português. Isso provoca a reação de Gama e Castro que em resposta escreve uma *Satisfação a um escrupuloso*, publicando-a na edição do dia 29 de janeiro, envolvendo-se, a partir daí, em uma polêmica de longa duração que dirá respeito, inclusive, a questões sobre a autonomia literária brasileira.

Nos primeiros artigos, o patriota lusitano exprime-se favoravelmente a sua nação de origem, reivindicando para Portugal a autoria de engenhos conferidos a naturais de outros países. Entre as primeiras descobertas portuguesas menciona a arte de navegar pelos ares e atribui sua iniciativa ao Pe. Bartolomeu de Gusmão, referindo-se ao lugar de nascimento: a cidade de Santos, no estado de São Paulo, no Brasil.

A reação à menção do inventor brasileiro no rol dos autores portugueses é imediata. O *Brasileiro* protesta contra aquilo que, para ele, é uma usurpação cometida contra seus compatriotas, com idêntica linha de argumentação utilizada por Gama e Castro: se o português se queixa das inadequações em relação aos seus patrícios, os brasileiros também lamentam a que lhes foi feita, incluindo o Pe. Bartolomeu entre os lusitanos e as suas descobertas no elenco dos inventos de Portugal.

Até aqui a questão não havia se encaminhado para a discussão de algum tópico referente à literatura brasileira. Mas, ao buscar reforços para o desenvolvimento de sua tese, o *Brasileiro* elabora a pergunta que envolverá Gama e Castro no debate sobre o assunto:

> Porventura, diremos nós que Cláudio Manuel da Costa, ou Fr. Francisco de S. Carlos são literatos portugueses, ou que as obras de qualquer deles pertence à literatura portuguesa? Cuido que não. Pois, se os escritos destes dois homens [...] fazem incontestavelmente parte da literatura brasileira, claro está que também os inventos do padre Bartolomeu de Gusmão também fazem parte dos inventos dos brasileiros.[10]

---

[10] *O Brasileiro*, Correspondência - Bartolomeu Bueno de Gusmão, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1842, in: Cesar, Guilhermino, *Historiadores e críticos do Romantismo. A contribuição*

Voltando ao jornal para responder à pergunta formulada, Gama e Castro incide seu olhar sobre a literatura brasileira, para negar a existência de tal fenômeno. Como representante lusitano, o jornalista expressa a opinião do segmento intelectual que recusa reconhecer o patrimônio artístico do país. Segundo sua perspectiva:

> Fala-se de literatura brasileira por hábito, por vício, talvez por excesso de patriotismo; mas a verdade é que, em todo o rigor da palavra, literatura brasileira é uma entidade que não só não tem existência real, mas que até não pode ter existência possível.[11]

E explica onde repousa sua argumentação:

> a literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua.[12]

A aplicação deste critério permite rejeitar o postulado de que a ambientação cultural e política afeta a situação literária. A Gama e Castro não interessa esse posicionamento, uma vez que ele pode levar a um resultado não desejado: o do reconhecimento da autonomia e nacionalidade da literatura. Por isso, prefere desfocar o ângulo de sua visão e introduzir o critério lingüístico que, com certeza, impede atestar a independência literária e, conseqüentemente, reforça a subordinação entre a ex-colônia e a ex-metrópole. Para os românticos brasileiros, contemporâneos ao processo de liberação política, a tese do português representa um retrocesso, já que a fórmula então adotada - a da relação da literatura com o desenvolvimento do povo - fornece uma dupla garantia: firma-se a existência da literatura e, por ela, reforça-se a identidade e a independência do estado brasileiro.

O postulado de Gama e Castro de que a literatura toma o nome da língua em que é expressa desagrada aos brasileiros, mas não silencia a discussão sobre o tema. Transcorrido apenas um ano da publicação dos artigos, a polêmica seria reativada, quando um grupo de jornalistas lança a revista *Minerva Brasiliense*, em novembro de 1843. Para o número inaugural, Santiago Nunes Ribeiro redige o artigo *Da nacionalidade da literatura brasileira*, nele se posicionando frontalmente contrário à tese da vinculação da literatura à língua de sua expressão.

Para retomar a questão, Santiago Ribeiro formula uma pergunta, que servirá de orientação para o desenvolvimento de seu artigo:

> O Brasil tem uma literatura própria e nacional, ou as produções dos autores brasileiros pertencem à literatura portuguesa, já em virtude dos vínculos que uniam ambos os países, já em conseqüência de serem escritas na língua lusitana?[13]

A resposta tem um foco determinado: comprovar a existência da literatura nacional, desviando a linha de argumentação de Gama e Castro para outra, adaptável e condizente à

---

européia, crítica e história literária, Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, São Paulo: EDUSP, 1978, p.121.

[11] UM PORTUGUÊS, pseud. CASTRO, José da Gama e, Correspondência - "Satisfação a um escrupuloso", *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1842, in: CESAR, Guilhermino, op. cit., nota n.10, p.123.

[12] *Idem*, p.124.

[13] RIBEIRO, Santiago Nunes, "Da nacionalidade da literatura brasileira", *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro, 1:7-23, nov. 1842, p.8.

realidade da jovem nação americana. Entendendo literatura como "expressão da índole, do caráter e da inteligência social de um povo ou de uma época"[14], o crítico reforça o distanciamento entre as duas expressões artísticas - a portuguesa e a brasileira - duplamente: em primeiro lugar, porque não aceita como princípio incontestável que a divisão das literaturas deva ser feita unicamente segundo as línguas em que se acham escritas. Em segundo lugar, porque, para ele, outro princípio, talvez mais filosófico, presidiria os trabalhos intelectuais de um povo. O princípio a que se refere decorre dos sentimentos, das crenças, dos costumes e dos hábitos peculiares a um grupo social e são esses fatores que provocam diferenças nos povos, ainda que falem a mesma língua. Neste caso, explicita objetivamente quais seriam os elementos que interferem na modificação cultural e trazem conseqüências à literatura:

> as condições sociais e o clima do Novo Mundo necessariamente devem modificar as obras neles escritas nesta ou naquela língua da velha Europa.[15]

Santiago Ribeiro recorre aos princípios oferecidos pelas teorias contemporâneas, provenientes da escola histórica de Hegel, por ele citado no artigo, para quem os fatores externos - raça e clima - são decisivos na determinação das produções da humanidade e desvia o foco de visão de Gama e Castro, propondo outro, mais ajustado ao espaço enfocado. Para Santiago, a fase de distanciamento com a metrópole, vivida pelo Brasil, já permitiu a configuração de um caráter distintivo e, se os brasileiros apresentam caráter nacional, não há como não reconhecer a existência de uma expressão literária diferente. Neste caso, resta apenas a conclusão de seu artigo:

> ora, se os brasileiros têm seu caráter nacional, também devem possuir uma literatura pátria.[16]

Os argumentos de Santiago Nunes Ribeiro conseguem silenciar a voz de Gama e Castro, que não mais retoma a palavra para dar continuidade à polêmica. No entanto, o artigo do brasileiro continua a repercutir e ainda provocará reações de outros portugueses que, anonimamente, tentam reativar a tese da dependência lingüística.

O olhar contundente de Gama e Castro sobre a produção artística e os argumentos utilizados para indeferir a pretensão nacional obviamente não agrada à geração empenhada em apresentar a literatura de seu país. Para eles, o jornalista português desfoca a visão pretendida, duplamente: em primeiro lugar, porque não endossa os postulados românticos e acata o pressuposto até então dominante da relação entre a produção artística e as particularidades de um povo. Em segundo lugar porque, vivendo no Brasil, Gama e Castro desconsidera o quadro político do momento para **ver** apenas a sua posição de português e tentar firmar, pela via literária, a unidade entre duas nações independentes. Neste caso, Gama e Castro turva a ótica dos brasileiros, para quem a única visão possível é a de reconhecer a independência de sua pátria e a autonomia de suas manifestações culturais.

---

[14] *Idem*, p.10.
[15] *Idem*, p.9.
[16] *Idem*, p.10.

3. UMA ÚLTIMA OLHADA

As idéias acima expostas, partindo de representantes da ex-metrópole deveriam provocar, de imediato, rejeição por parte da sociedade brasileira dos tempos pós-independência política. Neste sentido, é compreensível por que Gama e Castro deve ser afastado do cenário, já que sua visão não condiz com os interesses do Brasil no momento. Firmando uma posição clara de representante desse mesmo segmento português com que se desejava romper laços, ele parece querer lembrar aos brasileiros a fragilidade dos mecanismos da recém proclamada independência.

O ensaio de Garrett, se lido de olhos bem abertos, deixa algumas questões, que permitem vislumbrar que a posição adotada por ele contém elementos desfavoráveis a essa mesma independência. Em primeiro lugar, Garrett assume de modo indubitável a unidade entre as duas expressões artísticas. Não só desconhece as diferenças entre o patrimônio literário português e o brasileiro, como reforça a unidade entre eles ao convocar os brasileiros para valorizar a literatura portuguesa. Em segundo lugar, ignora a relação entre a vida literária e a situação política do Brasil. Ao contrário, a contextualização política da nação do lado de lá do Atlântico não recebe a menor referência em seu ensaio, embora, quando trate da literatura portuguesa, estabeleça vínculos entre a manifestação artística de sua terra e as diferentes épocas da história lusitana. Em terceiro lugar, a leitura do texto permite concluir que Garrett não reconhece a existência de uma literatura brasileira, pois se oferece sugestões aos escritores para a prática literária nacional, admite que essa é uma atividade a ser concretizada. Neste sentido, deixa claro que o material literário até então disponível e examinado, não o agradava.

Positivo e negativo mesclam-se, portanto, no texto do *Bosquejo*, revelando, contudo, que foi justamente a ambigüidade com que os brasileiros leram o texto de Garrett a responsável por sua repercussão entre os românticos brasileiros. A eles era permitido, principalmente, uma atitude que desejavam exercer no momento: a prática da liberdade. Frente ao texto de Garrett, os intelectuais nacionais poderiam optar por ignorar a identidade entre a literatura nova, brasileira, e a velha, portuguesa, como também lhes era permitido olhar para diante e utilizar a fórmula sugerida pelo crítico: a associação entre originalidade e nacionalidade. Neste caso, esquecem eles que procede da antiga metrópole a fórmula para a escrita da literatura brasileira, porque o ponto de vista com que Portugal olha para o Brasil agora agrada aos escritores duplamente, possibilita o desenvolvimento do programa romântico e incentiva a fundação da literatura do Brasil. Afinal, cabe a ele o papel de narrar o percurso da literatura em direção a sua autonomia e originalidade, apontando os rumos que a história da literatura deve tomar para conferir legitimidade ao passado e verossimilhança ao presente.

Foi Garrett, pois, quem abriu os olhos dos brasileiros, porque foi capaz de, mesmo distante, **olhar** o que lhes interessava, sem separá-los de seus mestres de além-mar. Mas foi, sobretudo, sua visão enquadrada que ofereceu aos intelectuais da nova nação a estrutura para entenderem o papel na sociedade e no tempo histórico que eles estavam vivendo e desejavam ajudar a construir.

PUCRS

IDÉIAS DE BRASIL, IMAGENS DE NAÇÃO

TEREZINHA TABORDA MOREIRA

I. O eixo básico da discussão a respeito da autonomia da literatura brasileira tem sido a ambivalência cópia ou ruptura, construída a partir do diálogo que se estabelece entre a cultura brasileira e a européia.

Antônio Cândido espelha bem essa ambivalência em suas reflexões sobre as literaturas latino-americanas, apresentadas em seu ensaio crítico "Literatura e subdesenvolvimento"[1]. Ali, o crítico se propõe analisar a trajetória da literatura brasileira desde a idéia de futuro, de promessa, contida na percepção do país novo, a ser desenvolvido, até a idéia de atrofia, contida na consciência do subdesenvolvimento. No primeiro momento, a idéia da pátria estaria ligada à exuberância da natureza e à conseqüente exaltação nativista. No segundo, essa idéia se ligaria ao reconhecimento da incultura. Na perspectiva de Cândido, a literatura brasileira, primeiramente, se polariza entre a cópia servil e o nativismo ufanista e, posteriormente, ela não se furta ao viés exótico.

Para além da defesa da influência nas literaturas latino-americanas, apresentadas como "galhos" das metropolitanas, no entanto, é o próprio Antônio Cândido que, lançando as noções de "interdependência cultural" e "assimilação recíproca", alheias a conteúdos universalistas, abre caminho para a abordagem das produções discursivas latino-americanas como espaços de intercâmbio e tensão entre valores heterogêneos.

Ainda que não rompam com a atitude dualista citada, as noções lançadas por Cândido iluminam a discussão sobre a identidade cultural brasileira quando relacionam a literatura ao escritor, ao Estado, ao intelectual, ao poder e, enfim, à sociedade.

Em outra ponta da meada, Silviano Santiago incorpora à reflexão crítica brasileira a idéia de que as noções de fonte e influência são princípios etnocêntricos, marcados pela idéia de dependência, repetição e redundância. A partir da reflexão filosófica de Derrida, do conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade e da idéia de traição da memória, o escritor e crítico elabora um processo de interpretação que aborda o literário não mais em função das idéias tradicionais de fonte e inflência, mas a partir da idéia da originalidade das artes do terceiro mundo, mostrando que seríamos, apesar de dependentes, universais.[2]

Em sua concepção do *entre-lugar* do discurso latino-americano, encontramos a proposta de repensar a cultura brasileira entre outras, buscando, na ficção e na teorização de autores nacionais e estrangeiros, novos conceitos operacionais que possibilitem repensar

---

[1] CÂNDIDO, Antônio, "Literatura e sociedade", in: *Idem, A educação pela noite e outros ensaios*, (Série Temas; 1), São Paulo: Ática, 1987, pp.140-62.

[2] SANTIAGO, Silviano, "Apesar de dependente, universal", in: *Vale quanto pesa*, São Paulo: Paz e Terra, 1982, pp.13-24.

as noções de cultura e identidade nacional. Deslocando-se dos pólos, *o entre-lugar* situa a literatura e a cultura fora de um eixo fixo e exterior, porque desmistifica a ambos.[3]

Percebe-se, ainda que nessa amostragem sintética, que o drama do intelectual brasileiro reside na configuração ambivalente de sua/nossa identidade cultural. Drama esse que irrompe tanto através da reflexão crítica sobre a história da literatura e da cultura brasileiras, quanto através da prática da criação literária, em textos nos quais se evidencia a preocupação de participar na construção da nacionalidade.

Várias têm sido as estratégias da literatura brasileira para pensar sobre o Brasil. Essas estratégias correspondem ao desejo de inscrição de uma identidade cultural em nossa história. Delas resultam produções que, ao longo do desenvolvimento de nossa história literária, revisitam a tradição da literatura e da cultura ocidental ora na perspectiva de conciliar-se com as diferenças hierárquicas entre modelo (hegemônico) e cópia (periférica) que ela propõe - como é o caso do romance *Luanda Beira Bahia*, de Adonias Filho - ora problematizando essas diferenças, como acontece em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.

II. Em sua reflexão sobre a identidade nacional, Benedict Anderson sugere uma nova forma de pensar a nação. Para Anderson, nação e nacionalismo são "artefatos culturais"[4] cuja criação, por volta dos fins do séc. XVIII e a partir da mistura de elementos franceses e americanos, resultou da "destilação espontânea de um cruzamento complexo de forças históricas"[5] que, uma vez criados, tornaram-se "modulares, passíveis de serem transplantados"[6]. A nação aparece, aí, como uma invenção constituída por determinados padrões em relação aos quais não se podia cometer grandes desvios, mas que suscitavam apropriações plagiárias. O que distingue o que Anderson chama de "*nationess*" é o estilo dessas apropriações plagiárias, e não a oposição falso/autêntico.

Na América Latina, a criação das nações à imagem da utopia européia do Novo Mundo faz parte dessa apropriação estilística. Ela irá perpassar os romances de fundação, que conciliam ou problematizam as diferenças hierárquicas entre modelo e cópia, baseadas na noção de dependência cultural que lhe serve de suporte.[7]

Assim, a "comunidade imaginada" por Adonias Filho une Brasil e África num espaço e tempo míticos. Neles, o mito cosmogônico subjaz ao desenrolar da história de Caúla e Iuta, intertextualizando a história de Adão e Eva: "O paraíso foi na África. Não se esqueça, Iuta, de que Adão e Eva viveram aqui"[8]. Encontramos, aí, a sugestão da existência de um consenso, de uma unidade na constituição de uma nação a partir da

---

[3] *Idem*, "O Entre-Lugar do discurso latino-americano", in: *Idem*, *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.11-28. (Debates; 155).

[4] ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*, trad.: Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo: Ática, 1989, p.12.

[5] *Idem, ibidem*, p.12.

[6] *Idem, ibidem*, pp.12-13.

[7] MIRANDA, Wander de Melo, "Nações literárias", in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, 1994.

[8] FILHO, Adonias, *Luanda Beira Bahia*, 13ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1981, p.89.

síntese pretensamente harmoniosa do hibridismo inicial. A questão da dependência cultural, inscrita no mito de Adão e Eva, não é questionada por Adonias Filho.

Para além do tempo do paradisíaco, do estado edênico, a relação incestuosa entre Caúla e Iuta propõe uma representação edipiana do limite que separa o humano e o divino. Por ser a imagem da atividade criadora, a união sexual aproxima os homens dos deuses, adquirindo uma feição sagrada. Por isso mesmo deve permanecer dentro de certos limites. Fecundar uma mulher com a qual se tem uma relação de parentesco é praticar um ato sagrado em lugar já pleno de sacralidade. É uma ação sobressacralizante, que desequilibra a distribuição do sagrado no mundo ao concentrá-lo, de maneira excessiva, em um determinado lugar[9]. Na história de Caúla e Iuta, encontramos um processo de sobres-sacralização que leva à punição dos protagonistas, através de um desfecho trágico. Desfecho esse que advém do orgulho de Caúla de querer conhecer uma verdade que lhe fora vedada, decifrando o enigma de seu nascimento. A história de Caúla se cruza, assim, com o mito de Édipo. Numa transposição de signos, Caúla metaforiza o povo brasileiro/o Brasil que, em busca de sua identidade, desposa Iuta/ a "mãe" África e incorre no risco de adquirir uma grandeza perigosa porque questiona o que é consagrado pela tradição. Assim sendo, por não saber estabelecer os limites de seu poder de transgressão, Caúla/O Brasil sucumbe ao futuro que lhe foi determinado pelos "deuses", ou antes, pela história.

Apesar de o autor ter o cuidado de apresentar-se fiel à cor local e a costumes comuns tanto ao Brasil quanto a Moçambique e a Angola, a construção imaginária daí resultante revela a sua incapacidade de pensar esses costumes fora do sistema de reflexão do mundo europeu em que foi culturalmente formado. Tanto é assim que, mesmo tentando manter-se fiel ao localismo - entrevisto, por exemplo, nas barracas de frutas em Luanda, na descrição dos cenários tropicais e na Jindiba, na Bahia -, Adonias Filho não consegue abandonar seu olhar etnocêntrico sobre a relação Brasil/África. O conflito social que marca as histórias de ambos é camuflado. O colonizador português, elemento histórico de ligação entre Luanda e Bahia, transparece no "legado" da língua, da religião e da cultura que fornece a aproximação entre os dois povos. Além disso, a mestiçagem é sugerida como vantagem obtida pelos colonizados, eliminando-se a exploração sexual que a gerou ao longo do processo de colonização. Nesse sentido, a narrativa funciona como pacificadora de conflitos, veiculando uma síntese harmoniosa dos contrários, fenômeno distante do panorama cultural brasileiro do momento em que o romance foi publicado.

A ditadura imposta com o golpe de 64 não impediu o surgimento de propostas de enfoque crítico da realidade brasileira. Refletindo sobre o funcionamento do poder nos países capitalistas, a literatura adotou, como temática, a crítica radical a toda e qualquer forma de autoritarismo[10]. O Cinema Novo se afirmou no país; no teatro, montavam-se musicais que recuperavam a história brasileira; nasceu o Tropicalismo e, com ele, a busca de um ideal nacional que, seguindo a trilha aberta pela Poesia Concreta, recuperava

---

[9] ÁVILA, Myrian, "Édipo e a noção de limite na cultura grega", in: *O enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo*, Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos, (org.) Jacyntho Lins Brandão, Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1984, pp.109-17.

[10] SANTIAGO, Silviano, "Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 - reflexões", in: *Idem, Nas malhas da letra*, São Paulo: Cia das Letras, 1989, pp.11-23.

Oswald de Andrade e a proposta da Antropofagia. Influenciados pelos acontecimentos de maio de 68, na França, os estudantes passaram a atuar contra as estruturas de repressão do poder. Essa efervescência cultural marcava a questão nacional e caracterizava-se por uma ânsia na busca das origens, eliminando as fronteiras entre o popular e o erudito, o nacional e o estrangeiro. Uma vertente da busca da identidade nacional era a recuperação da África para destacar a presença do homem negro como impulsionador da cultura brasileira, pilar da qual ele é.[11]

Esse contexto cultural marca a gestação do romance *Luanda Beira Bahia*. No entanto, por seu conteúdo fortemente ideológico, sua publicação em 1971, em plena vigência do AI-5, permite-nos considerá-lo como uma proposta de integração harmônica de contrários que carrega, em seu bojo, a metáfora da integração pacífica entre componentes étnicos e culturais fundadores do Brasil. A narrativa se apresenta, então, como um projeto de produzir uma imagem da nação que legitima o processo civilizatório implantado pelo viés europeu.

Luanda Beira Bahia marca a problemática trajetória do conceito de nacionalidade. Não é à toa que a imagem que aparece no final do romance é a do barco à deriva. Esse barco/caixão construído com a árvore da vida, antes de representar a travessia em busca de algo que se quer conhecer, assinala a impossibilidade de se pensar a identidade nacional fora de uma imagem eterna do passado, como quer o historicismo, vale dizer, a tradição.

III. Já a "comunidade imaginada" por João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro*, problematiza a tradição quando constrói um afresco da história do Brasil a partir das várias versões do que é o povo brasileiro e dos discursos que criam essas versões. A história oficial não coincide com a verdade. Juntamente com a nação e a identidade cultural, a história aparece como resultado de um cruzamento de formações discursivas distintas.

Essa proposta encontra ressonância nas teorias de Homi K. Bhabha[12]. Para Bhabha, a escrita da história das nações deve passar pelo questionamento da metáfora do "muitos como um", deslocando o historicismo das discussões baseadas na equivalência linear entre eventos e idéias. Já na epígrafe de seu texto, "O segredo da Verdade é o seguinte: *não existem fatos, só existem histórias*, João Ubaldo Ribeiro põe em questão tanto o conceito de verdade histórica quanto o de história fatual, mostrando ser a história uma produção textual atravessada pela ficção. Segue, assim, a proposta de Bhabha de investigar o "espaço-nação" fora de sua geração espontânea e na perspectiva de uma forma liminar de representação social, internamente marcado pela diferença cultural e pelas histórias heterogêneas de povos em luta, de autoridades antagônicas e de locais culturais tensos.

Como uma epopéia do povo brasileiro, a narrativa de João Ubaldo Ribeiro recria a realidade nacional realçando o caráter heterogêneo de nossa formação cultural. Para tanto, dialoga com a história, mas transgredindo a historicidade por um trabalho de bricolagem

---

[11] GIL, Gilberto, *Literatura Comparada. Fred de Góes*, São Paulo: Abril Educação, 1992.

[12] BHABHA, Homi K., "DissemiNação: tempo, narrativa e as margens da nação", in: *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, Trad. Glória Maria de Melo Carvalho, Belo Horizonte: CESPUC, 1995.

em que os acontecimentos aparecem como registros da tradição oral, lendas e mitos que configuram uma outra feição do povo brasileiro. Nessa imagem de Brasil, os elementos indígena e africano são valorizados, mas sem serem folclorizados por uma visão exótica da cultura do **outro**. A valorização da cultura negra acontece pela concessão da voz aos mitos que a permeiam, que falam mais do que as formas escritas da história.

Assumir os segmentos marginalizados como co-participantes do processo cultural brasileiro significa denunciar o autoritarismo dos mecanismos acionados pelos segmentos privilegiados da população. Daí a narrativa entrecruzar concepções assimétricas da história e da ficção, apresentando várias concepções de "verdades históricas" em que vencidos e vencedores integram o plural de vozes que configuram o perfil nacional.

Nesse embate de discursos, a narrativa oscila entre a construção ideológica que subjaz ao mito heróico e à visão do herói como um símbolo - na figura do alferes José Francisco Brandão Galvão; a antropofagia carnavalesca do caboclo Capiroba e de Vu, que não se curvaram ao domínio dos colonizadores e da catequese; a resistência à "ordem de silêncio" imposta a negros como Feliciano e Vevé, que transformam as agressões sofridas em motivação para a luta contra os "donos" da terra; a visão utópica e esperançosa da história - entrevista na figura de Patrício Macário - e o messianismo de Maria da Fé. Novamente aqui se pode remeter à postura de Bhabha de tomar a nação em sua representação ambivalente e vacilante, espaço que contém liminares de sentido que devem ser atravessados, rasurados e traduzidos, ainda que a transferência de significados não elimine a reinscrição ou reconstituição das diferenças no ato de enunciação.

Pensada em seu aspecto mítico, a narrativa de João Ubaldo Ribeiro oferece uma possibilidade de rediscutir o problema da identidade quando promove a migração da memória ao passado nacional para, daí, progressivamente, deslocá-la no sentido da revisitação e rediscussão de discursos de vencedores e vencidos. Nesse jogo com a memória, o leitor é convocado a romper com o "*vazio cultural*" gerado pelo desinteresse e falta de curiosidade intelectual que a obra de arte teve que enfrentar, sob o jugo da censura e da repressão[13], para, recompondo cenários, fatos e vultos textualizados, fazer a travessia pelo repertório histórico e cultural que é colocado diante dele.

Adota, o autor, a perspectiva benjaminiana da busca de uma nova forma de contar a história, e propõe uma outra experiência com o passado. Aí, o leitor é convidado a assumir a postura iconoclasta do anjo de Klee, que Benjamin retrata em suas teses *Sobre o conceito de história*[14], e sobrepor, a uma cadeia de acontecimentos, "uma catástrofe única", para, a partir dela, realizar a crítica das cadeias e dos finalismos que o "tempo homogêneo e vazio" constrói e o progresso leva para o futuro.

É que, em seu trabalho de bricolagem, João Ubaldo Ribeiro constrói uma imagem do Brasil com os fragmentos, com as ruínas de uma tradição histórica que perdeu sua força sensível. Como uma estratégia da desconstrução, a narrativa libera o passado das amarras

---

[13] SANTIAGO, Silviano, "Repressão e censura no campo das artes na década de 70", in: Idem, op. cit., 1982, pp.47-56.

[14] BENJAMIN, Walter, "Sobre o conceito de histórias", in: Idem, *Obras escolhidas*, (v. 1), São Paulo: Brasiliense, 1985.

do historicismo, dotando os acontecimentos de outros poderes de significação, de outras possibilidades de correspondências e semelhanças que nos permitem observar que a identidade do povo brasileiro se forma a partir da reconciliação das diferentes formações culturais que estão na sua origem.

É preciso concordar com Zilá Bernd quando ela afirma não ser por acaso que a publicação de *Viva o povo brasileiro* coincide com o período de abertura política, pois a proposta de releitura da história brasileira que a obra encerra só poderia ser encenada em uma atmosfera livre de quaisquer cerceamentos.[15]

IV. Como observa Lúcia Helena[16], a vinculação entre o processo de textualização e o mito da fundação, na literatura brasileira, surge desde as crônicas da conquista, espraia-se em algumas obras épicas do século XVIII e pelo Romantismo, passa pelo Modernismo e se estende pela cena atual da Pós-Modernidade. No entanto, é a partir do Romantismo que surge uma tipologia de narrativa que tende a problematizar a questão da identidade cultural, tendência essa que se intensifica com o Modernismo.

Essas observações permitem-nos perceber que as referências à nação e à identidade cultural são recorrentes entre nós. Isso se deve à constância do tema do nacionalismo no pensamento intelectual brasileiro, que o entende enquanto discurso explicativo e caracterizador, captado em momentos de fundação de um perfil nacional. Ao longo de nossa história literária, esse discurso tem sido construído em tensão dialógica entre imagens que ora inscrevem no imaginário social, um passado harmônico e homogêneo (como se pode verificar em José de Alencar, Olavo Bilac e Adonias Filho, por exemplo), ora relativizam os lugares das falas homogêneas, desterritorializando-as, fazendo aflorar outras, antes silenciadas (como é o caso de Lima Barreto, Mário de Andrade e João Ubaldo Ribeiro, dentre outros). É que a formação da literatura brasileira tem-se caracterizado por uma espécie de errância, por movimentos alternados de predominância ora de forças da tradição, ora de forças de ruptura, favorecendo a construção da identidade a partir da interlocução com o *outro*.

Essa errância recoloca a questão da ambivalência da identidade cultural inicialmente referida. Além disso, reflete as contradições de uma cultura que se pensa na tensão entre contingências sociais antagônicas entre si, como, por exemplo, interesses econômicos e políticos divergentes, estratos culturais em competição, dentre outras.

RESUMO

Este estudo busca reler dois textos épicos que refletem sobre a formação da identidade cultural brasileira, escritos e inscritos no momento sócio-político que compreende as duas décadas subseqüentes ao golpe militar de 64. O primeiro deles, *Luanda Beira Bahia*, de Adonias Filho, teve sua primeira edição em 1971, em plena vigência do

---

[15] BERND, Zilá, op. cit., p.53.

[16] HELENA, Lúcia, "A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o povo brasileiro", in: *Letras*, Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, nº 6, jul-dez. 1993, pp. 80-94.

aparato repressivo do Estado autoritário. O segundo, *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, integra as narrativas que procuram reinterpretar a história do país, às quais se começa a ter acesso, principalmente, depois da anistia. Associando-os a alguns textos críticos, busca-se, também, refletir sobre uma preocupação da crítica brasileira: a questão da autonomia da literatura brasileira, polarizada entre modelo e cópia, continuidade e ruptura.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*, trad.: Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo: Ática, 1989.

ÁVILA, Myrian, "Édipo e a noção de limite na cultura grega", in: *O enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo*, Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos, (Org.), Jacyntho Lins Brandão, Belo Horizonte: UFMG/CNPq, 1984.

BERND, Zilá, *Literatura e identidade nacional*, (Síntese Universitária; 36), Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1992.

CÂNDIDO, Antônio, "Literatura e sociedade", in: Idem, *A educação pela noite e outros ensaios*, (Série Temas; 1), São Paulo: Ática, 1987.

FILHO, Adonias, *Luanda Beira Bahia*, 13ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1981.

MIRANDA, Wander de Melo, "Nações literárias", in: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, 1994.

PESSANHA, José Américo Motta, "Cultura como ruptura", in: *Tradição Contradição*, Núcleo de Estudos de pesquisa da Funarte, coord. Adauto Novaes, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

SANTIAGO, Silviano, Nas malhas da letra, São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____, "O Entre-Lugar do discurso latino-americano", in: Idem, *Uma literatura nos trópicos*, (Debates; 155), São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____, *Vale quanto pesa*, São Paulo: Paz e Terra, 1982.

GIL, Gilberto, *Literatura Comparada. Fred de Góes*, São Paulo: Abril Educação, 1992.

BHABHA, Homi K. "DissemiNação: tempo, narrativa e as margens da nação", in: *Cadernos CESPUC de Pesquisa*, trad. Glória Maria de Melo Carvalho, Belo Horizonte: CESPUC, 1995.

BENJAMIN, Walter, "Sobre o conceito de história", in: Idem, *Obras escolhidas*, (v. I), São Paulo: Brasiliense, 1985.

HELENA, Lúcia, "A narrativa de fundação: Iracema, Macunaíma e Viva o povo brasileiro", in: *Letras*, Rio Grande do Sul: Universidade Federal de Santa Maria, nº 6, jul-dez 1993, pp.80-94.

RIBEIRO, João Ubaldo, *Viva o povo brasileiro*, 13ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

SOUZA, Eneida Maria, "Sujeito e identidade cultural", in: Idem, *Traço crítico: Ensaios*, Rio de Janeiro: UFRJ; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1993, pp.13-22.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio & FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.), *Cadernos de Teoria da Literatura: ensaios de semiótica*, Belo Horizonte: FALE/UFMG, Depto. de Semiótica e Teoria da Literatura, 1994/95, (v. 28-30).

HISTÓRIA DOS MILAGRES DO ROSÁRIO: DIÁLOGO E NARRAÇÃO — ALGUMAS CONFLUÊNCIAS

MARIA TERESA NASCIMENTO*

João Rebelo é, segundo dados colhidos em Barbosa Machado, um jesuíta, natural do Prado, do bispado de Lamego, que nasce em 1542 e morre em Évora em 1602, na Companhia de Jesus. É também 1602 o ano da publicação da *História dos Milagres do Rosário*. De profunda índole religiosa, a redacção de tal obra atesta a ligação indelével a um homem para quem a religião não se esgota numa atitude de contemplação, de interiorização, mas se volta predominantemente para o Outro, num trabalho que se pretende catequético.

A subdivisão da obra em Diálogos, que assim são expressamente mencionados, leva-nos a interrogarmo-nos sobre a pertinência desta designação e a questionar a pertença da obra a um vasto conjunto de textos que, também eles, se reclamam de igual nomeação.

Comecemos, na dilucidação desta matéria, pelo extenso paratexto que serve a *História dos Milagres do Rosário*, intitulado "Prólogo ao leitor". De fólios não numerados, o Prólogo, subdividido em várias partes, revela-se, desde logo, de suma importância para o nosso propósito, pelas considerações metalinguísticas que nele se tecem. O autor denota uma preocupação de filiação do texto noutros textos, com base em pressupostos de ordem temática e genológica. Por isso, a proposta de escrita, mais do que de inovação, pretende-se de imitação, o que não nos surpreende se atendermos ao contexto periodológico de produção da obra.

Do ponto de vista temático, pois, é explicitamente mencionada a radicação deste texto em fontes de natureza mariana, de autores vários, muitos deles ligados à Ordem de S. Domingos, Santo a quem se deve a renovação do culto à Virgem. Fonte de outra natureza é a de textos de carácter epistolar, colhidos nas *Cartas da Companhia de Jesus*, provenientes de relatos de natureza testemunhal. O texto constitui-se, pois, com base na lição de outros textos, que se imitam, mas também se acrescentam por forma a que "não se percam, nem esqueçam" os milagres do Rosário — "E como quasi todos os autores, que delle tratão, fazem historia de seus milagres, nos parecia tambem que a deviamos fazer, principalmente avendo muytos que elles não escreverão, e outros que despois se fizerão como se vera no discurso de sua historia."[1]

---

* A apresentação desta comunicação contou com o apoio da Secretaria de Educação da Região Autónoma da Madeira.

[1] João Rebelo, *História dos Milagres do Rosário*, em Évora por Manoel Carvalho, impressor da Universidade, 1619, p. VII. Para maior facilidade de citação do Prólogo, permitimo-nos proceder à sua paginação.

História, pois, se pretende esta obra, e a ostentação desta designação no título tem um alcance que vai para além da simples tradução de um acto de contar, como se pode inferir da analogia surgida no Prólogo entre história e pintura: "(...) porque como a historia não seja outra cousa senão hũa viva pintura, em que vemos tão clara e destintamente as cousas passadas como as presentes[2]". Desta afirmação facilmente se chega à legitimidade do estatuto de historiador de que o autor se reclama — " Este livro tem a mesma authoridade, que a de hum historiador grave, douto, e Religioso[3]" — e se abre lugar, com toda a pertinência, às recorrentes asserções de verdade que informam o Prólogo, acompanhadas no texto pela estratégia discursiva da constante indicação da fonte. Mas a opção por uma forma a que se chama *Historia* não se faz sem consequências, em primeiro lugar, porque história surge também afectada por um propósito pedagógigo; em segundo lugar, porque neste texto História e Diálogo se cruzam inextricavelmente.

Contrariamente ao que acontece noutras literaturas, em particular na italiana e na espanhola, não encontrámos até agora, em Portugal, pelo menos no século XVI, nenhum autor que tivesse teorizado sobre o diálogo. Por isso, ainda que muito sumárias, as considerações que João Rebelo tece no seu Prólogo, na parte intitulada *Dase rezão porque se compoem em forma de Dialogo*, elas afiguram-se-nos de alguma importância e constituem uma nota de excepcionalidade no panorama do género em Portugal.

Uma vez mais, o autor preocupa-se em inserir o seu texto num filão já existente, agora assente num esquema paradigmático discursivo de pergunta-resposta, que a leitura da obra provará não ser consequentemente assumido, iniciado com o estilo "que usou o Spiritu Santu, como diz Origenes[4]", passa pelo texto bíblico, "no livro dos cantares: no qual introduz as pessoas de Esposo e Esposa[5]" e chega a Platão, sem esquecer o exemplo dos muitos Santos, como S. Jerónimo, S. Agostinho, S. Cirilo, S. Boaventura.

A propósito de Platão, diz-se:

> "(...) e entendendo bem Platão a efficacia e, força, que tem este modo de ensinar, toda a doutrina que tratou pos em forma de Dialogo assi da divina, em que trata de Deos, como da philosophia Metaphisica, Ethica, Politica, e Rethorica(...)".[6]

A opção de Platão pelo Diálogo, reside, pois, no facto de ele ser uma forma especialmente vocacionada para o ensino, opção a que não é alheio o próprio autor da *História dos Milagres do Rosário,* texto construído também com um propósito pedagógico. A provar a importância desta vertente no Diálogo clássico e renascentista, a que se pode aliar ou opor uma outra, a do deleite, surgem as reflexões de alguns teorizadores, entre os quais é devido citar Tasso, Sigonio[7] e Speroni.[8]

---

[2] *Idem*, p. V

[3] *Idem*, p. XVII

[4] *Idem*, p. XII.

[5] *Ibidem*

[6] *Ibidem*

[7] Carlo Sigonio, *Del Dialogo*, Roma, a cura di Franco Pignatti, Bulzoni Editore, 1993.

[8] Sperone Speroni, *Dialoghi del Sig. Speron Speroni nobile padovano, di nuovo ricorretti* in Venetia, apresso Roberto Meietti, MDXCVI

Sigonio, por exemplo, embora sem desvalorizar o *delectare*, insiste sobre a importância do *docere*. A forma dialógica passaria por um alargamento de um grupo de especialistas a um público mais vasto, sem que isso significasse deleitar "a rude multidão", objectivo da arte, tal como se lhe refere Castelvetro, no seu Comentário à *Poética* de Aristóteles. Já para Speroni o relevo é posto no *delectare* e, quanto a Tasso, se bem que no *Discorso dell'Arte del Dialogo* ele defina o diálogo da seguinte forma: "Abbiam, dunque, che 'l dialogo sia imitazione di ragionamento, fatto in prosa per giovamento degli uomini civili e speculativi (...)[9]", referindo portanto a sua utilidade, já em *Il Nifo overo del piacere*, afirma que a troca de opiniões produz un "grandissimo diletto[10]". Trata-se de uma discussão que está longe de ser pacífica e em que se torna necessário considerar o destinatário adequado ao Diálogo, bem como a própria especificidade temática deste último.

Da posição de João Rebelo, o que se pode inferir é a combinação das duas vertentes do *docere* e do *delectare* na sua concepção de Diálogo. Na escolha desta forma pesou muito o poder que ela tem de mais facilmente poder ser entendida pelo povo, como é referido o público-leitor. Tratar-se-á, em suma, de uma maneira agradável de tornar uma doutrina proveitosa. E a imagem escohida para justificar esta opção é a da possibilidade que um "manjar tam excellente sabroso se apresentasse em hum prato mais rico e agradavel, que se podesse achar(...)".[11]

Mas se a discussão em torno do *docere* e do *delectare* nos não deixa alhear do pano de fundo de reflexões que preocupa os mais diversos teorizadores ela não ficará completa se não trouxermos à cena uma outra, a do *decorum*. Embora a ele não aluda explicitamente o autor, a sua intenção de contextualizar cada Diálogo, de caracterizar as personagens e de indicar o motivo que alegadamente terá circunstanciado este texto são elementos que contribuem para tornar verosímil, não o relato dos milagres, porque esse se apresenta como inquestionável, mas o motivo da sua elaboração.

Ainda no Prólogo, ocorre um facto que, julgamos, tem no essencial a ver com esta questão da verosimilhança. Como se de uma introdução explicativa se tratasse, o autor coloca já em diálogo as três personagens principais, acordando entre si uma peregrinação a N. Sª de Guadalupe, não sem antes ter procedido a uma caracterização sumária de cada uma delas. Ambos pertencentes ao Colégio da Companhia de Jesus em Évora, Anselmo é apresentado como um homem já de idade, pregador experiente, Marcelo, também pregador, tinha grande inclinação para confissões e Eusébio, que era um promissor diácono, tinha acabado recentemente os seus estudos de Teologia. O facto de o autor ser ele também um jesuíta, e do mesmo Colégio, é, sem dúvida, mais um argumento a favor da observância do *decorum*, que imprime à obra um cunho de verosimilhança e nos faz colocá-la na esteira de autores como Cícero, pela extrema importância conferida a tal elemento.

---

[9] *Op. cit.*, p.345

[10] Citado por Nuccio Ordine no prefácio a *Discours sur le Dialogue*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 43.

[11] *Ibidem.*

Na transição do paratexto ao texto, depois de nos termos demorado já sobre as pertinentes reflexões contidas no primeiro, não podemos ainda deixar de reflectir sobre a asserção, feita pelo autor, de tomar o Diálogo para género da sua obra, devendo agora a nossa análise verificar se a leitura do texto a valida ou a contradiz.

Sabendo que o processo narrativo aparece na obra com uma frequência que não pode passar despercebida, a questão que agora nos deve ocupar é saber como coexistem diálogo e narração, se existe autonomia de um em relação ao outro, ou se mantêm uma relação necessária.

São questões a que tentaremos responder, não sem alguma dificuldade, porquanto o texto nem sempre se apresenta afectado por uma igual homogeneização de soluções para os mesmos problemas. A obra apresenta uma estrutura tripartida — Livro I, Livro II, Livro III, de extensão substancialmente diferente e gradualmente decrescente. O Livro I subordina-se ao título geral escolhido para a obra, o mesmo não acontecendo com os restantes. Mas se a identidade temática entre o I e o II é um factor a considerar, o mesmo já não se pode dizer no III. Enquanto os dois primeiros se ocupam de questões relacionadas com a devoção à Virgem, nomeadamente as formas que ela deverá assumir, o III prende-se exclusivamente com a devoção da paixão de Jesus Cristo, cuja reflexão é aparentemente apenas suscitada pala visita dos peregrinos ao mosteiro de S. Francisco e, em especial, a uma pequena ermida nele contida onde se podia ver uma pintura representando o aparecimento de Cristo ao franciscano.

Para além dos *exempla*, este pequeno Livro contém também Orações de meditação pela paixão de Cristo, emprestando ao texto um certo pendor lírico, do qual não está também alheado um cunho de hieratismo.

Os Livros são formados por diálogos, em número variável. Constante, no seu conjunto, é a presença das três personagens já referidas. A notação da regularidade desta presença carece, no entanto de algumas precisões, podendo, por vezes, a personagem apagar-se e dela não se fazer menção, face ao protagonismo de outra, ou então, porque ocupada em diálogo simultâneo de que o texto apenas a seguir poderá dar conta. Este elenco fixo vê-se, quase sempre, acrescido de outro, constituído por figuras surgidas a títulos diversos, como seja pelo encontro fortuito ou pela busca deliberada, encetada por uns ou outros.

Mau grado as invariantes que afectam os Diálogos podemos assentar numa estrutura que sirva um número razoável deles. Assim, encontramos Diálogos que obedecem a uma estrutura paradigmática de introdução, a cargo de um narrador omnisciente, não dramatizado, que nos contextualiza o diálogo — as cidades vão-se sucedendo neste peregrinar — e nos informa sobre as novas personagens que vão surgindo; de apresentação de um caso problemático para o qual se busca remédio (parta essa situação da iniciativa do peregrino ou da outra personagem); de sucessão de *exempla* que ilustrem o caso em análise e, finalmente, de conclusão demonstrativa da validade da prova oferecida pela situação exemplar.

O papel do narrador, devemos dizê-lo, ultrapassa os limites da introdução e exerce-se sempre e ainda na cedência da palavra ou na sua interrupção, através de signos demarcativos, constituídos fundamentalmente por verbos introdutores; e faz-se necessária

na conclusão, pelo menos quando a prova da eficácia da narração do milagre só pode ser retirada *a posteriori*, ou porque o factor temporal é verdadeiramente indispensável para verificar a persistência do propósito daquele sobre quem recai a modificação, ou porque nem sequer é o ouvinte do milagre aquele que mais beneficiará com a sua moralidade[12]. Assim sendo, só um narrador investido de um poder omnisciente, poderia facultar-nos informações que se referem a eventos ocorridos num tempo que já não é o do presente do diálogo, como se pode ver nos exemplos que se seguem:

> "Vou muyto satisfeyto, respondeu elle, e levo proposito de em todos os mosteiros em que me achar de me fazer prègador, o que cuydo que não sera cousa de pouca honra, e proveito. Com isto se apartaraõ, e despois se soube que a Religiosa guardou todos estes conselhos e foy espelho de virtude, y por ella foy eleyta por abbadessa."[13]

Ou ainda: "(...) e despois se soube que Cresso fora buscar hum Cõfessor letrado com que se confessou, e tratou todos seus contràtos, e que ia restituindo todo o que não podia levar, com grande edificação daquella terra (...)".[14]

Mas a função do narrador não se esgota ainda. Para além dos casos mencionados, assistimos, por vezes, ainda que de forma irregular, à reivindicação que ele faz da utilização do discurso indirecto, quando a opção maioritariamente assumida fora, noutros passos, entregar o relato dos milagres ou visões a um narrador dramatizado, quase sempre um peregrino, não estando, todavia, excluída a hipótese de ser outra personagem[15]. Assim, sem razão aparente, o narrador parece esquecer-se de dar a palavra, em discurso directo, à personagem, como habitualmente fazia, retirando-lhe parte da autonomia na enunciação e incorrendo num desvio que, pela sua extensão, não poderia passar despercebido.

> "Então lhe contou Eusebio, o que escrevem os autores, que hum homem que sabia muito pouco, estudando muitas vezes por este livro angelico do Rosairo de N. Senhora (...)".[16]

Veja-se a diferença relativamente ao passo seguinte em que é Anselmo a assumir a narração do milagre, em discurso directo, falando com os pastores:

> "(...) e para que saibais quãto nossa Senhora favorece aos pastores para que os ajude e não os deixe enganar (...) vos quero contar hum caso muyto raro que aconteceo poucos annos ha ẽ terra de Madrid. Ouve hum pastor mancebo (...)".[17]

Ainda na mesma narração ocorre um facto deveras raro, pelo menos tendo em conta os demais relatos. Trata-se da circunstância de ser dada oportunidade às personagens do

---

[12] Vários são os casos de personagens que aparecem a pedir remédio para outras.

[13] Fol. 49v

[14] Fol. 72v.

[15] É o caso, por exemplo do biscainho que narra o milagre do acrescentamento da cera para fazer as velas dos círios(fol. 138) ou ou ainda o dos meninos na doutrina Fpl. 197-200)

[16] *Op. cit.* fol 88.

[17] *Idem*, fol 89.

nível hipodiegético de elas próprias intervirem de forma imediata na enunciação, através do discurso directo.[18]

Relativamente ainda ao processo de enunciação não poderíamos deixar de referir o cuidado do narrador em estabelecer nexos entre alguns diálogos quer pelo anúncio sumário da matéria a tratar, quer ainda por se dirigir explicitamente ao leitor, suscitando o seu interesse, cativando a sua atenção.

Referindo-se à forma pela qual três donzelas conseguiram escapar à maledicência e ser felizes, graças à devoção do Rosário, diz o narrador:

> "Mas se vos contenta muiyto ver remediadas donzellas, cuido que tambem vos ha de dar muyto gosto contar como a Mãy de Deos e seu Rosairo, convertem grandes peccadoras, o que agora vos quero contar."[19]

Falámos já no papel que o narrador desempenha pela cedência da palavra às personagens, processo regularmente seguido ao longo da maior parte do texto, deveremos agora referir uma ou outra ocorrência excepcional nesta matéria.

Assim, a dado passo da obra, dá-se conta da chegada a Mérida de um grupo de comediantes, facto que vem suscitar uma certa perturbação na cidade, por se considerar que as suas práticas de representação eram menos conformes à moral cristã. Em diálogo com um dos elementos do grupo, sintomaticamente chamado Plauto, Anselmo tenta demovê-lo de levar por diante o pretendido espectáculo. O que há de particular neste diálogo é que a sua enunciação se faz directamente, no texto apenas aparecendo referidos os nomes das personagens[20]. Não fora haver no mesmo Livro outros passos em que isso acontece[21], ainda que de forma esparsa, e quase diríamos ser esta opção ditada por razões analógicas com o aparecimento da personagem do actor dramático.

Do estudo do Diálogo não deverá estar ausente a análise da relação entre as personagens nele envolvidas. A determinação do seu teor ajudar-nos-á a melhor compreender a essência da obra e a verificar se os laços que as personagens entretecem assentam numa atitude de igualdade, ou se, pelo contrário, há personagens cuja actuação seja pautada por uma maior responsabilização, não apenas da gestão do discurso, como também da direcção das decisões nele tomadas.

Se o propósito desta obra é, como já vimos, de natureza edificante e passa pela comprovação do efeito miraculoso das várias formas de devoção à Virgem, é natural que o discurso de persuasão seja conferido a personagens religiosas, como os peregrinos, à partida dotados de um estatuto de autoridade diferente do dos demais. Por isso, são muitos a procurar o seu conselho, à espera de uma solução para um caso que se afigure problemático. Outras vezes são os próprios peregrinos a correr ao chamamento da sua intuição — caso de visitas a enfermos, a prisões. Em todos os casos, o discurso do

---

[18] *Idem*, fol. 96

[19] *Idem*, fol. 78.

[20] *Idem*, fol. 204 -207.

[21] *Idem*, fol. 197-198; 208-209; 214-216. A estes exemplos acrescente-se que em boa parte do Livro III ocorre este processo, o que, dada a sua extensão (17 fólios), acaba por ser pouco significativo no conjunto da obra.

peregrino é, pois, o discurso do saber que não pode ser posto em causa, ancorado em provas que, por serem sobrenaturais, são uma razão de fé. Por isso, resta, após a demonstração da prova, render-se à sua evidência. É sintomática a conclusão da maior parte dos exemplos: "vedes aqui como". Nada mais adequado para mostrar a verdade do que ver a prova provada. E a utilização recorrente do verbo *ver* tem outras implicações, como seja a transposição imagética de algo que ocorre no nível hipodiegético para o nível intradiegético.

Através de uma relação de especularidade a personagem revê-se no caso apresentado. O discurso faz-se, pois, numa vertente descendente, isto é, o sujeito de enunciação faz-se porta-voz da mensagem divina, através do relato da situação exemplar, de discursos moralizadores ou predicáveis.

Neste conjunto, realce-se o valor edificante do *exemplum* que, comparado a uma jóia engastada no sermão, é constantemente exaltado ao longo da obra. Que comporte o sermão uma narrativa exemplar é o que podemos depreender de vários passos do texto, em que é criticado o estilo de pregar inverso, e é tanto mais sentida esta necessidade quanto são outras personagens que não os peregrinos a afirmá-lo:

> "Com estes exemplos que na pregação trouxe Anselmo ficou muito edificado o povo porque nũca o tinha ouvido, e lhe dezião muitas pessoas que se espãtavão porque seus pregadores não lhe cõtavão cousas semelhãtes de que se podessem aproveitar porque questões nem declarações da Sagrada escritura, não as entendião, nem tiravão dellas proveito".[22]

Afirmações deste teor são objecto de reiteração e, pela importância que o assunto parece revestir são mesmo objecto de um controverso diálogo com o pregador Tertuliano, defensor de que o estilo de pregar deve conter "cousas altas, explicações e conceitos agudos[23]"

Outras vezes, mais do que a dimensão persuasora, o diálogo assume uma dimensão catequética e nessas ocasiões as personagens perdem a sua individualidade própria e passam a ser distinguidas por antonomásia — o Mestre, o Discípulo. Cabe aqui ao Mestre ministrar uma doutrina e ao Discípulo aprendê-la. Por isso, faz sentido a questionação directa, como forma de verificação da aprendizagem. Então aí, o Discípulo, outras vezes também referido como Menino, faz-se contador de histórias de milagres que ouvira ou que lera. A narração ocorre perante um auditório mais vasto — tinham sido convocados à doutrina todos os meninos da cidade — e assenta naturalmente num princípio de repetição e multiplicação posterior.

Fora afinal este o propósito da partida dos peregrinos para N. S^{a} de Guadalupe, aproveitar o caminho para uma mensagem de evangelização. E este é no essencial o motivo que norteia todo o Diálogo. Confissões, predicações, doutrina e história de milagres vêm servir um só intento, a consolidação da fé, a edificação. Logo, o recurso à estratégia da narração dos milagres, que ocupa em termos relativos a maior parte do texto, vem

---

[22] *Idem*, fol. 97.
[23] *Idem*, fol. 101v.

demonstrar como a Narração está nesta obra ao serviço do Diálogo, dele fazendo parte integrante.

Cremo-nos, pois, em medida de afirmar estarmos perante um Diálogo com uma forte componente narrativa, o que, se não se faz com certeza sem prejuízo para o seu grau de mimetismo, não constitui, pelo menos, uma desvirtuação do género. Tomemos, para tanto, em linha de consideração, as várias opções na concepção do Diálogo que Tasso, seguindo de perto Sigonio, classifica em três espécies, a representativa, a histórica ou narrativa e a mista[24], segundo distinções balizadas entre o total apagamento do narrador a favor da representação das personagens (Diálogo representativo) e a sua presença bem marcada (Diálogo histórico) ou um processo intermediário (Diálogo misto).

Somos levados a pensar que o modelo que João Rebelo quis tomar para este seu texto é o do Diálogo misto, e a afirmação que ele faz da assunção do Diálogo como género torna-se então compatível com uma outra, a de que a sua obra se fará história de milagres. E se é verdade que é Platão, enquanto autor de Diálogos, aquele que se cita no Prólogo, o que é certo é que, pelo menos do ponto de vista dos processos de enunciação, estamos mais perto do exemplo ciceroniano, modelo em que Narração e Diálogo revelam algumas confluências, fazendo-se mais próximos.

Universidade da Madeira

---

[24] "L'una delle quali può montare in palco, e si può nominar rappresentativa, perciò ch'in essa vi siano persone introdotte a ragionare: cioè in alto, com'é usanza di farsi nelle comedie e nelle tragedie; e simil maniera è tenuta da Platone ne' suoi Ragionamenti e da Luciano ne'suoi. Ma un'altra ce n'è che non può montare in palco, perciò che, conservando l'autore la sua persona, come istorico narra quel che disse il tale e 'l cotale. E queste due ragionamenti si possono domandare istorico o narrativi; e tali sono, per lo più, quelle di Cicerone.E c'è ancora la terza maniera: ed è di quelli che son mescolati della prima e della seconda maniera, conservando l'autore la sua prima persona e narrando come istorico; e poi introducendo a favellar *dramàtikos*, come s'usa di far nelle tragedie e nelle comedie; e può, e non, montare in palco: ciò è non può montarvi, in quanto l'autore conserva la sua persona, ed è come l'istorico; e può montarvi, in quanto s'introducuno le persone rappresentativamente a favellare: e Cicerone fece alcuni ragionamenti si fatti." in Torquato Tasso, *Dialoghi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1976, tomo secondo, pp.334-335.

POESIA E TECNOLOGIA: A EXPERIÊNCIA LUSÓFONA

ARLINDO MACHADO NETO

Já houve um tempo em que se podia distinguir com total clareza entre uma cultura elevada, densa, secular e sublimada e, de outro lado, uma subcultura dita "de massa", banalizada, efêmera e rebaixada ao nível da compreensão e da sensibilidade do mais rude dos mortais. Se em tempos heróicos, como aqueles da escola de Frankfurt por exemplo, a distinção entre um bom e um mau objeto de reflexão era simplesmente axiomática, nestes nossos tempos de ressaca da pós-modernidade, a cisão entre os vários níveis de cultura não parece mais tão cristalina. O universo da cultura se mostra agora muito mais complexo e muito mais turbulento do que o foi em qualquer outra época. O poeta, o artista, o intelectual estão hoje imersos até o pescoço numa cultura mediática: eles vêem televisão, ouvem música em CD *players*, alugam fitas de videocassete e navegam na Internet. Gostem ou não gostem, a mídia está permanentemente presente ao seu redor, despejando o seu fluxo contínuo de sedução audiovisual. A eletrônica e a informática invadem todos os espaços, mesmo os mais privados, e é bem provável que os próprios poetas já estejam escrevendo seus poemas numa tela de computador.

Naturalmente, um painel eletrônico na rua, um videoclipe da Madona ou um comercial de desodorante não são produtos que possam satisfazer as inquietações intelectuais de poeta algum. Mas é quase impossível pensar que não o afetem. Na tela da televisão, letras tridimensionais ricamente recobertas de cores e texturas sobrevoam o espaço num movimento vertiginoso, sincronizadas a uma trilha musical, passam em seguida pelas mais rigorosas transformações geométricas, formando textos de alta sugestão e condensação, até finalmente se fundirem na forma de um logótipo empresarial. Isso pode parecer banal quanto aos resultados ou perverso quanto às finalidades, mas é uma forma textual cuja força expressiva e cuja repercussão social não podem ficar fora do horizonte de referências do poeta contemporâneo. A questão toda é saber se um poema pode ser concebido hoje, no Brasil ou no Portugal de 1996, sem refletir o espaço dinâmico (verbal, visual e acústico) em que está inserido, sem ser afetado por ele e sem responder-lhe à altura. Mais que isso: considerando as transformações que a própria escrita vem sofrendo nos últimos anos, quanto aos seus suportes, quanto aos seus modos de produção e quanto aos seus mecanismos de funcionamento, é difícil de imaginar que um poeta sintonizado com o seu tempo não se sinta tentado a se posicionar com relação a isso e a se perguntar que papel significante pode ainda a linguagem poética jogar nesse contexto. Repetindo Marjorie Perloff (1991: 15), é hora de examinar o que está acontecendo na tela do vídeo e no terminal de computador e considerar seriamente como a poesia vai, a partir de agora, *dialogar* com tudo isso.

Na verdade, essa discussão não é nova. Ela já foi introduzida pelos poetas futuristas e construtivistas do começo do século, no contexto do surgimento do rádio, do cinema e

dos luminosos noturnos, e contou até mesmo com uma expressão eloqüente em alguns escritos de Walter Benjamin, notadamente em *Einbahnstrasse* ("Rua de Mão Única"; 1978: 77-79), onde o grande pensador da modernidade, impressionado com a escritura icônica e vertical que tomava conta das ruas das cidades através dos anúncios luminosos, imaginava uma poesia capaz de refletir "*os enxames de gafanhotos escriturais*", ou "*o denso turbilhão de letras móveis, coloridas e conflitantes*", que exprimiam as tensões de uma nova (des)ordem econômica. De lá para cá, sucessivas gerações de poetas e analistas se tornam cada vez mais convencidas de que o conceito de escritura está se redefinindo profundamente em nosso século. Assistimos hoje a uma transformação tão importante no modo de produção textual quanto aquele que, em outros tempos, substituiu instrumentos como o pincel, o caniço e a pena de ganso por caracteres móveis uniformes, ou suportes como a pedra , o papiro, o pergaminho e o velino por folhas de papel seqüenciais. Sausurre (1978: 166) costumava dizer que o fato de uma palavra ser escrita com esta ou aquela cor, com pena ou cinzel, com alto ou baixo relevo não tinha a menor importância, quando o que estava em jogo era o seu processo significante. Mas, no discurso poético, os recursos expressivos de que lança mão o poeta são fundamentais para definir os significados construídos pelo poema. Quando a palavra é colocada numa tela de televisão ou restituída tridimensionalmente através da luz coerente do *laser* (na holografia), quando ela ganha a possibilidade de movimentar-se no espaço, de evoluir no tempo, de transformar-se em outra coisa e de beneficiar-se do dinamismo cromático, a sintaxe que a rege torna-se necessariamente outra, as relações de sentido se transformam e o próprio ato de leitura se redefine.

Nos países de expressão lusófona, essas idéias começam a ser esboçadas a partir de meados dos anos 50, graças à intervenção do grupo brasileiro *Noigandres* (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), criador da *poesia concreta*, e nos anos 60, com o surgimento do grupo português *PO.EX*, que abrangia cerca de uma dezena de poetas reunidos ao redor de Melo e Castro (António Aragão, Salette Tavares, Herberto Helder, Ana Hatherly etc.). Dessa época para cá, a idéia de uma poesia de feição radicalmente contemporânea, capaz de lançar mão dos novos recursos escriturais, não cessa de ganhar adeptos. Essa nova poesia passa a ser conhecida por nomes exóticos como poesia concreta, visual, sonora, audiovisual, processual, intersemiótica, performática, telemática, ou então videopoesia, holopoesia, infopoesia, hiperpoesia etc., mas talvez o nome que mais exatamente a defina seja simplesmente *poesia contemporânea*. Um fato digno de atenção, no que diz respeito a essa poesia, é a sua particular expansão nos países de fala portuguesa e a vitalidade das experiências que foram aí desenvolvidas, a ponto de ser praticamente impossível hoje, em qualquer parte do mundo, conceber uma mostra ou uma antologia dessa nova poesia verbo-áudio-moto-visual sem que a presença portuguesa e brasileira sejam consideradas. Se isso pode parecer normal, atentemos entretanto ao fato de que muitos países, mesmo entre os mais industrializados e com maior hegemonia da mídia, ainda não despertaram para as possibilidades de uma poesia da era da televisão e do computador.

A reflexão sobre as novas formas poéticas que estão sendo experimentadas no Brasil e em Portugal tem se intensificado bastante entre nós nos últimos anos, como decorrência

talvez do próprio incremento da produção. Pode-se citar, apenas para ficar nos exemplos mais notórios, os escritos de Melo e Castro (1988, 1993), Pedro Barbosa (1994: 11s), Júlio Plaza (1986, 1987), Lúcia Santaella (1992), Philadelpho Menezes (1991, 1992) e Eduardo Kac (1987: 44-47, 1989: 397-402, 1993: 72-81), este último também organizador de um número especial da revista norte-americana *Visible Language* (vol. 30, n° 3, setembro de 1996) dedicado às relações entre poesia experimental e novas mídias. O grande desafio agora é forjar conceitos capazes de dar conta da mutação mais importante que está acontecendo neste momento e que corresponde à migração do texto do papel para a *tela*. Até há pouco tempo, as categorias teóricas invocadas pelos analistas ainda se ressentiam de uma forte raiz gutenberguiana, ou seja, ainda pressupunham o poema como um objeto materializado numa página impressa, mesmo que utilizando fartamente os recursos de grafismo, tipologia e cromatismo dos caracteres, espacialização do texto e colagem de materiais extraídos de fontes diversas. Mesmo no plano da factura poética, recursos tecnológicos como o computador eram invocados apenas para a geração de textos combinatórios, automáticos ou aleatórios, mas o destino final do poema era mesmo a página estática do livro. Agora, no ambiente novo da tela, alguns procedimentos antes impensáveis como parte do repertório poético passam a ser incorporados ao poema, como é o caso do *movimento* da palavra (ou do texto como um todo) no seu suporte de materialização e da *sincronização* do texto-imagem com o texto-som. O objetivo principal deste artigo é justamente tentar verificar como a poesia recente em língua portuguesa tem se beneficiado de tais procedimentos e resolvido de forma particular os seus desafios retóricos.

Naturalmente, pode-se pensar (metaforicamente) o *movimento* na poesia de muitas maneiras diferentes. Pode-se falar do movimento de uma palavra através da sua *repetição* ao longo do corpo textual do poema, do movimento das sonoridades, rimas e ritmos, bem como ainda do movimento dos sentidos. Mas o movimento a que nos referimos aqui é o movimento *real* das palavras no seu suporte, a dança das palavras sobre a tela, condição impossível num meio que *fixa* a palavra, como a página impressa. O suporte por excelência onde se dá a animação do texto é, portanto, a *tela*, embora se possa também *sugerir* movimentos em outros suportes. Por exemplo, Décio Pignatari, em seu *Organismo*, utiliza remotamente a idéia do *flip book* (espécie de ancestral do cinema sob forma de livro, em que cada página mostra um desenho com um estágio de um movimento; ao folhear as páginas rapidamente, o leitor vê uma única imagem em movimento) para fazer a frase "*O organismo quer repetir*" aproximar-se do leitor através de saltos sucessivos, como se fosse uma *zoom in* cinematográfica, até vazar para fora dos limites da página, deixando ler apenas "organism", "orgasm" e finalmente um grande "o" (sugerindo, entre outras coisas, a idéia do *crescendo* que caracteriza o orgasmo). No caso da holopoesia (que teve um grande desenvolvimento no Brasil nos anos 80), o movimento é dado pelo deslocamento do leitor ao redor do poema. Uma vez que, na holografia, o texto é escrito num espaço tridimensional, o movimento do leitor faz emergirem, ao longo de um certo intervalo de tempo, as diferentes partes do poema e essa coreografia pode ser prevista e trabalhada pelo autor. Um exemplo particularmente feliz nesse sentido é *Quando?*, em que o poeta Eduardo Kac teve a idéia de associar o movimento do leitor com o movimento

do próprio holograma ao girar em torno de seu eixo, fazendo as palavras *A LUZ*, *ILUDE*, *A LENTE*, *LENTA* e *MENTE* comporem múltiplas possibilidades de combinação.

O movimento é, entretanto, um elemento retórico mais próprio aos meios cinemáticos e, a rigor, as primeiras utilizações criativas de textos animados se dá no cinema mudo, quando os cineastas aprenderam a tirar melhor proveito expressivo dos intertítulos colocados entre as imagens. Esses textos, às vezes constituídos de uma única palavra, eram animados de modo a sugerir sensações ou relações de sentido que as imagens por si sós não permitiam obter. Eisenstein, como o sabemos, encomendou os intertítulos de seu *O Encouraçado Potemkin* ao poeta futurista Nikolai Asseiev, porque queria que o texto funcionasse na tela realmente como uma poesia e esperava que essa poesia pudesse dialogar com as imagens do filme. O próprio Eisenstein praticou alguns dos mais remotos exemplos de poesia moto-visual em seu primeiro filme *A Greve*, notadamente no célebre exemplo da palavra "*HO*" (a conjunção *mas* em russo), que interliga e contrapõe duas seqüências do filme, e cujas letras constituintes se superpõem e começam a girar, convertendo-se em seguida na roda dentada que movimenta a fábrica onde se passa a ação. Dziga Vertov, Hans Richter, Oskar Fischinger e F.W.Murnau são apenas alguns outros nomes de cineastas que se notabilizaram pela incorporação criativa de textos animados em seus trabalhos. Todas essas experiências desapareceram com o cinema mudo e não tiveram continuidade no sonoro, a não ser bastante remotamente na arte de apresentar os créditos do filme.

No panorama da língua portuguesa, a incorporação do movimento ao texto poético seguiu um desenvolvimento próprio. Já no âmbito da poesia concreta, a idéia de um texto-em-movimento ou de um texto cinético foi cogitada em diversos momentos, mesmo que, na prática, essa poesia ainda continuasse presa ao suporte fixo do livro. Alguns poemas produzidos no âmbito dessa escola (como *Velocidade* de Ronaldo Azeredo ou *Vai e Vem* de José Lino Grünnewald) parecem querer saltar do papel, animar-se e ganhar asas no espaço tridimensional. No que diz respeito à exploração do movimento, as formas mais avançadas a que chegou a poesia concreta *stricto sensu* foram, de um lado, as experiências de Melo e Castro com uma poesia manipulável pelo leitor (*Poemas Cinéticos*, Galeria III, Lisboa, 1966) e, de outro, os livros com poemas para montar (*Poemóbiles* e *Caixa Preta*, de Augusto de Campos e Júlio Plaza, respectivamente de 1968/74 e 1975), que permitiam ao leitor transformar os textos impressos em objetos poéticos tridimensionais. Quando, em 1995, Ricardo Araújo decidiu animar em computador alguns poemas de Augusto de Campos (*SOS*, *Poema Bomba*), Haroldo de Campos (*Parafísica*), Décio Pignatari (*Femme*), Arnaldo Antunes (*Dentro*) e Júlio Plaza (*Arco Íris no Ar Curvo*), a tarefa foi grandemente facilitada pelo fato de a animação já estar praticamente "projetada" nos poemas originais, cabendo ao animador a tarefa mais ou menos natural de fazer acontecer as possibilidades motoras a que as obras já apontavam. E, no que diz respeito à sincronização do som com a imagem, é preciso considerar que tanto o grupo *Noigandres* quanto o *PO.EX* mantiveram-se o tempo todo em estreita ligação com os compositores de vanguarda de seus respectivos países (Jorge Peixinho em Portugal, Gilberto Mendes no Brasil, apenas para citar os nomes mais evidentes), quando não também com criadores da área mais avançada da música popular, e dessa aproximação nasceriam inúmeros

trabalhos em parceria, fazendo dialogar a forma visual com a forma sonora da poesia. Faltava, porém, dar o passo seguinte e partir para uma poesia midiática completa, capaz de saltar do papel para a tela dos novos meios.

Este salto seria dado inicialmente com a utilização, por alguns poetas, de duas tecnologias eletrônicas: o gerador de caracteres e o videotexto. O *gerador de caracteres* é uma máquina inventada prioritariamente para inserir textos (com diferentes tipologias, tamanhos e cores) sobre a imagem de vídeo e tem sido extensivamente utilizada pela televisão para compor os créditos dos programas, para legendar filmes ou colocar títulos e sub-títulos nos trabalhos. Nos anos 80, o poeta Melo e Castro teve uma idéia pioneira de lançar mão do gerador de caracteres para produzir poemas animados, pensados especificamente para veiculação na televisão. Na verdade, já em 1968, Melo e Castro havia realizado um pequeno videopoema de pouco menos de três minutos de duração, denominado *Roda Lume*, que chegou mesmo a ser colocado no ar, no ano seguinte, pela RTP, num programa de informação literária. Depois, mais exatamente em 1985, quando a Universidade Livre de Lisboa adquiriu um dispositivo completo de geração de caracteres e edição em vídeo, Melo e Castro foi convidado a desenvolver ali um projeto de videopoesia, que acabou por se constituir numa das referências mais importantes da atual poesia que utiliza recursos tecnológicos.

Paralelamente, estava sendo implantado experimentalmente em São Paulo o sistema de *videotexto* (uma mistura de telefone e microcomputador, que foi uma espécie de antecessor da telemática e da Internet), para o qual um grupo de poetas e artistas foi convidado a propor trabalhos especificamente concebidos. A primeira mostra de trabalhos produzidos para esse meio (organizada por Júlio Plaza) foi disponibilizada na rede paulistana de videotexto já em 1982, no mesmo ano de implantação do sistema. Embora o videotexto permitisse também trabalhar com imagens, a baixa definição de sua tela o tornava um meio mais adequado à redação de textos (como, aliás, o seu próprio nome o sugere), mas esse texto podia sofrer qualquer espécie de transformação cromática ou cinética e, nesse sentido, ele ganhava propriedades até então exclusivas da imagem videográfica. E mais: por se tratar de um sistema de comunicação bidirecional, o videotexto permitia também incorporar ao poema as respostas do leitor e, nesse sentido, explorar os primeiros rascunhos de uma escrita *interativa*, que depois seria levada às últimas conseqüências pelo hipertexto e pelo hiperpoema.

Atualmente, o computador e o vídeo (em geral integrados) constituem os dispositivos mais solicitados pelos novos poetas para gerar textos animados. Existem basicamente duas maneiras de enfocar o problema. Numa primeira, o computador é encarado como uma ferramenta de trabalho, com a qual se pode gerar textos de qualquer configuração visual, tanto no plano bidimensional como no espaço tridimensional, e em seguida animá-los com qualquer sorte de coreografia que a imaginação for capaz de conceber. A animação é gerada pelo computador quadro-a-quadro e, em seguida, gravada em vídeo. Este último é, portanto, o dispositivo final de exibição. Esse é o *approach* escolhido por Arnaldo Antunes (autor da coletânea de trinta videopoemas denominada *Nome*, de 1993, a única lançada comercialmente no mercado brasileiro de livros e vídeos) e também na produção mais recente de Melo e Castro (*Infografitos*, *Sonhos de Geometria*).

A outra alternativa é utilizar como dispositivo final de exibição o próprio computador com que se construiu o poema, de modo a poder lançar mão de recursos que só o computador possibilita, como a estrutura em aberto do poema, a navegação não-linear ao longo do texto e a participação interativa do leitor. Neste caso, o poema deve ser distribuído diretamente através de meios digitais, como disquetes e CD-ROMs, ou então deve ser acessado eletronicamente, através das redes telemáticas (Internet, por exemplo). Os poetas Walter Silveira e Lenora de Barros fizeram algumas experiências interessantes nesse sentido, publicadas e distribuídas comercialmente na antologia em CD-ROM *Arte Cidade: a Cidade e Seus Fluxos*, mas a exploração mais sistemática e mais avançada dessa possibilidade está sendo conduzida por Eduardo Kac, brasileiro que vive atualmente em Lexington (E.U.A.) e que concebe os seus poemas alternativamente em português e em inglês, ou então misturando as duas línguas (os trabalhos de Kac podem ser acessados no seguinte endereço eletrônico: *http://www.uky.edu/ FineArts/Art/kac/kachome.html*).

A primeira modalidade de movimento com que se pode trabalhar nos meios eletrônicos e digitais é aquele determinado pela *edição*. Por estar inserido num meio de natureza cinemática, o texto aparece ao leitor num fluxo *temporal*: cada uma de suas partes começa, se desenvolve e acaba em tempos determinados pela edição. Em geral, no meio eletrônico, não se expõe o texto inteiro ao leitor de uma só vez: ele pode ser apresentado aos poucos, frase por frase, palavra por palavra, ou mesmo letra por letra. A tela não é um lugar confortável para se ler grandes volumes de texto, razão por que, até por adequação ao meio, a edição acaba sendo a melhor maneira de se construir um enunciado, parte por parte, ao longo de um certo intervalo temporal. Os *cortes* determinam, portanto, a *duração* do texto na tela e o *ritmo* imposto pela sucessão dos vários planos textuais. A duração tem relação direta com a legibilidade do texto: ela pode ser tão curta que impossibilite a própria leitura, ou tão lenta a ponto do texto continuar a se impor ao leitor mesmo depois de terminada a leitura. *Insect.Desperto* de Eduardo Kac e *Não Tem Que* de Arnaldo Antunes são exemplos de poemas em que a legibilidade é propositalmente dificultada pela velocidade com que o texto é apresentado na tela. Neste caso, a leitura efetuada pelo leitor é necessariamente fragmentária e evocativa, decorrendo das palavras que este último consiga captar aleatoriamente e dos sentidos que for capaz de construir com elas. Se o texto permanece na tela um tempo maior que o necessário para a leitura, duas razões podem ser invocadas para explicá-lo: ou se quer dar ênfase aos aspectos mais propriamente icônicos (textura, forma, cor) daquilo que se oferece na tela, bem como também aos recursos musicais ou vocais que estão sendo trabalhados na trilha sonora, ou então se espera do leitor alguma reação física para continuar, caso típico dos hiperpoemas de Eduardo Kac (*Voyager*, *Storms* etc.), que só evoluem à medida que o leitor interage com eles, efetuando suas escolhas de letras, de palavras ou de direção para a qual o texto deve desdobrar-se.

Já o ritmo tem mais afinidades com a estrutura musical do que com a estrutura métrica do modelo poético convencional e, em muitos casos, ele é realmente determinado pela música com que o poema é, em geral, sincronizado. Ele pode ser um ritmo pulsante, determinado por tambores primitivos, que fazem aparecer e desaparecer sincronizadamente as palavras na tela (como no *Objectotem* de Melo e Castro), ou um ritmo mais irregular e

frenético, como no *Se Não Se* de Arnaldo Antunes, em que as letras de vários abecedários se revezam velozmente num painel, mas se congelam bruscamente quando formam uma palavra que coincide com aquela cantada na trilha sonora. Os ritmos também são grandemente incrementados pelo estilo dos cortes: em geral, ritmos mais rápidos pedem corte seco ou passagens através de cortinas rápidas, enquanto ritmos mais lentos são melhor obtidos através de fusões, superposições ou passagens através de escurecimento (*fade out*) e clareamento da tela (*fade in*).

Outra forma do texto ser apresentado ao leitor é através do seu rolamento na tela (no sentido vertical ou horizontal), recurso muito usado pela televisão para a apresentação dos créditos. Pensemos no caso de *Cidade*, poema concreto de Augusto de Campos, que consiste numa única palavra quilométrica, constituída através da imbricação dos radicais de várias palavras terminadas em *-cidade*. Esse poema, tão difícil de se adequar à forma impressa (uma vez que, na concepção original do autor, o seu único "verso" não pode ser quebrado em linhas sucessivas, mas deve ser escrito numa única e longuíssima linha), encontra na tela o seu meio de apresentação mais adequado, graças ao processo de rolamento horizontal, conforme se pode verificar nas versões em filme (de Tata Amaral), em vídeo (de Walter Silveira) e em painel eletrônico (do próprio Augusto de Campos). *Pessoa* de Arnaldo Antunes parece ser um dos melhores exemplos de uso criativo do rolamento horizontal: o poema, que trata do fenecimento de todas as coisas e de todas as idéias, passa correndo na tela, numa velocidade que quase ultrapassa o limite da legibilidade, ao mesmo tempo em que vai sendo expandido por uma *zoom-in*, enquanto, na direção contrária, corre um fundo manuscrito intrincado e ilegível, evocador de todo o ruído verborrágico do homem.

Ainda no que diz respeito ao movimento do texto, é preciso considerar a imensa gama de possibilidades de *metamorfose* que a(s) palavra(s) pode(m) sofrer na tela. Uma vez que, num meio cinemático, as formas não precisam ser necessariamente fixas, mas podem estar em permanente mutação ao longo de um intervalo de tempo, o processo de transformação das palavras constitui um recurso precioso para o poeta que lida com novos meios. No vídeo ou no computador, as palavras podem sofrer transformações na sua estrutura interna (forma, cor, textura) e podem se transformar em outras palavras ou em imagens puras, sem referência verbal. Processos de metamorfose podem ser obtidos com simples fusão de dois textos diferentes, ou projetando quadro-a-quadro uma animação, ou ainda lançando mão em computador de algoritmos especificamente concebidos para esse fim, como por exemplo o *Morph*, utilizado por Arnaldo Antunes em vários videopoemas de sua antologia *Nome*.

Dentre as várias possibilidades de se transformar uma palavra ou texto, as que têm rendido os resultados mais surpreendentes nos novos processos poéticos são aquelas em que a linguagem transita entre o sentido e o não-sentido, ou entre o verbal e o icônico. No primeiro caso, palavras e frases bem definidas quanto ao aspecto material ou quanto ao seu significado verbal podem se dissolver ou se desmanchar no espaço, até se converterem em ruído puro. Em *Ideovídeo* de Melo e Castro, por exemplo, as palavras que são dadas a ler na tela estão sendo continuamente encobertas por novas camadas textuais e corroídas por anamorfoses ou quaisquer outros processos de dissolução. As palavras surgem, se

desintegram e ressurgem novamente modificadas, num movimento que vai da pura transparência verbal à absoluta opacidade significante. No infopoema *Accident* de Eduardo Kac, os "versos" estão sendo continuamente "sugados" por uma espécie de atrator estranho ou buraco negro, que desintegra sua coerência verbal. Porém, no caos gerado pelo desmembramento do texto, novas palavras podem surgir a partir do aglutinamento aleatório das partes despregadas de outras palavras e novos sentidos podem emergir da turbulência verbal.

A metamorfose talvez mais emblemática das novas formas poéticas é aquela que faz a transição da palavra à imagem e vice-versa. Na verdade, um dos desafios centrais de toda a poesia contemporânea tem sido colocar em operação uma ambigüidade básica da palavra escrita, que é ter uma função *icônica*, ou seja, ser *imagem* antes de mais nada, dotada de forma, textura, dimensão e cor, mas ao mesmo tempo ter também uma função *simbólica*, determinada pelos seus significados *verbais*. O poeta, aqui quase confundido com o artista plástico, trabalha nessa zona de indiferenciação ou de reversibilidade entre o simbólico da palavra e o icônico da imagem e pode tirar partido da transição entre uma condição e outra. Em certos trabalhos de Eduardo Kac (por exemplo, a série *Erratum*, disponível na WWW), é quase impossível distinguir uma palavra da imagem que lhe serve de "fundo", porque traços da palavra estão no fundo e traços do fundo estão na palavra. Igualmente, em *Ar* de Arnaldo Antunes, as palavras que constituem o videopoema são recortadas da própria imagem de fundo e guardam, portanto, traços da imagem de onde foram arrancadas. Quando se aproximam do primeiro plano da tela, elas perdem sua legibilidade e as imagens que as constituem voltam a se impor. Por outro lado, quando se afastam em direção ao fundo, as palavras voltam a se identificar como tais, desde que haja suficiente distinção de formas e cores entre as letras e o fundo, o que nem sempre acontece. Nestes casos todos, a leitura vai demandar um certo trabalho de busca, de decifração, de descoberta das possíveis configurações verbais virtualmente presentes na imagem, mas a animação pode auxiliar nesse processo, fazendo predominar, em instantes diferentes, o simbólico da palavra e o icônico da imagem. Assim, ao longo da duração do poema, pode-se passar por diferentes graus de legibilidade e diferentes níveis de plasticidade.

Estamos falando da relação e do movimento entre palavra e imagem, mas é evidente que, em se tratando de mídias áudio-visuais, uma outra relação e um outro movimento igualmente importante acontecem também no plano sonoro. Naturalmente, a mesma ambigüidade que existe entre palavra escrita e imagem ocorre também entre a palavra falada e o seu ambiente sonoro-musical, de modo que o poema, no plano sonoro, pode igualmente oscilar entre o sentido verbal e o som puro (incluindo aí o ruído inarticulado), conforme se pode constatar em alguns infopoemas de Walter Silveira (na antologia *Arte Cidade*). Mas a relação mais importante está num outra dimensão mais complexa, aquela que diz respeito à sincronização entre a palavra-imagem e a palavra-som. Embora já tenhamos avançado bastante nessa direção, a verdade é que boa parte de nossos poemas midiáticos ainda não consegue intervir nesse âmbito com a mesma inventividade com que opera em outras instâncias. Em geral, duas abordagens predominam no tocante à relação entre a pista de som e a pista de imagem. Numa primeira acepção, o poema que aparece na tela é oralizado no plano sonoro. Neste caso, é quase impossível impedir que aconteça uma

certa redundância entre o que se vê escrito na tela e o que se ouve no alto-falante. Numa outra acepção, o poema é todo pensado, arquitetado e realizado no plano exclusivo da imagem e, depois de pronto, encomenda-se uma trilha sonora a um compositor e a intérpretes musicais. Neste caso, da mesma forma como costuma acontecer no cinema e na televisão, o acompanhamento sonoro é uma espécie de adendo ao poema, um suplemento não considerado na sua própria concepção. Embora a qualidade (em si) da peça musical que é acoplada à imagem possa ser a melhor possível e uma certa adequação aos procedimentos imagéticos possa estar sendo considerada, a verdade é que o movimento *entre* a palavra-imagem e a palavra-som, com seus respectivos contextos plásticos e sonoros, não tem sido trabalhado em boa parte dos nossos poemas midiáticos com a mesma eloqüência e com a mesma radicalidade com que se trabalham os movimentos internos a cada modalidade expressiva (as relações de sentido na imagem e no som, separadamente).

A antologia *Nome* é a que mais avançou até agora nessa direção e isso talvez se deva ao fato de seu autor ser, ao mesmo tempo, poeta e músico, com larga experiência nas duas áreas simultaneamente. Alguns poemas que compõem essa coletânea chegam a propor soluções bastante ricas de relação, contraposição, movimento e metamorfose entre os sistemas plástico e sonoro ou entre as dimensões escrita e oral das palavras. O exemplo mais feliz é novamente *Pessoa*, onde o poema que rola horizontalmente na tela vai sendo "analisado" gramatical, sintática e semanticamente por uma voz na trilha sonora. Mas a "análise" é tão absurda quanto a famosa classificação dos animais de Borges: ela põe a nu tanto a arbitrariedade do saber analítico, quanto a resistência do texto poético a toda explicação. O resultado final é um confronto brutal entre dois modelos de discurso (um representado na tela, denso e enigmático, outro representado na pista de som, racional e taxionômico), mas um confronto em que cada um não pode evitar uma certa taxa de contaminação pelo outro: enquanto o texto analítico acaba por se "poetizar", em decorrência dos excessos de seu delírio classificatório, o outro tem o seu efeito poético relativizado, como conseqüência de sua redução a objeto do comentário científico do primeiro.

Existe uma idéia mais ou menos generalizada de que a quebra da cadeia discursiva que caracteriza a poesia tradicional e a sua substituição por uma nova dinâmica espaço-temporal, conduz a uma completa fragmentação do discurso poético. Isso é correto até certo ponto. O problema é que às vezes se confunde fragmentação com desarticulação pura e simples, quando não com a completa ausência de sentido. Na verdade, a disposição, o movimento e as metamorfoses das palavras no espaço dinâmico da tela pressupõem alguma forma de organização, uma *sintaxe* capaz de reger todos os deslocamentos e todas as transformações e é justamente a existência ou não dessa sintaxe no corpo do poema que nos permite distinguir com alguma clareza entre uma poesia áudio-moto-visual de qualidade e a mera sopa de letrinhas. Na tela do vídeo ou do computador, as palavras se encontram livres das amarras tradicionais, podendo portanto ser articuladas através de procedimentos sintáticos jamais sequer imaginados nos modelos convencionais de escritura. O próprio fato de a tela ser um meio fresco, menos constrangido por convenções lingüísticas, onde o discurso verbal não cristalizou ainda os mesmos cânones ou os

mesmos módulos de ordem da imprensa escrita, tudo isso faz dela o suporte e o instrumento mais adequados para uma reinvenção dos atos da escritura e da leitura. Mas a maior liberdade traz também ao poeta outras responsabilidades: não se trata de fazer simplesmente qualquer coisa com o movimento das palavras, mas de descobrir como os novos procedimentos verbo-áudio-visuais, depois de liberados de suas velhas armaduras, podem favorecer uma expressão das inquietações mais próprias do homem que vive a era das mídias e a crise dos paradigmas.

O termo *sintaxe* evidentemente está sendo utilizado aqui num sentido figurado, já que, na acepção rigorosa da lingüística, ele se refere a um conjunto de regras de combinação das palavras de uma língua, regras estas que se pressupõe serem até certo ponto fixas e estáveis (apesar das exceções), além de "finitas" em número de possibilidades (Chomsky, 1975: 79-90). Ora, dizer que na poesia contemporânea não existem regras, muito menos fixas, estáveis e finitas, é dizer pouco. Na verdade, as modernas formas poéticas se inscrevem num paradigma novo de discurso, onde a linguagem é concebida como um fenômeno "*verdadeiramente instável e turbulento*" (Kac, *apud* Osthoff, 1996: 20), sob a ação permanente de forças ao mesmo tempo organizativas e desagregadoras. A coordenada do *movimento* compromete todas as formas de fixidez e todas as relações de hierarquia que poderiam dar alguma garantia de inteligibilidade, ou que poderiam referencializar o texto num quadro estável de interpretações semânticas ou de experiências afetivas. O cinetismo essencial dessas novas formas poéticas, com seus modelos combinatórios instáveis, constantemente abalados pelas intervenções do acaso, pressupõe uma sintaxe de deslocamentos, uma relação dinâmica de coerência, onde o sentido aparece como uma entidade em permanente *devir*, passível de modificações constantes. Se a organização parece precária é porque o poeta opera agora no coração dos próprios processos formadores do sentido, para além das funções meramente pragmáticas e comunicativas da linguagem. Trafegando nas fronteiras mais indefinidas entre a palavra e a não-palavra, o sentido e o não-sentido, invocando uma linguagem tão instável, mutante e provisória quanto o próprio homem, o poeta visa, antes de tudo, situar-se nos limites do trabalho significante.

> A poesia está sempre nos limites das coisas. Nos limites do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e mesmo do que pode ser pensado, sentido e entendido. Viver nos limites significa freqüentemente ao poeta viver para lá daquilo que possamos estar preparados para aceitar como possível (Melo e Castro, 1996).

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Pedro e Abílio CAVALHEIRO, "Syntext: un générateur automatique de textes littéraires", *Alire*, 8, novembre 1994.

BENJAMIN, Walter, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Helen & Kurt Wolff, 1978.

CHOMSKY, Noam, *Aspectos da Teoria da Sintaxe*, Coimbra: Armênio Amado, 1975.

KAC, Eduardo, "Holopoesia e Dimensão Fractal", *Colóquio Artes*, 74, setembro 1987.

_____ , "Holopoetry and Fractal Holopoetry: Digital Holography as an Art Medium", *Leonardo* (Special Issue on Holography), vol. 22, 3/4, 1989.

_____ , "Holopoetry, Hipertext, Hyperpoetry", in: *Holographic Imaging and Materials*, Tung H. Jeong, ed., Bellingham: SPIE, 1993.

MELO E CASTRO, E. M. de, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, Lisboa: Vega, 1988.

_____ , *O Fim Visual do Século XX*, São Paulo: EDUSP, 1993.

_____ , "Videopoetry", in: *Visible Language*, vol. 30, n° 1, september 1996.

MENEZES, Philadelpho, *Poética e Visualidade*, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

_____ , *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX*, São Paulo: EDUC, 1992.

OSTHOFF, Simone, "Object Lessons"., in: *World Art*, n° 1, January-April 1996.

PERLOFF, Marjorie, *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

PLAZA, Júlio, *Videografia em Videotexto*, São Paulo: HUCITEC, 1986.

_____ , *Tradução Intersemiótica*, São Paulo: Perspectiva, 1987.

SANTAELLA, Lúcia, *Cultura das Mídias*, São Paulo: Razão Social, 1992.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, ed. C. Bally, A. Sechehaye, Paris: Payot, 1978.

LINGUAGEM POÉTICA E LINGUAGEM CIENTÍFICA: A POESIA DE CAMILO PESSANHA E A TEORIA DO CONHECIMENTO KANTIANA

JOÃO AUGUSTO MÁTTAR NETO

"Símbolo" é uma daquelas palavras que se assemelham a moedas gastas, metal sem valor, pois o mesmo significante serve a uma diversidade de significados. Partimos então de Carlos Bousoño[1], que diferencia o processo simbólico dos demais processos figurativos. Os processos racionais provocam emoções *racionais*, ou seja, as emoções derivam da qualidade dos próprios objetos apresentados. Já no processo simbólico, ou irracional, as emoções geradas são *irracionais*, ou seja, não são derivadas da qualidade do objeto apresentado, mas sim de um objeto ausente. Por isso, o processo simbólico é irracional, já que uma emoção é produzida por um objeto A, quando um objeto B nos é apresentado. O objeto apresentado funciona, então, apenas como um simbolizador, enquanto a qualidade que provoca a emoção deriva do correspondente simbolizado.

O que torna o símbolo uma figura essencial no Simbolismo é seu poder de lidar com a realidade e envolvê-la, nunca de uma forma racional, mas de uma forma intuitiva, cósmica. O símbolo consegue representar e abarcar o todo, sem precisar domá-lo com as rédeas da razão. Envolve o todo, sem funcionar como uma circunferência.

O processo simbólico consegue abarcar um determinado objeto sem lançá-lo, limitá-lo, sem mesmo abordá-lo, mas apenas sugerindo aquilo que o rodeia (o cheiro, o som, outros objetos, etc.). Nesta noção de símbolo está implícita uma tentativa de desvelamento da realidade, mas não de uma forma puramente demonstrativa ou denunciativa. O processo simbólico, no Simbolismo, envolve também a construção do desvelamento. Implica, portanto, um processo simultâneo de estruturação do elemento desvelador. O símbolo não é uma figura de linguagem estática, que apenas decifra a realidade, mas ela mesma, enquanto figura, é uma construção complexa, misteriosa, que necessita ser decifrada. Assim podemos visualizar, como Fernando Guimarães, duas tendências opostas mas complementares, durante o Simbolismo: a do *decifrado* (ou do significado) e do *cifrado* (ou do significante).

Duas passagens de Óscar Lopes foram essenciais para nosso trabalho:

> A poética de Pessanha supõe toda uma desarticulação nas categorias da percepção e do juízo.[2]
>
> ... extrema fluidez no uso dos modos verbais (o que põe afinal em questão uma parte da Analítica Transcendental kantiana): as imagens que desfilam nos versos são objectos cambiantes ora, esta imagem, de uma vaga aspiração, ora, aquela, de uma saudade, ora, outra logo a seguir, de uma indicação directa, ora de uma simples formulação de possibilidade.[3]

---

[1] *El irracionalismo poético (el símbolo)*, p.110.
[2] "O Quebrar dos Espelhos", in: *Ler e Depois*, p.205.
[3] *Ibid.*, p.206.

Justamente esta leitura de Pessanha por Óscar Lopes gerou a principal discussão durante a defesa de nossa tese. Esta e outras discussões estão registradas em notas de rodapé, no texto publicado pela USP. O professor de Filosofia Ivo Assad Ibri, da PUC-SP, considerou a posição de Óscar Lopes equivocada. Para Ivo, a poesia seria por natureza descompromissada da realidade, enquanto a ciência, ao contrário, fundaria justamente em seu compromisso com o real toda sua construção teórica. Portanto, a comparação Kant/Pessanha seria apenas a máscara de uma comparação maior, entre literatura e ciência. A poesia, ao contrário da ciência, não mantém vínculos de necessidade com o real e não poderíamos, portanto, estudar a poesia de Camilo Pessanha utilizando referências teóricas kantianas. Teríamos, junto com Óscar Lopes, enxergado demais, visto coisas que não existiam.

Ora, não apenas o próprio Óscar Lopes, mas quase toda a crítica de Pessanha, reconhecem em sua obra uma capacidade bem desenvolvida e particular de desestruturação perceptiva e lógico-lingüística (das categorias da percepção e do entendimento, para usarmos a terminologia kantiana). E nossa própria tese procurou mostrar como se dá esta desestruturação. Mas nos parece possível, ainda antes disso, fazer duas observações sobre a posição do professor Ivo. A primeira seria aceitá-la prontamente - nossa tese realmente trabalha, toda ela, no nível da acareação entre a estrutura de dois tipos de linguagem: a científica (lógica ou filosófica), de um lado, e a literária (ou poética), de outro. E não há incorreção alguma em se realizar tal exercício utilizando um poeta e um filósofo. Ao contrário, a comparação torna-se menos genérica e menos abstrata, e penetra justamente, com mais profundidade, na forma como estas duas linguagens se estruturam.

Mas a segunda observação quanto ao argumento do professor Ivo já não seria tão pacífica. Kant, na *Crítica da Razão Pura,* descreve as formas como se dá o conhecimento. E Pessanha virá justamente nos mostrar que pode haver conhecimento, sem necessariamente cumprirmos as etapas diagnosticadas por Kant. Um conhecimento que poderíamos chamar de mítico, e que seria inclusive primordial em relação ao próprio conhecimento lógico, idéia discutida por Mircea Eliade em seu livro *Imagens e Símbolos.* Paul-Laurent Assoun, em seu *Freud: a filosofia e os filósofos,* discute o papel crítico e desestruturador que a psicanálise exerce em relação à teoria do conhecimento kantiana. Hoje podemos dizer que a Teoria do Conhecimento de Kant é no mínimo "*incomplete*", por não dar conta de todas as formas de conhecimento possíveis, sejam elas compromissadas ou não com a realidade.

Defendemos a posição de que a poesia de Camilo Pessanha trabalha no mesmo sentido dos quadros cubistas, ou seja, um sentido contrário ao do conhecimento: ela desconstrói primeiro a capacidade de percepção, ou intuição sensível, e em seguida as categorias *a priori* do entendimento, enquanto simultaneamente se constrói como discurso poético. Como se esta poesia precisasse primeiro cegar, para só então se mostrar. *Constrói desconstruindo* - e isto não é um mero jogo de palavras. Anna Klobucka, por exemplo, escolheu como título para um artigo sobre Camilo Pessanha, "A (de)composição de Vénus".

O que a poesia, e particularmente a de Camilo Pessanha, nos mostra é que há uma zona da linguagem que é anterior ao pensamento lógico. O ser da linguagem não é o ser da

lógica. Em grego o termo *lógos* significava, ao mesmo tempo, o que hoje precisamos de quatro palavras para representar: lógica, linguagem, pensamento e realidade. A poesia de Pessanha desfaz esta continuidade semântica. Mostra-nos uma linguagem anterior à estruturação do pensamento, enquanto linguagem intuitiva, mítica, enquanto forma de apreensão do ser e da realidade.

Mas isto não se dá gratuitamente, por acaso. Ao contrário, há todo um trabalho de lapidação poética em Camilo Pessanha, para atingir este objetivo. A riqueza metalingüística da obra de Pessanha é, segundo nossa visão, incomensurável, pois é poesia sobre a percepção da poesia, discurso sobre a absorção do discurso. Sua poesia adota sutilmente como objeto poético o próprio ato de sua leitura. Então não se trata aqui, apenas, de metalinguagem enquanto o uso da linguagem para se referir a si mesma. Temos em Pessanha uma metalinguagem mais radical, já que o poeta cifra a linguagem para se referir às formas de seu deciframento, por parte do leitor. Pessanha fala, ainda que indiretamente, não do ato de fazer poesia, mas do exercício de lê-la. Fala de *conhecimento,* em uma palavra.

Há para Kant duas formas puras da intuição sensível: tempo e espaço. Estas duas formas seriam as condições necessárias para todo e qualquer conhecimento. As noções de tempo e espaço não decorrem da percepcão dos fenômenos, mas subsistem aos mesmos, como condição de sua possibilidade. É porque o sujeito possui o tempo e o espaço como estruturas *a priori* de sua sensibilidade, que ele pode perceber os objetos, distribuídos pelo espaço e organizados no tempo. Assim, os próprios fenômenos poderiam deixar de ser percebidos, poderíamos abstrair sua existência, mas não se poderia abstrair sua temporalidade nem sua espacialidade.

Em Camilo Pessanha, o predomínio quase absoluto do presente, em relação ao passado e ao futuro, aponta para um presente cósmico e contínuo. Esther de Lemos, em seu livro *A* Clepsidra *de Camilo Pessanha; notas e reflexões,* afirma:

> Para Pessanha, o presente é praticamente inexistente.[4]
> Quase sempre as coisas se passam no presente.[5]

Trata-se apenas de uma aparente contradição. Se os poemas de Camilo Pessanha quase sempre se desenvolvem no presente, o que observamos é que o aspecto temporal destes poemas não é o presente pontual. O presente enquanto aspecto temporal demarcado e delimitado, não existe na verdade para Camilo Pessanha, apesar de as coisas se passarem em geral no presente, em seus poemas. Mircea Eliade afirma, referindo-se ao budismo:

> Esse eterno presente não faz mais parte do tempo, da duração, ele é qualitativamente diferente do nosso "presente" profano, desse presente precário que surge fragilmente entre duas não-entidades - o passado e o futuro - e que terminará com a nossa morte.[6]

Podemos lembrar ainda do *present continuous* do inglês e destacar a importância que o gerúndio, e mesmo o infinitivo, têm nos poemas de Pessanha. *Atemporalidade*: assim

---

[4] p.47.
[5] p.119.
[6] *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso,* p.79.

poderíamos melhor definir o fluxo na *Clepsidra*. Como se os poemas fluíssem alheios à categorização temporal. O presente ético ou extratemporal, assim batizado por Marcel Cressot[7], aproxima-se bastante desta idéia. Sua característica básica é exatamente o aparente contra-senso de Esther de Lemos.

Reconhecemos na obra de Pessanha uma tendência para deslocar a nossa perspectiva temporal, enquanto categoria da percepção. Como se à nossa representação das coisas não subsistisse a temporalidade, como sua condição necessária e universal. A *Clepsidra* parece indicar que o tempo possa ser suprimido, em nossa relação com os objetos. A idéia de tempo como categoria *a priori* da sensibilidade, como condição da intuição dos objetos e mesmo do conhecimento, como defende Kant na *Crítica da Razão Pura,* é aqui desafiada.

Quanto ao uso do espaço, observamos dois processos básicos na poesia de Pessanha: *redução e fragmentação*. Percebemos, de um lado, uma redução do espaço objetivo. A maioria dos poemas não apresenta um espaço definido como seu substrato. De outro lado, onde os espaços tendem mais para a definição, seja como espaços isolados, seja como substratos para o poema, a fragmentação é a sua característica básica. A matéria como que se desfaz, com o discurso de Camilo Pessanha.

O processo de *redução* espacial tem várias faces, mas podemos enxergá-lo com mais clareza na *tendência para a compressão*. A *fragmentação*, por sua vez, demonstra-se às vezes na referência mínima, quase que numa rápida tomada cinematográfica, a apenas um elemento espacial, durante o poema.

O que ocorre, assim como no uso do tempo, é que o espaço não aparece apenas como exterior ao poeta, nem mesmo como estrutura inerente a sua sensibilidade. Na verdade, na *Clepsidra* os objetos não se relacionam espacialmente, e quando assim nos parece, trata-se apenas de uma relação simbólica. Ou, como exceção, onde os espaços se definem de uma maneira não fragmentária, o sujeito poético resiste em habitá-los, e estes espaços se constroem então de forma fechada, exclusiva. A noção de exílio é, neste sentido, essencial na *Clepsidra*.

Assim como no trabalho com a categoria temporal, a *Clepsidra* parece nos mostrar que não só é possível baralhar as referências espaciais, descontinuá-las, e mesmo abstrair os objetos do espaço, mas é também possível abstrair o próprio espaço, na relação entre sujeito e objeto. Esta falta de sensualismo de Pessanha, conforme Esther de Lemos, é justamente o elemento de sua poesia que desafia Kant. Um verso de Pessanha simboliza bem esta idéia: "Ias andar, sempre fugia o chão." O sujeito tem, constantemente, o elemento de sua própria sustentação espacial deslocado.

É interessante ainda notar que a fragmentação e redução espacial na *Clepsidra* não apontam para a simples aniquilação da matéria. Pela própria simbologia da água, elemento essencial em todo o texto, fica-nos a impressão de que a este movimento de suspensão espacial subsiste sempre um elemento que corre, um fluxo contínuo, em algum sentido semelhante ao húmus, à seiva que corre por baixo da terra, como que sustentando os pobres, em Raul Brandão.

---

[7] *O estilo e as suas técnicas.*

"E eu dormindo o sono / Debaixo duma pedra", "Ou sob o piso, até, / Infame e vil da rua", "E eu sob a terra firme / Compacta e recalcada" - todos estes versos apontam para este espaço subterrâneo na *Clepsidra*. Lembremos de outro verso que inicia um poema: "Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas", ou mesmo da "Inscrição" - "No chão sumir-se, como faz um verme ...". Sem dúvida a idéia de morte está aqui representada, muito mais do que a idéia de fluxo e continuidade - mas é justamente nestes espaços "inferiores" que encontraremos indícios de uma reordenação, como se eles fossem habitáveis - e, destarte, suas marcas de divisão e separação em relação a tudo que se posiciona acima, uma fluidez e continuidade mística (como em Raul Brandão) aí se estabelece. Num movimento de desconstrução e simultânea construção ("e a vista sonda, *reconstrói*, compara" - verso do próprio Pessanha, grifo nosso), o discurso aquoso de Camilo Pessanha nos retira as referências espaciais tradicionais, para fundar um espaço novo, contínuo e fluído como o tempo que resgatamos em seus poemas. O símbolo do naufrágio, da submersão (o espaço de debaixo da água), é primordial na *Clepsidra:* a idéia de compressão e redução parece aqui reforçada.

Estamos lidando com um espaço-tempo, poderíamos então dizer: afinal, a clepsidra, relógio de água, aponta-nos o tempo espacialmente, pelos deslocamentos constantes e contínuos da água.

Uma confusão do pensamento, através da desorganização lógica, ocorrerá também nos poemas de Camilo Pessanha. Mas, curiosamente, Pessanha parece trabalhar com um grau de determinação e definição bastante apurada, na utilização das categorias do entendimento kantianas, privilegiando sempre um de seus momentos.

Mas encontramos indícios desta desestruturação do pensamento também no uso de figuras de linguagem. As orações subordinadas adjetivas restritivas aparecem, muitas vezes, associadas com a suspensão sintática do discurso, causando uma sensação de fragmentação, de que alguma coisa foi deixada no ar, apesar de se completarem semanticamente. Nossa leitura mostrou um processo sintático característico e essencial na poesia de Pessanha: o poeta português transforma uma oração absoluta numa principal (suspensa, sem verbo, na verdade) e uma subordinada adjetiva, dando, apesar do gentido de completude semântico, a impressão de suspensão, de incompletude, que advém da sintaxe. Um exemplo seria: "Meus olhos incendidos, que o pecado queimou".

Teríamos aqui um processo semelhante ao processo simbólico sugerido por Bousoño: a emoção (ou o sentido) seriam causados por um simbolizado (no caso, uma construção sintática completa) na verdade ausente, enquanto um simbolizador (no caso, uma construção sintática incompleta) nos é apresentada.

Dentro da descontrução do entendimento realizada por Pessanha, a elipse nos parece o processo mais importante. Pessanha suprime de seu discurso um série de palavras, que serviriam para designar relações lógicas. Como afirma João Gaspar Simões, seus poemas não nos dizem nada, logicamente[8]. Há uma ambição, na obra de Pessanha, de destruir todos os elementos que sirvam de mediação entre os objetos e os sujeitos, como que para criar um mundo onde tudo se comunique. Sem as linhas de demarcação, os próprios

---

[8] *História da poesia portuguesa do século vinte*, p.120.

sujeitos e objetos já não se reconhecem mais como entidades diferentes, já não há mais necessidade de se designar por nomes diferentes os elementos que restam no mundo. A visão de mundo de Pessanha está fortemente marcada pela noção de totalidade do budismo, pela idéia do todo uno e indivisível.

Nas elipses dos termos de ligação do português (conjunção, preposição, verbos, etc.), na *Clepsidra,* e do próprio sujeito sintático, algumas vezes a reinclusão do termo elíptico na oração não traz nenhuma contribuição ao seu sentido e, em outras, chega a desfazer uma certa confusão gerada pela sua subtração do discurso. Ocorrem em Pessanha, entretanto, passagens em que se identifica a elipse enquanto processo estilístico essencial. Nestes casos, percebe-se durante a leitura a ausência, a exclusão de elementos lingüísticos importantes para a clareza destas passagens, mas não se consegue determinar exatamente qual elemento foi subtraído, o que realmente falta à oração ou ao período para torná-los mais claros. Podemos, nestes momentos, falar de *discursos elípticos*, onde a elipse caracterizaria o discurso em seu todo tão profundamente, que o mesmo não teria sentido sem esta subtração. Julia Kristeva, em *La Révolution du Langage Poétique,* observa o mesmo movimento na obra de Mallarmé. A subtração torna-se, nestes momentos, tão essencial, que se funde e não pode mais ser separada nem distinguida do poema, assim como o poema não pode ser compreendido sem a subtração. Como se a própria linguagem, em sua estrutura mais profunda, tivesse sido modificada. Um processo semelhante ao que vimos caracterizar o símbolo - em que os elementos envolvidos no processo de simbolização e o próprio símbolo, enquanto figura de linguagem e forma, fundem-se, indissoluvelmente. Estes momentos na obra de Pessanha seriam, portanto, os momentos em que o processo de simbolização atingiria seu grau mais depurado. Tanto que o elemento elíptico já não pode ser identificado, e seu retorno ao discurso não serve para racionalizá-lo. E é interessante que estes momentos, na obra de Pessanha, possam ser perseguidos e percebidos justamente pela utilização de uma figura de linguagem sintática, a elipse. *A elipse torna-se poesia.*

Podemos considerar a suspensão e as reticências um caso menor da elipse, no discurso de Pessanha. "Magdalena" é um poema em que as suspensões são essenciais e tornam sua leitura inclusive difícil. Na verdade, temos frente a nós um quebra-cabeças a decifrar, com peças soltas, suspensas, a rearranjar - o que Vera Lúcia Hanna procura fazer, em sua tese *O contraponto poético em "Ó Madalena, Ó Cabelos de Rastos", de Camilo Pessanha.*[9]

Já as inversões sintáticas possibilitam novas combinações, que substituem a lógica e o processo racional. Assim como no caso da elipse, em alguns momentos a inversão assume poder simbólico, tornando-se essencial ao discurso poético.

Discutimos também em nossa tese a noção de subjetividade que resta na poesia de Camilo Pessanha, utilizando basicamente o conceito de "sentimento oceânico", que Freud desenvolve em "O Mal-estar na Civilização", a noção de unidade da filosofia oriental e a simbologia da dissolução do sujeito no mundo. Mas estes pontos não abordaremos em nossa comunicação.

---

[9] Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1979.

Para concluir, podemos batizar a função da linguagem, em Pessanha, de desarticulativa. Ela mostra a fluidez através de seu contrário: a fragmentação. Nisto consiste a essência de seu processo simbólico. Ela precisa primeiro desarticular as formas do conhecimento racional, para então mostrar uma outra forma de conhecimento. Podemos encerrar citando Mircea Eliade:

> O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta ou do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano; precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade - os mais profundos - que desafiam qualquer outro meio de conhecimento.[10]

RESUMO

O texto resume o livro *O Processo Simbólico na* Clepsidra *de Camilo Pessanha:* a construção do discurso poético pela desconstrução das categorias da sensibilidade e do entendimento, adaptação de minha tese de doutoramento, apresentada em 1995 à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Palavras chave: Poesia; ciência; Camilo Pessanha; Kant; filosofia; Simbolismo.

Procurarei expor os resultados de minha tese de doutorado. Por causa da restrição do tempo, preferi evitar as citações. O texto base utilizado pelo trabalho foi a edição crítica da *Clepsidra* de Camilo Pessanha, realizada por Paulo Franchetti da Unicamp, hoje publicada tanto no Brasil como em Portugal.

USP

---

[10] *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*, p.8.

BIBLIOGRAFIA

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y Ensayos, no. 271, Madrid: Editorial Gredos, 1977.

CRESSOT, Marcel, *O estilo e as suas técnica*, trad. Madalena Cruz Ferreira, coleção Signos, Lisboa: Edições 70, 1980.

ELIADE, Mircea, *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*, trad. Sonia Cristina Tamer, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRANCHETTI, Paulo Elias Allane, *A* Clepsydra *de Camilo Pessanha: uma proposta de estabelecimento de texto*, Tese de Doutorado, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992.

FREUD, Sigmund, "O mal-estar na civilização", in: *Sigmund Freud* (seleção de textos de Jayme Salonto), trad. Durval Marcondes et alii, coleção Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GUIMARÃES, Fernando, *Poética do Simbolismo em Portugal*, Temas portugueses, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto: Lello e Irmão Editores, 1992.

KANT, Immanuel, "Crítica da razão pura", in: *Immanuel Kant*, trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger, 3ª ed., coleção Os Pensadores, vol. I, São Paulo: Nova Cultural, 1987.

KLOBUCKA, Anna, "A (de)composição de Vénus: reflexões sobre dois sonetos de Camilo Pessanha", in: *Colóquio/Letras*, nº 104-5, julho/outubro de 1988, pp.38-45.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LEMOS, Esther de, *A* Clepsidra *de Camilo Pessanha: notes e reflexões*, 2ª ed., Lisboa: Editorial Verbo, 1987.

LOPES, Óscar, "O Quebrar dos Espelhos", in: *Ler e Depois*, 2ª ed., Porto: Editorial Inova, 1969, pp.198-210.

PESSANHA, Camilo, *Clepsydra; poemas de Camilo Pessanha* (estabelecimento de texto, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti), coleção Viagens da Voz, Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

SIMÕES, João Gaspar, "Camilo Pessanha", in: *História da poesia portuguesa do século vinte; acompanhada de uma antologia*, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, s.d., pp.201-15.

OS SENTIDOS E O SENTIDO DE HUMOR EM FREI SIMÃO ANTÓNIO DE SANTA CATARINA

NATÁLIA NOGUEIRA

Frequentemente se afirma que o período barroco é uma época de riso e paródia. Na verdade, este pendor lúdico e hilariante com forte sentido de cómico é uma característica da época em foco, assentando obviamente num forte apelo ao sensorial.

Talvez a desmesurada lisonja dos sentidos e o gozo sensual sejam a consequência natural da religiosidade radical filiada numa concepção trágica do destino do Homem; a primeira atitude, hedonista - identificando felicidade e prazer - dá origem a uma literatura que exprime a fruição dos sentidos e versa temáticas como o erotismo, o adultério, o luxo, a comida, etc.; a segunda com os olhos postos no *memento mori* é fonte de uma literatura ascética, incitando à mística, tendo como modelo, por exemplo, um Frei António das Chagas.

O gozo do momento que passa, ou seja, a lição do *carpe diem* horaciano também se cumpre no templo, esfusiante de ouro e púrpura, onde a vista se deleita nas imagens, o ouvido na música e o olfacto nos incensos, tudo congregado para a festa dos sentidos e metamorfoseado em emoção religiosa. Tanto o divino como o profano se expressam de forma sensitiva.

A Literatura *divertida* ou poesia dita *vulgar* e satírica, difundida em cancioneiros de mão, isto é, em colecções manuscritas, constitui um ramo marginal dessa Arte, hoje desfalcada pela perda de muitos textos, continuando outros em bibliotecas e arquivos, desconhecidos do grande público. Obviamente, o seu objectivo era divertir, provocar o riso e, por esse facto, tem sido frequentemente considerada uma espécie de parente pobre da Grande Literatura, a dos factos notáveis e sentimentos sublimes.

Já na Antiguidade se levantava a polémica questão das lágrimas de Heraclito contra o riso de Demócrito, preconceito continuado por Aristóteles e corroborado por Séneca e Cícero, ficando definitivamente assente que "todos os homens inteligentes, de grande engenho, fora do comum, excepcionais, habitados pelo furor divino são melancólicos"[1], como sublinha Aguiar e Silva.

Posteriormente, a Igreja não facilitou a questão, atendendo à total ausência de imagens de Cristo rindo, enquanto, pelo contrário, é mostrado a chorar, facto que gerou longas diatribes pelos séculos fora, como a que foi recriada por Umberto Eco em *O Nome da Rosa*, onde Frei Jorge se aplica agressivamente a defender o riso como expressão do obsceno e atitude indigna de um cristão. Portanto, na Época Medieval, a etiqueta *homo risibilis* tinha apenas carga depreciativa.

Com a Modernidade, surge em França um vulto de liberdade, hedonismo e imaginação delirante - François Rabelais - cuja prodigiosa erudição veiculada num lirismo

---

[1] Vítor Manuel AGUIAR E SILVA, *Labirintos e Fascínios*, Lisboa: Cotovia, 1994, p.210.

licencioso e até obsceno, promovendo uma retórica burlesca a par da séria, no compromisso humanista nascente, foi modelo de muitos seguidores do *gai savoir*. Deus está ausente, mas combate a intolerância e a obsessão do sobrenatural, impondo enfim o riso como princípio ordenador da sua obra. No rasto de Rabelais se luta contra os dogmas da Igreja e inicia-se a conquista da diferença cultural.

Com mais moderação, o cortesão de Castiglione segue regras na formação de conceitos bem fundamentados para suscitar o riso, alegando que todos necessitam de recreação.

No século seguinte, o cunho contrarreformista provocou novo fechamento; os seiscentistas bem pensantes do Portugal restaurado rejeitavam a festa dos sentidos e as expressões de alegria eram até proibidas pelo Clero. O Padre António Vieira, discorrendo sobre o assunto, provou que rir é "coisa inepta, impiedosa e desumana".[2]

Daí em diante continua a ser muito marcante o contraste entre o *homo melancolicus* do neo-platonismo escolástico e jesuíta e o *vir doctus et facetus* da época moderna, ensaiando os primeiros passos do antropocentrismo. O primeiro não tem dúvidas que será respeitado por ser esse o estado de graça dos pensadores, como que um dom divino concedido por Saturno à casta intelectual, já que ele é o planeta orientador na "compreensão das coisas elevadas e secretas".[3]

Entre nós coabitaram os autores agentes desta ruptura - a poesia do chiste e da paródia - e os da continuidade ponderada e *sisuda*, embora seja de notar que grande parte dos poetas cultivava simultaneamente as duas correntes, a nobre e a plebeia, sendo esta última, evidentemente, condenada devido ao seu fascínio sensório e transviante.

Alguns poetas portugueses do Barroco, cansados da estética idealista-renascentista e dos *cristais* da imitação gongórica reagem pela oposição e optam pela diferença atrás apontada rindo de tudo, de si e dos outros. Há sempre "uma face grotesca por mais trágica ou sublime que seja a realidade"[4], consequentemente, provoca gratuitamente os efeitos de cómico ou repreende a sociedade do seu tempo pela sátira. Esses poetas são, entre outros, João Sucarelo, Serrão de Castro, D. Tomás de Noronha, Jacinto Freire de Andrade, Frei Lucas de Santa Catarina e Frei Simão António de Santa Catarina, que hoje recordamos e que define com agudeza a ironia:

> Que o rir he uma eloquencia
> Taõ elegante, e sutil,
> Que sempre deixa indicisos,
> se quer dizer naõ, ou sim.[5]

Embora cônscio desta ambiguidade inteligente do riso, penalizava-se com o preconceito que o negava e por conseguinte com a incompatibilidade entre as funções jocosa e eclesiástica, referindo noutro passo:

---

[2] José VAN DEN BESSELAAR, *António Vieira, o homem, a obra, as ideias*, Lisboa: ICALP, 1981, p.54.
[3] *Camões, Labirintos e Fascínios*, op. cit., p.212.
[4] Maria Lucília PIRES, *Poetas do Período Barroco*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1985, p.39.
[5] Simão Antunes FREIRE, *Rimas Sonoras*, Lisboa Oriental: Na Off. Augustiniana, 1731, p.123.

Eu rira de verdade
Mais que dez tollos sendo engrandecido,
Mas o riso num frade
Bem sei que deve ser mal admitido.[6]

Por este motivo se escondeu sob criptónimos vários como Simeão Antunes Freire, Simão António de Santa Quitéria e o anagrama Mathias Caetano de Freitas Oriniano e ainda em textos anónimos.

Mas quem era Frei Simão? Foi um frade jerónimo, poeta joco-sério, de escrita ora sensual até ao despudor, ora exaltado panegirista, ora satirizador dos males sociais da primeira metade de setecentos ou ainda versejador de relatos ou, mais correctamente, de *relações,* de festas religiosas ou jantares. Célebre versejador no seu tempo (?1676 -1733) usa um estilo leve (que ele próprio denomina *aéreo*), valorizando o deleitar sobre o ensinar; apesar das características epocais, o artificioso e o culto da técnica não são pesados e, mesmo quando revela erudição, dá a impressão que a sua poesia brota naturalmente.

Professou já em idade adulta, em 1676 e viu impressa uma parte razoável da sua obra; outra foi dada ao prelo postumamente e os manuscritos conhecidos são numerosos. De seu nome Simão Lopes, foi alcunhado no século - o *Torto de Belém* por ser cego de um olho e explorava esse defeito com humor, auto-retratando-se desta forma:

Nos olhos com cuidado
sempre trago um aberto, e outro fechado
que este Sol do meu Rosto;
tem dois Sois; um luzindo e outro posto.
e fora acção de grande impiedade,
deixá-los competir na claridade.[7]

Transformando a sua cegueira num trunfo, identificava-se orgulhosamente com Camões, ambos poetas e *monóculos*, facto inspirador de um longo poema, "A Monoclea", em que retratava os génios cegos da Antiguidade aos seus dias. Repentista inspirado, foi certa vez interrogado sobre se preferia uma dama formosa ou com dotes de cantora, ao que ripostou de repente:

Se a mim, lícito me fora
escolher numa beleza
a gala da gentileza
ou o primor de cantora
da sobredita senhora
escolhera o seu cantar
para mais me regalar.
Que eu tenho a meu entender
muito menos com que ver,
que tenho com que escutar.[8]

---

[6] *Idem*, p.308.
[7] BA 49 III 57 (114), p.273.
[8] *Rimas Sonoras*, op. cit., p.374.

Na verdade, o ouvido apurado do frade, a sua habilidade na execução musical e até na composição são os de um homem com os sentidos muito vigilantes para o mundo dos sons, que, por vezes, tão ao gosto do Barroco, *pinta* poesia em metáforas musicais, em metáforas de canto de pássaros e até descreve um cavalo pela metáfora da música.

O sentir acutilante faz a sua poesia destilar sensualidade e na perlustração seguinte, em que abordamos alguns desses aspectos, damos primazia às impressões eróticas, filiadas nas sensações visuais.

Como era inclinado a aventuras galantes e freirático assumido, certa vez recebeu uma carta de uma freira perguntando-lhe quem era ele para saber se *o havia de amar*. Compôs então uma longa autobiografia iniciando: "Minha linda noviça / a quem minha afeição tanto cobiça", e ocultando-se no final sob a sua não identificação em artificioso divertimento poético. A freira interessada chamava-se Antónia Teodora.

O nome me esquecia
mas ainda lembra a tempo, todavia
naõ sey que nome tóme
porque athé agora nunca tive nome.
Já que vós tendes dois, hum vos imploro:
vós chamai-vos Antónia, e eu *Te-adoro*.[9]

Em "Poema a huma eleição" narra o quotidiano da vida de um convento com episódios burlescos vividos pelos frades e explica como lá dentro eram infringidas as regras respeitantes às visitas femininas. Certa noite, o Padre Prior fazia a ronda no dormitório quando:

Ouvio conversar dentro de huma cella,
Em que Frei Constantino entam morava,
Encostou a cabeça à taramella,
Por ver se precebia quem fallava:
Só o sussurro ouvio, pois com cautella
A vox aflautada entam se conversava;
Cõ a verruma das pipas fura a porta,
E para enxergar dentro a vista entorta.
[...]
Mostralhe o candieiro o que ha na cella,
Que era huma bem galante, e linda mossa,
No rosto grave e no meneio bella,
Corpo frunhido, mas rolissa, e grossa:
A roupa que vestia era amarella,
E motivos me deu, que entender possa,
Que o vestir essa cor, fóra de chansa,
Foy porque vinha a mossa para a dansa.[10]

---

[9] BA 49 III 57 (114), p.229.
[10] ANTT, Ms. da Liv. 642, "Poema a huma eleição", fls. 52r e 52v.

Este interessante episódio constitui um esclarecedor documento social; narrando um encontro licencioso, dá-nos a dimensão de uma faceta muito comentada na primeira metade de setecentos e que era a *relaxação* de costumes de alguns conventos.

Frei Simão frequentava assiduamente várias academias e orgulhava-se de ser sócio pelo menos de três. Nessas tertúlias era costume serem dados os assuntos aos académicos poetas, glosando-se *estórias* da Mitologia e outras, ricas em peripécias, com Eros em pano de fundo.

Na Academia dos Anónimos, o frade recitou certa vez um texto subordinado ao tema: "A huma estátua de ouro que se derreteo em hum incendio", poema com linguagem realista, onde surgem vários tipos da mulher destituída de características petrarquistas idealizantes, sendo representada sinteticamente no enquadramento do seu quotidiano, com os seus afazeres ou ócios, quer seja freira ou prostituta. O autor questiona essas mulheres numa longa sequência de interrogações retóricas, ordenando-as hierarquicamente na escala social onde *representam* (a palavra contém a respectiva carga teatral) um papel.

Quem abrasou o "Deus lascivo" e *porquê*? Eis algumas respostas no excurso seguinte:

Será porque á cozinheira
Entre os carvões, e os espirros,
Faz que tire as sopas gordas
Para dar ao seu magrisso?
Será porque á barredeira
Quando deita fora o lixo
Faz que ciciosa escarre
Ao mochila do vizinho?
[...]
Será porque algumas Donas
Da porta, furtaraõ o officio
Às estafetas de Amor,
Nos recados, nos escrittos?
Será que a Musica destra
No papel recitativo
Tem no coraçaõ o affecto,
E na boca o repetido?
Será que faz á Discreta
Que ande revolvendo os livros,
Florindas e Cristaes d'álma,
Para os seus dous escritinhos?
[...]
Será porque outras que taes
No milagre do rocio,
Pagaõ em males verdadeiros,
Os bens, que foraõ fingidos?
[...]
Será porque algumas noivas
Das de estravagante esprito
Fazem os seus novos noivos
Não só noivos mas novilhos?
Será que a algumas viuvas,
Faz, que rebatendo escrittos

Andem no calçado velho
Lamentando o tempo antigo?
Será porque á pobre freira
Inda lá no seu retiro
Lhes faz que mande o presente
Ao terceiro e quarto primo?
[...]
Por tudo isto pòde ser,
E póde ter succedido,
Que fosse este incendio acaso,
E sem ser por nada disto.[11]

Como é evidente, a mulher não é exaltada, antes pelo contrário, (excepção para a Rainha, Damas e açafatas), pois fora da côrte goza de fraco estatuto social. Contudo, está sempre presente, porque é a encarnação de Cupido, tema muito frequente, pois a apetecível temática erótica e a respectiva exaltação dos sentidos, conforme já foi notado, constituem o *ethos* primordial.

Outro assunto dado na Academia Anónima foi "A hum Cupido em huma fonte lançando agua". Como de costume, tratava-se de uma banalidade a que o poeta barroco aplicava todo o seu engenho e ideava os melhores conceitos, gerando propositadamente um distanciamento entre o objecto motivador e o produto poético. Neste texto muito enfático, o autor imagina metaforicamente os escravos do amor num percurso circular e eterno, extraindo água de uma nora. A metáfora dos amantes-burros não é muito dignificante para o amor, que surge como um sentimento negativo e degradante. Além da hipérbole, consagra a antítese (opondo a água ao fogo do amor) como principais figuras de estilo e, em reiteração de ladainha, vai marcando o compasso num refrão insistente.

Que he isto Senhor Cupido!
Vossé n'uma fonte posto?
Quer enganar os Amantes,
Lançando agua em vez de fogo?
Será essa agua aquelle pranto,
Que nos peitos carinhosos,
Sendo gerado em incendios,
Em diluvios vem aos olhos?
Bom disparate; com Amor
Meter-me a serio, estou louco;
Com vossé senhor Cupido,
Ou nada ou falar jocoso.
[...]
Diga-me que casta de agua
He essa? He agua de rosto?
Sim será, que peçonhenta,
Ao que bebe o mata logo.
[...]
Andão na nora os Amantes,
Que nos gestos, e nos momos,
Na postura, asseio, e garbo,

[11] *Rimas Sonoras,* op. cit., p.158.

Fazem o seu estudo todo.
Andaõ na nora os Amantes,
Que para o estilo amatorio
Estudam palavras crespas,
Buscam verbos estrondosos.
Andaõ na roda os Amantes,
Que com os accentos sonoros,
E com os conceitos alheos,
Pertendem os amores proprios.
Andaõ na nora os Amantes,
Que tristes e saudosos,
Dos alcatruzes do peito,
Fazem subir agua aos olhos.
Andaõ na nora os Amantes,
Que saõ na grade, e no coro,
Tantalos das Divindades,
Ficando sempre mais tollos.
Andaõ na roda os Amantes,
Que Portuguezes heroicos,
Vaõ buscar no mal Francez,
Hum bem que lhe ralla os ossos.
E inda posso affirmar mais,
E he que são burrinhos todos,
Quantos andáraõ na nora,
Ou forçados, ou por gosto.[12]

A síntese cultural da locução latina *Vanitas vanitatum et omnia vanitas,* sempre tão presente no Barroco, dá consciência da instabilidade da vida, já que tudo é fugaz, por mais esplendoroso que tenha sido. Se a vida é um efémero caminho para a morte, devemos fruí-la enquanto dura, sempre que possível num excesso de corporeidade e desfrutar os momentos de lazer como a festa, a convivialidade e a comida. A influência rabelaisiana opera uma feliz cumplicidade entre a cabeça e o estômago; nos festins a exuberância das ementas e a boa carne exprimiam esse ideal de plenitude[13]. Este desejo pulsional constituía um luxo reservado apenas a alguns e, numa sociedade de aparências, como era a época joanina, vulgarizou-se a moda de palitar dentes que não tinham mastigado.

Por outro lado, a fartura matava a fome do corpo e também a da alma; o alimento possuía também conotações espirituais como recompensa dos bem-aventurados no acesso ao paraíso terreal, que era local aprazível, com música e manjares deliciosos. No Horto da Sagrada Escritura cada fruto simboliza uma virtude, "porém a melhor fruta de tal pomar é o próprio Deus"[14]. O Graal (o Santo Vaso da Última Ceia) recompensava espiritualmente por meios materiais; por onde ele passava, espalhava-se um odor perfumado e "logo todalas mesas eram compridas de tal manjar qual em seu coraçom desejava cada ûû".[15]

---

[12] *Rimas Sonoras, op. cit.*, p.196.

[13] Michel JEANNERET, "Et tout pour la tripe", in: *Magazine Littéraire,* nº 319, 1994, p.39.

[14] Mário MARTINS, *Alegorias, Símbos e Exemplos Morais da Literatura Medieval Portuguesa,* 2ª ed., Lisboa: ICALP, 1980, p.216.

[15] Irene Freire ANTUNES, *A Demanda do Santo Graal,* Lisboa: Casa da Moeda, Lisboa, 1995, p.36.

Frei Simão exprime marcada volúpia na descrição da comida e por vezes *discorre* em metáforas de doces, em metáfora de peixes, de vinho, etc., numa acumulação que lembra o efeito Arcimboldo (pintor italiano do século XVI). A preferência pela temática da *comissatio* faz parte do espírito da época e também está patente na pintura de naturezas mortas em voga, apelando a gostos e sabores.

Nos festejos da canonização de S. João da Cruz, Frei Simão descreve santamente o pecado da gula, conferindo-lhe o visualismo necessário, de forma que o *pintado* seja mais empolgante que o *vivo*, como sempre se propõe quando invoca as Musas. O *púcaro de água* fora preparado pelos carmelitas no Convento do Carmo e destinava-se ao corpo clerical e às Figuras alegóricas participantes no cortejo da procissão. Respigamos apenas alguns acepipes desse repasto, do qual estava ausente a carne, proibida pela Ordem:

Com estylo burlesco
alguem, que se inculcava por fradesco,
louvava o santo caldo de grãos doce,
de que elle sobre posse
bebera huma tigella, e outra tigella,
pois tinha chocolate com canella,
de que já o caldeiraõ suppunha baldo,
porque estava excellente o santo caldo.
Outros gabavaõ o fricacé de pexe,
e o Salmão e a Lampreia de escabexe,
[...]
A lingua de hum gabava o lingoado,
e outro gabava o molho
do nobre, illustre, e sempre Regio Solho,
que em todas as idades
pelas mezas andou das Magestades,
de que invejozos muitos insolentes
começáraõ a trazello entre dentes.
[...]
Naõ moviaõ porfias
aos salmonetes, nem às azevias,
nem lhe davaõ trabalhos,
ricos vezugos, bellos rodovalhos,
que tudo isto tiveraõ,
e muito peixe mais, que naõ comeraõ.
Viraõ-se em grandes riscos
os senhores mariscos
de naõ ser admitidos por vir tarde,
e a grandeza ter feito grande alarde
[...]
Porèm fazendo bulha entrou primeira
dos mariscos na conta a Çapateira,
e tràs ella correndo sobre a posta,
vinha a lagosta feita huma lagosta.
Os mais naõ se admitiraõ,
porque as tortas de nata os impediraõ,
com que tiveraõ luta,
a que apartaraõ dez tortas de fruta,

e humas vinte empanadas,
todas de bellos doces recheadas.
[...]
Nesta conversação veyo hum paquete,
carregado de chá, café, sorvete,
e o nobre chocolate,
e outras muitas bebidas,
que de muitos naõ foraõ conhecidas,
mas de todos provadas,
e por gostosas todas approvadas.[16]

Louvar em verso um jantar memorável era hábito já antigo; deste modo o anfitrião aumentava o seu prestígio porque perpetuado pela escrita, o repasto teria um eco prolongado. Foi esta a incumbência de Frei Simão, prescrita pelo próprio D. João V, na festa do patrono dos Jerónimos, a 30 de Setembro. O frade fez o relato da lauta refeição, com o *incipit* "Pois Vossa Magestade assim me ordena"[17], seguindo-se a extensa lista das iguarias: a saber - todas as frutas outonais, cidrada, azeitonas, presunto, cuvilhetes de ovos, marmelada, tudo enfeitado de "papel retalhado bem aberto" e com palitos guarnecidos de flores. São servidos sucessivamente lombo de vaca assado, ensopado de rolas e pombos, coelho, galinhas, empanadas inglesas e ... o caldo:

Da olha dizem muntos
que à arca de Noé a assemelhavaõ,
porque sem bulha juntos
todos os animais alli se achavaõ: ades, Perdiz, Galinha, e mais manada,
e disto vinha a olha enchourisada.

Contudo, no final há uma nota, esclarecendo que se esquecera de nomear um acepipe, pelo que pede desculpa com um romance do qual transcrevemos apenas um pequeno excerto:

Vamos ao papel senhor
que sobre muitos defeitos
me esqueseo o melhor prato
que à abundante meza veyo.
[...]
O cazo he que na salçeira
me esqueseo de meyo a meyo,
com o presunto, e a azeitona,
pôr hum pedaso de queijo.
eu lhe disse padre nosso,
porque saõ esses extremos
se do queijo he colidade
produzir esquesimentos.
Eu quazi que o comi todo
porque era saboroso, e fresco,

---

[16] Frei Simão António de SANTA CATARINA, *Relaçam Metrica*, Lisboa: Na Patriarcal Officina da Musica, 1729, p.95.

[17] ANTT Ms. da Liv. 1164, fl. 29.

e como o comi por iso
me esqueseo de o por nos versos.
Pois va fazer outros, e ponhao
me disse o Geral severo.
Naõ quero que cuide El Rey
que naõ dei queijo framengo.
Saiba Vossa Magestade
Esqueseu me sim, foi culpa
mas foi cauza o seu efeito
porque o queijo he da memoria
inimigo descoberto.

Em "Poema a huma eleiçaõ", Frei Simão narra em jocoso os conflitos pelo poder no interior do convento e temos claramente a percepção das guerras psicológicas, intrigas e conluios do microcosmos que é o espaço privilegiado da comunidade religiosa. Governá-la ou apenas estar nas boas graças dos dirigentes significava ter acesso a melhor mesa, detalhe de grande importância; sob a capa da hilaridade como fustigadora dos vícios da sociedade, a obra contém, aliás, outras críticas dicazes com intenção moralizadora.

A estrofe seguinte denuncia a falsa ideia sobre a vida conventual, que é a de viver bem sem trabalhar, abrigados na casa farta do Senhor, e ainda os miseráveis que se tornam soberbos depois de lá ingressarem:

O reyno do Senhor, nam he comida,
Nem bebida, e o falar de mantimento,
He uma acçam de todos conhecida,
Que indica o alto, ou baixo nacimento:
Que a quem broa ou bolota dera vida,
Estranhva outra casta de sustento;
E tanto que tiveram pam, e pano,
Rebenta de fidalgo, o que he magano.[18]

A má gestão do Convento por Priores incompetentes faz com que se percam árvores na quinta e falte o gado para satisfazer as necessidades alimentares:

Os bois vendemos por quantia poca,
Depois himos lavrar com dous burrinhos,
Ou melhor (quem tal crera!) pois lhe toca,
Metemos nos arados bezerrinhos:
Por resarsir as faltas, que ha na boca,
Vam descobrindo alguns, novos caminhos;
Para emendar os erros dos Priores,
Vamos multiplicando erros mayores.

Queremos comer pombos, e galinhas,
Pombal e capoeira sem ter nada,
Queremos muito vinho sem ter vinhas,
Queremos requeijões sem ter coalhada:
Queremos fazer tortas sem farinhas,

[18] ANTT, *Ms. da Liv. 642*, fl. 47v.

Queremos sem recheyo huma empanada,
Queremos sempre rechada a cella,
E da economia nam tratamos della.

E para finalizar este bosquejo, transcrevemos parte do discurso do sacristão, quando amigavelmente é admoestado sobre o excessivo zelo com que prepara as suas rações:

Em todas as menhans estou fraquinho,
E hei mister sobre a missa o chicolate,
Ou com seu pam de ló ou biscoitinho,
Antes que hum flato venha que me mate:
He precizo tambem certo copinho,
De rozasoles, e de Camarate
A alegria dos Deoses por ventura,
Porque o Padre Prior assim se cura.

A referida "alegria dos deuses" faz parte da história da ebriedade e já fora abençoada na Grécia, quando Sócrates afirma, através de Platão, que "os poetas líricos não estão em si quando compõem belos poemas"[19], sendo incapazes de o fazer sem estar endeusados.

A embriaguez tem algo de comum com o riso - é o lado onírico. Henri Bergson assinala nele um relaxamento dos raciocínios, já que rimos especialmente dos que são falsos: "mas que poderíamos ter por verdadeiros se os tivéssemos sonhado. Imitam o raciocínio verdadeiro na medida do preciso para enganar um espírito que adormece"[20]. Por seu lado Aguiar e Silva, sublinha que "o cómico faz estalar os quadros do real, instaurando por breves instantes uma ilusão da irrealidade".[21]

O riso constituía, assim, uma válvula de escape de uma sociedade altamente repressiva, policiada, defendida pelo medo e onde o *parecer* mascarava o *ser*. O burlesco subvertia os valores estabelecidos e fazia circular contra-valores omitidos pela seriedade da cultura oficial. Era a fuga pelo riso como forma de purgar as emoções e esconjurar o medo e, mais ainda, uma promessa de felicidade.

Escola Secundária Vitorino Nemésio

---

[19] *Íon*, 534 a.

[20] Henri BERGSON, *O Riso*, Lisboa: Guimarães Editores, 1960, p.149.

[21] Vítor Manuel AGUIAR E SILVA, "Cómico", in: *Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura*, 5º vol., Lisboa: Ed. Verbo, 1969, p.1090.

JOÃO DE MELO: PAIXÕES DE UM DICIONÁRIO FICCIONAL

ANABELA DINIS BRANCO DE OLIVEIRA

Dicionário de Paixões projecta, nas suas "crónicas", um abecedário de linguagens para a literatura. Enuncia, de A a Z, uma modalidade de reflexão especificada num retorno ao imaginário, às personagens, aos símbolos, aos mitos, aos discursos, às temporalidades e às espacialidades do universo criativo de João de Melo.

Dicionário de Paixões, nascido de uma paixão original - a literatura - é, como dicionário, a metatextualidade das origens, das interrogações, dos percursos etimológicos e semânticos, das adopções e das recriações de uma palavra chamada "literatura". Como dicionário, desafia, numa atitude marcadamente barthesiana[1], a sistematização formal, a enunciação alfabética das paixões: paixões que se justificam na sua origem que é o universo ficcional; paixões auto-reflexivas, "horas ficcionais" do autor, construções mútuas do escritor e da escrita, inteligibilidade da ficção romanesca; paixões que, tal como o fogo de artifício de uma literariedade[2], rodopiam sobre elas próprias, expandindo-se noutras faíscas, noutras cintilações, assim, e por isso, noutras paixões; paixões em evolução, porque, retomando a origem da criação, são espelhos internos organizados em caleidoscópio, que reflectem experiências, etapas temáticas, intencionais e ficcionais; paixões-vitrais que esclarecem a paixão da literatura. E o caleidoscópio das paixões, e sobretudo o da paixão pela literatura, permite a escolha de oito temas-chave que contêm, na sua especificidade, um corpus de cerca de sessenta crónicas.

A - ABRIL (VINTE E CINCO)

Nesta crónica, o narrador, Salgueiro Maia, espelha, em múltiplas hipóteses, uma madrugada revolucionária. Projecta, no seu sonho de capitão, a guerra colonial, a polícia política e a decrepitude de uma ditadura. Enuncia a emergência de uma madrugada que se concretiza como personagem simbólica e, na letra Z, se completa numa homenagem à

---

[1] "*Le commentaire devient alors à mes yeux un texte, une fiction, une enveloppe fissurée. Perversité de l'écrivain (son plaisir d'écrire est* sans fonction*), double et triple perversité du critique et de son lecteur, à l'infini.*" (BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, coll. Points, Paris: éd. du Seuil, 1973, p.31).

[2] A propósito deste aspecto, Barthes utiliza uma outra imagem: "Texte *veut dire* Tissu*; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus au moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu - cette texture - le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécretions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une* hyphologie *(*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée).*" (BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, coll. Points, Paris: éd. du Seuil, 1973, p.31).

poesia de Zeca Afonso. Salgueiro Maia e Zeca Afonso são dois protagonistas, réplicas miniaturizadas de todas as personagens grávidas de revoltas múltiplas e latentes na atitude dos soldados, de Romeu, de Renato, do soba Mussunda em "Autópsia de um Mar de Ruínas". São duas madrugadas de uma revolta contra cenários de tirania e de pena de morte no conto "Sombra de Touro Azul"[3], de fatalismo ditatorial em "Postumografia de Pedro-o-Homem"[4] e de apologia eclesiástica e beatificada em "A Divina Miséria".[5]

O universo revolucionário, transmitido nesta primeira crónica, aparece, em directo, em "Histórias da Resistência", através da reconstrução ideológica, da projecção sindical e do empenhamento social e político das diversas personagens: em "Do Tempo: os seus Náufragos"[6], através de Áurea e, em "Dos Mitos: o Tríptico dos Barcos", através das recusas de João Alberto.[7]

Salgueiro Maia e Zeca Afonso são dois entes ficcionais que acolhem, na sua essência, uma outra personagem, João-Lázaro, símbolo de uma revolução definida e circunstanciada em "O Meu Mundo Não É Deste Reino" mostrando a ciência dos homens contra a superstição e a opressão e anunciando a força da tecnologia, do futuro e do progresso. João-Lázaro, torna-se, por si mesmo, o impulsionador de outras revoltas: a sublevação popular e a luta degradante de João-Maria contra a tirania de Guilherme José; a raiva de Fernando Cabral na ameaça ao Goraz, os "epigramas contra os governos de Portugal" escritos por Francisco Heitor e as perguntas inconvenientes de Cadete face às origens familiares e aos hábitos sexuais de Padre Governo.

Gente Feliz com Lágrimas multiplica também, no seu universo ficcional, a imagem de João Lázaro que se desdobra noutros revolucionários: o professor Quental que chefiava secretamente a oposição ao Ditador, Luís Miguel numa luta de Sísifo contra o feitio do pai, o reitor do seminário com o seu indispensável contributo na fuga e organização da clandestinidade civil de jovens seminaristas no estrangeiro, e Nuno que, face ao padre provincial, retoma funções de um Salgueiro Maia, decidido e firme, denunciando a violência e o processo de uma falsa dependência.

Mas "Abril (vinte e cinco)" projecta também o espírito de uma mudança prevista e previsível numa dicotomia ditadura/liberdade, num contraste situação/oposição, comentando um país com naus de passado e naus de presente que apenas pode mudar através da crítica mordaz. E a crítica mordaz do autor descodifica, em os "Clínicos", os temores, os odores e os consultórios dos médicos da sua infância e da sua obra. Tem uma atitude metadiegética em relação a Cadete que, em "O Meu Mundo não é Deste Reino", exerce profissão de mistério, ascetismo, feitiçaria e alquimia. O texto "Clínicos" estabelece uma relação de similitude com o Dr. Arlindo Maia, de *Gente Feliz com Lágrimas*, que durante a doença de Domingas, "Só interrompeu o assobio para dizer: - São duzentos e cinquenta escudos, consulta e deslocação. É bem possível que ela vá morrer".[8]

---

[3] In: *Entre Pássaro e Anjo,* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*
[6] In: *Bem-Aventuranças*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
[7] *Ibid.*
[8] *Gente Feliz com Lágrimas*, Lisboa:Publicações Dom Quixote, 1992, p.66.

A crítica mordaz ataca também o ensino num misto de revolta e de desencanto no conto "Os Animais Docentes"[9], todo um projecto de dúvida e de amor numa sala de professores. Um mesmo desencanto que persiste em *Gente Feliz com Lágrimas* num Nuno professor "doutor de ensinar na *high school* - só não sei por que razão não medrou nem é rico e respeitado como os teachers de antigamente"[10]. e na tirania do professor Samuel. Atinge também o futebol num inevitável contraste entre o passado e o presente, entre a magia, a inocência e toda a força comercial, imoral e desumana. Os Jogos Olímpicos são considerados frustrados e objectos de oportunismos e ganâncias governativas. As rivalidades Norte/Sul e as hipocrisias do meio artístico são também alvo dessa mesma crítica.

Uma crítica que reflecte sobre a necessidade da mudança face a um passado de horrores da guerra colonial, de condolências oficiais à família e de madrinhas de guerra em "Autópsia de um Mar de Ruínas". Face a um passado de opressão eclesiástica e de caciquismo local em "O Meu Mundo não é Deste Reino". Face a um passado de acontecimentos concretos tecidos da História em *Gente Feliz com Lágrimas*. E, atacando o passado, *Dicionário de Paixões* denuncia o perigo do esquecimento em "Timor de Perdição"[11], reflexo de um outro esquecimento receado de Alberto em "Dos Mitos: O Tríptico dos Barcos".[12]

A - AÇORES

"Açores" é o eco de múltiplas vozes narrativas que se fundem na Ilha, nos Barcos, nas Criptomérias e no universo da Infância. Enuncia a saga dos descobridores, marinheiros e povoadores. Apresenta o arquipélago como um conjunto de memórias, lendas, epopeias, pedras e objectos da História referindo contistas, escritores, relatos e livros das Ilhas tornados vozes da insularidade numa nítida valorização do imaginário literário açoriano.

As múltiplas vozes inscritas em "Açores" percorrem breves referências às baleias dos brancos mares em "Autópsia de um Mar de Ruínas". Anunciam, no conto "A Divina Miséria", a realidade nua e crua do povo açoriano. Em *Gente Feliz com Lágrimas*, a Ilha, sempre referida com letra maiúscula, tem a voz das chuvas, vulcões e sismos físicos e psicológicos que projectam um arquipélago-Mãe constantemente grávida no êxodo dos seus filhos.

"Do Princípio e da Água"[13] traz-nos uma homenagem fantástica aos Açores, porque Lira é uma verdadeira deusa açoriana reincarnada numa fusão anatómica paisagem-corpo:

> É porém certo que cumprira já os três exigentes preceitos daquele provérbio estrangeiro, creio que árabe, segundo o qual o homem só chega a conhecer o fundo do seu destino se fizer um filho,

---

[9] In: *Entre Pássaro e Anjo*.

[10] *Gente Feliz com Lágrimas*, p.77.

[11] "Nós esquecemos a colonização, o salazarismo e a guerra colonial. Não tarda que nos esqueçamos de Timor." (*Dicionário de Paixões*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994, p.219).

[12] "Estavam vivos e mortos, mas todos calados, sem vontade de contar histórias e tragédias e crimes que assustariam mulheres e crianças. Pior do que tudo, fingiam-se curados de uma dor que entrara neles para nunca mais deixar de doer ..." (p.113).

[13] In: *Bem-Aventuranças*.

escrever um livro e plantar uma árvore. Faltava-me, na opinião de Lira, um quarto preceito: ver o amor através da bruma, exalar um suspiro de amante no centro do mar, ouvir toda a história do mundo narrada nas fábulas e escrita na pedra das suas ilhas ... (p.45).

E porque, na visão de Lira, as pessoas da ilha "podiam ser anfíbias, mamíferos com guelras, sereias naufragadas, gente equidistante de todas as espécies extintas" (p.51) assim, as vozes dos Açores multiplicam-se nos barcos que indicam um tempo e um vento: um vento que os leva rumo à América, às baleias e, durante treze anos, a África, carregando batalhões de expedicionários e um tempo de sorrisos e de tragédias, de palavras e de actividades num verdadeiro requiem pela sua função na História e na vida. Barcos que são verdadeiras paixões na linguagem para a literatura, metaforizados e infinitamente aproveitáveis. Em "Sombra de Touro Azul"[14] "Vista da orla da mata, a prisão fazia lembrar um transatlântico abandonado" (p.33). Em *Gente Feliz com Lágrimas*, Amélia transforma os barcos em seres vivos e vorazes e considera-os "deuses flutuantes que me estavam há muito fundeados no sangue" (p.129), e Nuno coloca-os na sua narrativa do quotidiano, na sua reflexão política e na observação das casas dos irmãos no Canadá por ele transformadas em barcos com tombadilho e vigias submersas no barulho das turbinas.

Bem-Aventuranças projecta os barcos nos títulos dos seus contos: em "Do Tempo: os seus Náufragos", o táxi é um barco num oceano de trânsito que conduz a Áurea; em "Do Princípio e da Água", o corpo de Lira sublima-se no barco; em "Do Homem na Idade dos Corais", eram navios encalhados no lodo os sapatos do padre Governo; em "Dos Mitos: O Tríptico dos Barcos", João Alberto torna o "barco do regresso e do esquecimento" num símbolo do regime e da guerra colonial e em "Do Ver ou não Ver Navios", Eva funde-se na metamorfose de um barco corpo e espírito.

E, para ver a magia do mar e dos barcos, Nuno serve-se de tábuas de criptoméria[15]. As criptomérias são uma outra voz dos Açores: são árvores-essências de uma Ilha, objectos de vida e de morte, de aspirações e de fugas. No conto "Do Princípio e da Água", na voz de Lira, elas são verdadeiros "corações vulcânicos" que crepitam de mitos e de reacções do imaginário de um povo que atravessa, em *Entre Pássaro e Anjo*, mitos bíblicos e ambientes apocalípticos, oníricos e animalescos. Mitos da casa e da morte em *Gente Feliz com Lágrimas*. Mitos que, em "O Meu Mundo não é Deste Reino" são atravessados pelo demónio interveniente e constante, o mar branco de Cadete, a bola milagrosa do eremita Apanaguião do Tibete, as viagens mitológicas de Bárbaro, o grande choro dos animais, as pestes e a chuva dos noventa e nove dias, o poder de José-Guilherme no mundo dos ratos, a presença do homem sem rosto e de Inês a mulher-raposa, a Fénix renascida em João-Maria, a ressurreição e o mito das origens de João-Lázaro. Mitos e fantasias de uma Infância eterna e de uma infância-ilha que, em *Gente Feliz com Lágrimas* existe infernal, "descalça, fria e aflita"[16] repleta de desilusões, durezas, austeridade, trabalhos pesados e misérias. Uma infância "apagada do tempo e do luxo dos retratos" em

---

[14] In: *Entre Pássaro e Anjo*.
[15] *Gente Feliz com Lágrimas*, p.84.
[16] *Gente Feliz com Lágrimas*, p.20.

Luís Miguel e "fechada à chave" em Nuno que, só muito mais tarde, a reencontra em Marta.[17]

A - ÁFRICA

"África" é, em *Dicionário de Paixões*, uma palavra exigente e constante, transportada em sonho dentro do autor. Repleta de palavras de guerra, de inocência e de crianças esfomeadas. É uma crónica de enclave narrativo com etapas de similitude em toda a obra. O episódio das crianças no quartel existe em "Autópsia de um Mar de Ruínas" submerso nos limites e nos mistérios de uma África repleta de morros, queimadas do Norte, anhares de capim, crepúsculos, chuvas, nevoeiros, plantas com o nome de imbondeiros e mamoeiros, terras com o nome de Calambata, Malanje, Canda e Binda, sanzalas e cafezais, sipaios e bailundos, crenças no deus N'Zambi, guerrilhas e ameaças do paludismo. África existe nos limites de Amélia, em *Gente Feliz com Lágrimas*, encantada com os costumes tribais e desencantada com a descolonização. Existe nos limites de uma guerra colonial expressa num episódio trespassado pela mentira oficial, pela censura de um regime, na exaltação de uma operacionalidade que não existiu, de um engano táctico que não sucumbiu. Uma crónica que faz transparecer a inteligibilidade temática de um cenário de guerra que se proclama no final de "Postumografia de Pedro-o-Homem". Um cenário que se proclama em *Gente Feliz com Lágrimas* com a experiência de Luís Miguel na Guiné; que se define em "As Manhãs Rosadas"[18] numa caserna em fim de comissão e que se espelha em "Dos Mitos: O Tríptico dos Barcos" num universo de emboscadas, embarques e desembarques. Em África, o autor escolhe as fraquezas da alma, palavras e horrores de guerra que são o espelho interno reflector de dois romances, "A Memória de Ver Matar e Morrer" e "Autópsia de um Mar de Ruínas", documentos de uma guerra colonial de medos, pressentimentos e remorsos de mortes inesperadas, de crianças feitas pesos de lançamento olímpico, de espancamentos, emboscadas, incêndios de sanzalas, traumas, opressões, prisões de matos labirínticos, saudades e súplicas a um furriel enfermeiro, confidente e analgésico.

A - AMÉRICA

"América" descodifica e explora um processo de alteridade, a nossa visão de um Outro "mito perfeito dos portugueses" observado na obra a partir dos seus diversos corolários. Um mito xenófobo em "Postumografia de Pedro-o-Homem", em "A Divina Miséria", onde a força revolucionária de João-Lázaro é dissolvida perante a inesperada intervenção dos *marines* americanos considerados invasores, forças de bloqueio,

---

[17] "Como posso eu esquecer-te, amor, se tu és afinal a minha infância?", in: *Gente Feliz com Lágrimas*, p.464.

[18] In: *Entre Pássaro e Anjo*.

produtores de pragas e desgraças tal como em "O Meu Mundo não é Deste Reino", e alavanca de doenças em *Gente Feliz com Lágrimas*:

> O pai morrera de cancro na próstata no Canadá; a mãe morrera de cancro linfático também no Canadá; os irmãos podiam um dia vir a morrer de cancro, porque estavam no Canadá (p.450).

Um mito xenófilo quando, em *Gente Feliz com Lágrimas*, na "sorte ou a maldição de uma carta de chamada para o Canadá"[19], Amélia o considera "o país dos meus sonhos perfeitos"[20]; quando se alude a uma benfeitora americana que pagaria os estudos de Nuno no seminário, e quando as ilusões do consumismo trazem, da "grande América" da tia Sónia, prendas e palavras novas que cheiram a naftalina.[21]

"América" transmite a alteridade expressa noutras viagens e noutras cidades comentadas e desejadas pelo autor. Viagens que passam pela afectividade, a magia autobiográfica e o valor da cidade de Évora; pelo registo contra a degradação e as degradações da cidade de Lisboa, pela "Lua de Lima" numa ligação passado/presente, pelo "espírito do lugar" em relação a Los Angeles, São Paulo, Paris, Rio de Janeiro e Nova Iorque e, a partir de um poema de Walt Whitman, por uma reflexão sobre imaginários pessoais e secretos num verdadeiro hino às cidades desconhecidas.

Viagens a cidades que se afastam e se querem em "Os Animais Docentes", percursos de paixão na Lisboa de João Alberto, em "Histórias da Resistência", mistérios, encantamentos e desencantos de Lisboa, Vancouver e Toronto em *Gente Feliz com Lágrimas* e sons da morte e da guerra das terras angolanas de "Autópsia de um Mar de Ruínas".

A - AUTOR

Em "Autor" são apresentados todos os duplos de uma ficção: duplos narratários, inventores de múltiplas vozes e de múltiplos micro-narradores. A crónica descodifica-nos um autor narratário inventor de heteronímias ficcionais que, no conto "Do Tempo: os seus Náufragos" exige, num processo marcadamente butoriano, a participação narrativa e activa de um leitor e, em "Do Princípio e da Água", assume Lira como alavanca de uma criação literária.

"Autor" é também um vitral que narra a paixão pela criação literária: narração de um cigarro numa luta entre o prazer, simbologia e a consequência funesta; narração de uma crítica literária num contraste concreto entre crítico e criticador; narração de uma homenagem aos livros - *O Amor nos Tempos da Cólera* de Gabriel García Márquez e *Directa* de Nuno Bragança - e a todos os escritores, personagens principais deste dicionário ficcional: Alexandre O'Neill, Manuel Alegre, Antero de Quental sofrendo de

---

[19] *Gente Feliz com Lágrimas*, p.35.

[20] *Ibid.*, p.186.

[21] "Mais até do que aquele vento inusitado, vindo sempre dos confins do Atlântico, e cujo cheiro americano espalha em torno deste penedo disfarçado de ilha uma espécie de fragrância de naftalina." (*Bem-Aventuranças*, p.53.)

uma "insustentável e dolorosíssima enxaqueca", Raul Brandão, Antonio Tabucchi e Urbano Tavares Rodrigues. Personagens deste dicionário como tantos outros referidos na obra: Gil Vicente, Eça de Queirós, Alexandre O'Neill, Kafka, Dostoievski, Garcia Lorca, Soares de Passos, Ruy Belo, D. Dinis, Baudelaire, Antero de Quental, Jorge Amado e Júlio Dinis são referenciados em *Entre Pássaro e Anjo* e *Gente Feliz com Lágrimas*; o interseccionismo pessoano existe em "Dos Mitos: O Tríptico dos Barcos"[22]; o estilo linguístico narrativo de Fernão Lopes e de Fernão Mendes Pinto constata-se em "Autópsia de um Mar de Ruínas", "O Meu Mundo não é Deste Reino" e *Gente Feliz com Lágrimas*, ao lado de uma constante intertextualidade camoniana.[23]

Nesta crónica, define-se a construção mútua do escritor e da escrita concretizada em Rui Zinho[24] e nas personagens que nascem nos contos, projectam-se em "O Meu Mundo não é Deste Reino" e completam-se em *Gente Feliz com Lágrimas,* como é o caso de Maria Água, o padre Governo, José Guilherme e João Lázaro.

D - DEUS

Esta noção é o eco de todo um processo narrativo que recria uma noção polémica: um Deus bíblico, atacado e fragmentado, e um Deus anti-dogmático, simbólico e acarinhado.

Atacado em "Hipótese para um Fim Feliz", "A Divina Miséria" e *Gente Feliz com Lágrimas,* através de Nuno e de seu pai, numa feroz hostilidade em relação aos padres, aos desvarios místicos por necessidade, ao hábito de rezar antes de dormir, à ausência em procissões e outras manifestações públicas e à profunda ligação de Salazar com a Igreja.

Fragmentado em "Do Homem na Idade dos Corais"[25], a propósito dos objectos espalhados pela casa do padre morto e em *Gente Feliz com Lágrimas*:

> Meu pai fora uma primeira, quem sabe se terrível, e segunda estação desse Deus disperso e irrecuperável. O reitor do seminário, outro fragmento de Deus. O ditador Salazar, o símbolo desse oculto, a estrela cadente e a estrutura óssea desse Deus ignorado e ignorante (p.122).

Abençoado e até adorado na força prodigiosa de um director espiritual, na solidariedade dos boieiros que ajudavam a infância de Nuno, e na conversão do espírito emigrante:

> No Canadá [...] Havia o deus *Land*, pai de outras divindades menores. Mas o maior de todos eles dava, daria sempre, pelo nome supremo de *My*. Nuno compreendera isso porque por toda a parte ouvira os emigrantes de Toronto dizer *My house, My money, My family, My car* - e não lhe fora difícil acreditar na existência de uma deusa chamada Felicidade (p.334).

---

[22] "Porque esses navios carregados de mortos atravessam a chuva oblíqua e os troncos das árvores; voam ao comprido dos muros; vogam até ao centro dos lugares onde são os templos, os coros e os sinos dos domingos que hão-de ser de toda a vida.", p.111.

[23] "Fica posta em sossego, de olhos fechados, naquele trono efémero que o tio lhe oferece", p.362.

[24] In: *Gente Feliz com Lágrimas.*

[25] In: *Bem-Aventuranças.*

L - LÍNGUA PORTUGUESA

Aqui, o descodificar das intenções e das consciências ficcionais de João de Melo faz da língua portuguesa um verdadeiro *récit spéculaire*, a personagem principal de todo o Dicionário. A paixão pela língua é exaltada no protesto contra preconceitos e uniformizações linguísticas:

> Libertemos a fonética e a semântica. Nenhuma unificação ortográfica se oporá à multiplicação do léxico. A única grandeza está nesta diversidade de ver e ouvir, na mesma língua, uma doçura brasileira, um verbo africano mal conjugado, um ditongo mais ou menos afrancesado numa ilha dos Açores, uma corruptela inglesa, francesa ou outra na boca de um emigrante americano, canadiano ou europeu. E que viva a grande comunidade da língua portuguesa! (p.122).

Justificações e protestos que exprimem uma paixão pela assimilação linguística do emigrante em *Gente Feliz com Lágrimas*, pela especificidade de pronúncias entre Nuno e os seminaristas e pela valorização do português de África falado por Natália ou pelo soba Mussunda em "Autópsia de um Mar de Ruínas".

Língua Portuguesa é uma paixão pela Palavra e pelas palavras no seu valor como arma, símbolo, movimento, reacção e crítica.

Palavras que são crítica e reacção em *Entre Pássaro e Anjo*, quando se interroga a desigualdade semântica e pragmática de Casa, Sacho e Sapato, Mesa e Comida. Palavras que são armas e símbolos de uma guerra e de um país que, em *Gente Feliz com Lágrimas* e "Autópsia de um Mar de Ruínas" se exprime através de um "adeus até ao meu regresso", "esgadanhar pretos", "aerogramas", "turras", "aramistas", "costureirinhas" e "lavadeiras".

Palavras disfarçadas por um regime que substituía guerra por "comissão de serviço" e "missão de soberania" e repetia a expressão "chegada de mais um contigente de tropas vindas do Ultramar".

M - MÃE (O MITO DA)

"Mãe" é uma outra protagonista do *Dicionário de Paixões*, porque é dona dos "olhos mais azuis do mundo", e "Porque a mãe está na evidência e na literatura, na realidade e no sonho do mundo, na sublimação da infância e nos mitos de toda a vida" (p.141).

Está sempre presente em "Sombra de Touro Azul", onde a sua vinda imaginária é esperada, todas as sextas-feiras, pelo condenado à morte. Em *Gente Feliz com Lágrimas*, é sempre a imagem misteriosa de uma santa, extremamente obediente ao marido, protectora dos filhos e, anos mais tarde, no Canadá, indefinidamente exigente da solidão e da exclusividade de Nuno.

Em "Autópsia de um Mar de Ruínas", é sempre chamada e desejada durante os ataques, na aflição da morte e da emboscada; existe para ser falsamente consolada pelos pêsames de um regime; luta, na sanzala, para alimentar os filhos; é violada e o seu ventre rasgado para satisfazer a curiosidade de oficiais sanguinários. Em "O Meu Mundo não é Deste Reino", revive o amor e do esforço de Sara, através da revolta, do inconformismo e

da veneração de Jorge-Maria e José-Maria; simboliza a bonança porque, em João-Lázaro, a peste termina no contacto das crianças com o seio materno; atinge um misto de relação edipiana com as perturbações sexuais e metabólicas de Jorge-Maria e define ciúme completando ilusões em Nuno de *Gente Feliz com Lágrimas*.

A mitificação da mãe transmite-se em *Dicionário de Paixões* pela recusa da presença do pai. Um pai que, em *Gente Feliz com Lágrimas*, é duro, avarento, cruel e aparentemente insensível, enfrentado ferozmente por Luís Miguel e Nuno.

Mas, na paixão exigente do "*récit spéculaire*", *Dicionário de Paixões* exige outras leituras, outras pesquisas, afinal a concretização de outras cintilações, e a nítida certeza de que, mais uma vez, de A a Z, outras crónicas, outras entradas, outras palavras se lançaram neste processo ficcional: elas nasceram, na paixão da escrita (minha[26] e de João de Melo) e, por isso, merecem ficar lá, completando mais páginas, convidando a outras leituras, a outras paixões: a letra A traz-nos o "Azul (olhos e imagens de)"; a letra "M" mostra-nos o Mar e a letra T indica-nos o "Tempo (paixão e literatura de um)".

A - AZUL (OLHOS E IMAGENS DE)

"Azul (olhos e imagens de)" é o azul dos olhos dos açorianos, dos olhos do funcionário de aspecto sifilítico em "Postumografia de Pedro-o-Homem", os olhos do professor de Carla em "Os Animais Docentes", os olhos de Áurea em "Hipótese para um Fim Feliz". Em *Gente Feliz com Lágrimas* são "intensamente azuis" os olhos dos trabalhadores dos barcos, os olhos de mamã, de Nuno, da tia Flórida, da tia Olímpia, da tia América, de Linda, de Mário e de Zélia. É um azul feito paisagem na beleza da cordilheira em "Sombra de Touro Azul", no halo que paira sobre Vancouver, no céu dos Açores, nos abrolhos das hortênsias, nos peixes e nos pombos açorianos de *Gente Feliz com Lágrimas*, no mar de Lira em "Do Princípio e da Água".

É, em *Gente Feliz com Lágrimas*, um azul translúcido, feito medo no corpo do irmãozinho de Amélia, no dedo da Morta que reclama a presença de Nuno; feito obrigatoriedade na jaqueta da primeira comunhão, nos longos mantos das irmãzinhas do convento, nas camionetas que levaram Nuno e Amélia para a Cidade, nos *ferry-boats* de Vancouver para Victoria, na letra dos escritores da noite lisboeta e no lápis da Censura.

M - MAR

A letra "M" aponta um mar constante, diverso mas extremamente presente ao longo de toda a linguagem para a literatura. É um mar de naufrágio, de afogamento, de ruína, de guerra e de morte em "Autópsia de um Mar de Ruínas". É um mar intrínseco e necessário

---

[26] "*Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve* qu'il me désire. *Cette preuve existe: c'est l'écriture. L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science il n'y a qu'un traité: l'écriture elle-même).*" (BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*, coll. Points, Paris: éd. du Seuil, 1973, p.14).

a qualquer personagem nos contos "Jogo de Espelhos" e "Os Animais Docentes" e em *Gente Feliz com Lágrimas,* com Nuno e Amélia numa simbiose mar-vida que os persegue ao longo de todo o romance. É um mar palavra, metáfora em "Sombra de Touro Azul" onde: "Através da janela e das grades da cela, via-se a ténue flutuação daquele mar florestal perder-se na distância, até à meia encosta da cordilheira" (p.34) e em "A Divina Miséria", relativamente à paralisia do narrador: "[...] faz do meu corpo uma espécie de madeiro naufragado. Sou como um peixe na asfixia final, tendo nas veias o peso morto deste horto de mar" (p.155).

T - TEMPO (PAIXÃO E LITERATURA DE)

"Tempo (paixão e literatura de)" é a concretização de um tempo cronológico, psicológico, de domínios desgarrados, de narrativas subvertidas, de acontecimentos comentados por várias personagens sucessivamente retomados noutros fragmentos temporais. É um tempo de Domingo de compromisso, infância e preconceito religioso espelhado em "Postumografia de Pedro-o-Homem" e em *Gente Feliz com Lágrimas*, quando Nuno torna Lisboa a "Cidade dos Domingos". É também um tempo figurado na ansiedade e na inutilidade vividas pelo furriel Amável de "As Manhãs Rosadas". Um tempo que em "Única, Entre Todas, e Mulher"[27] passa inexoravelmente num casamento já cansado. Um tempo que separa Carla do seu querido professor, afecta os colegas e cria os preconceitos em "Os Animais Docentes".

Um "tempo de todos nós", livro primeiro de *Gente Feliz com Lágrimas*, cujos depoimentos passam e permanecem nos corredores labirínticos da memória. Um tempo "subtraído aos relógios" no seminário e projectado no futuro na mente do pai.[28]

Um tempo que, em "Dos Mitos: O Tríptico dos Barcos", se concretiza numa saga familiar, num conflito de gerações, no caleidoscópio de uma criação literária:

> O tempo está no vento, mas à procura de todos nós. O tempo para aqui o traz e daqui o leva, sem que dele nos fique uma única certeza. Paramos, e ele passa através de nós. Se no vento caminhamos, o tempo vai connosco, por caminhos e estradas que deixaram de estar nos mapas (p.138).

Escrito no Tempo, *Dicionário de Paixões* torna-se uma leitura das linguagens que o transformam numa *mise en abyme*[29] de todo o universo literário de João de Melo. É a réplica miniaturizada de contos e romances, é o *récit spéculaire* de um processo narrativo, é um constante diálogo do autor com todos os seus heterónimos. Um deles, quando lhe oferecem, em *Gente Feliz com Lágrimas*, uma máquina de escrever, afirma:

> Não suspeitam que uma simples máquina de escrever possa representar um tal malefício para o homem que passará a inquietar-se e começará a envelhecer pela escrita do dicionário maldito dos seus livros (p.380).

---

[27] In: *Entre Pássaro e Anjo.*

[28] "Podia passar um século, mas o que importava àquele homem sem passado nem presente era tão-só o século de amanhã." (p.100).

[29] Seguindo as perspectivas ensaísticas de Lucien Dälenbach em *Le Récit Spéculaire - essai sur la mise en abyme*. Éd. Du Seuil, Paris, 1977.

Dicionário de Paixões é esse dicionário maldito, escrito com paixão e nas paixões que, contrariamente aos outros dicionários - variáveis mas unívocos - se metamorfoseia num mundo aberto, múltiplo investigador das origens, negando, ao mesmo tempo, a sua objectividade e cientificismo.

Dicionário de Paixões é um dicionário maldito porque, contrariamente aos outros dicionários, esconde-nos a chave do entendimento lançando-nos, qual foguetes, à procura de outras paixões. A paixão pela literatura e o "prazer do texto"[30] inerente ao heterónimo, autor e leitor, fazem dele um verdadeiro dicionário ficcional.

Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

---

[30] "*Or ce contre-héros existe: c'est le lecteur de texte, dans le moment où il prend son plaisir. Alors le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition. Le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui* travaillent côte à côte*: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse.*" (BARTHES, Roland, *Le Plaisir du Texte*,. coll. Points, Paris: éd. du Seuil, 1973, p.10).

FERNANDO PESSOA E O SAUDOSISMO: A *NOVA POESIA PORTUGUESA* EM *A ÁGUIA*

PAULO FERNANDO DA MOTTA DE OLIVEIRA

Através das "Vinte Cartas de Fernando Pessoa", publicadas por Álvaro Pinto em dezembro de 1944 na revista *Ocidente*, podemos rastrear um pouco da história da participação deste poeta em *A Águia*. Na primeira destas cartas, de 25 de abril de 1912, Pessoa indica que no dia 7 desse mês havia corrigido as provas tipográficas de seu primeiro artigo sobre "o aspecto sociológico da actual corrente literária"[1], e diz ainda não ter acabado o segundo. Em 30 de abril envia cinco páginas deste, prometendo para o dia seguinte o restante do mesmo, que de fato acaba por enviar em duas etapas: três páginas em primeiro de maio, dizendo que iria remeter "as duas que faltam"[2] no dia seguinte, e, neste dia, outras três, junto às quais manda um breve bilhete em que afirma que "Foi impossível resumir em 2 o resto do artigo sem tornar obscura a parte mais importante do raciocínio"[3]. Em 24 de junho diz a Álvaro Pinto que: "Apesar da minha vontade em satisfazer a promessa de enviar o meu artigo no dia que indiquei, tenho encontrado dificuldades, de ordem raciocinativa, na execução do escrito", afirmando a seguir: "Logo que concluir o artigo, enviá-lo-ei"[4]. Este texto, sobre o aspecto psicológico da nova poesia portuguesa, acabaria por ser enviado em várias etapas. Em 29 de agosto numa carta a Álvaro Pinto pede que as três partes iniciais deste artigo, que enviou em duas remessas, sejam publicadas em um único número da revista - desejo que, como sabemos, foi satisfeito - carta em que também está presente um parágrafo que nos permite verificar a forma contínua como Pessoa foi elaborando estes textos:

> Resta-me pedir-lhe a costumada desculpa. Demorei o final do primeiro artigo. Pensei-o, e ao passá-lo a limpo, contra-raciocinei. Tornei a escrevê-lo e tornei a contrapensá-lo. Cheguei finalmente aos raciocínios que finalmente foram. Creio que faziam justiça, de algum modo, à *Renascença*. Os outros também a faziam, mas faziam-na errado, o que, para mim, é não a fazer.[5]

Ainda sobre este longo artigo, que sairá em três números de *A Águia*, em 4 de dezembro indica que remete, neste dia, "o pequeno resto"[6] do mesmo.

Apesar de terem sido publicadas apenas algumas das cartas que Pessoa enviou a Álvaro Pinto - como este indica, elas foram selecionadas do conjunto da correspondência que o poeta de *Mensagem* com ele manteve[7] - é inegável a importância que elas possuem

---

[1] PESSOA, 1944, p.301. A ortografia desta, e das demais citações, foi atualizada.
[2] PESSOA, 1944, p.302.
[3] PESSOA, 1944, p.302.
[4] PESSOA, 1944, p.302.
[5] PESSOA, 1944, p.303.
[6] PESSOA, 1944, p.304.
[7] Cf. PINTO, 1944, pp.317-18.

para podermos pensar na gênese dos artigos sobre a *nova poesia portuguesa* publicados em *A Águia*. Se, normalmente, a crítica os têm analisado como um bloco único, podemos verificar que este tipo de análise acaba por perder a especificidade que existe na forma como foram produzidos. Como podemos notar, se em abril de 12 Pessoa corrigia as provas de seu primeiro artigo, será só em dezembro deste ano que enviará o final do terceiro, tendo passado todo este tempo, como indicam vários trechos que acima citamos, a elaborá-los. Assim estamos diante não de uma obra que foi escrita a partir de um plano já preexistente, mas de um conjunto de textos que foi sendo construído ao longo de mais de um semestre.

A leitura destas cartas permite que notemos uma série de indícios presentes nos próprios artigos de Pessoa que mostram que ele, enquanto os ia elaborando, não tinha uma idéia clara da forma geral que esta obra, em seu conjunto, possuiria. Nos dois primeiros, que se referem ao aspecto sociológico da *nova poesia* e foram publicados nos meses de abril e maio, não existe nenhuma referência ao fato de serem parte de um plano mais amplo, e o segundo, inclusive, se apresenta como uma resposta não prevista a um artigo publicado em outro periódico[8]. Porém, ao iniciar o "A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico", cujas primeiras três partes foram publicadas em setembro, afirma:

> Qualquer fenômeno literário - corrente, ou grupo, ou individualidade - é suscetível de ser considerado sob três aspectos e sob esses três aspectos tem de ser considerado para ser completamente compreendido. Esses três pontos de vista são o psicológico, o literário, e o sociológico.[9]

Esta postura, então assumida, leva-o a considerar:

> Por isso a nossa análise da atual corrente literária portuguesa - iniciada e feita sob o ponto de vista sociológico em dois anteriores artigos - só ficará completa, e esses artigos em toda a sua extensão lógica compreensíveis, quando, neste escrito e em outro, juntarmos à análise sociológica uma dupla análise complementar, primeiro psicológica, e literária depois.[10]

Como podemos ver, neste momento os artigos anteriormente publicados se transformam em parte de um plano mais amplo, plano que, por tudo que aqui dissemos, certamente não existia no momento em que foram elaborados. Mas três meses

---

[8] Pessoa escreve este artigo como uma forma de resposta a uma *Carta de Coimbra* intitulada "A Literatura e o futuro". Cf. PESSOA, maio 1912, p.137.

[9] PESSOA, set. 1912, p.86. Os textos de Pessoa sobre a *nova poesia portuguesa* publicados em *A Águia* foram inicialmente editados em volume pelo Editorial Inquérito. Eles possuem várias edições mais recentes, como as presentes em *Textos de Intervenção Social e Cultural. A ficção dos heterónimos*, pp.17-57, e *Obras em Prosa*, pp.361-97. Como todas estas edições apresentam pequenas diferenças em relação aos textos originais publicados em *A Águia* (o não uso de itálico em palavras originalmente grafadas com este tipo, uma divisão de parágrafos distinta da presente nestes textos), além de algumas gralhas significativas (como a troca de um *dominante* por *dominando* nas *Obras em Prosa* e de um *Estabeleçamos* por *Estabelecemos* no *Textos de Intervenção Social e Cultural. A ficção dos heterónimos*), optamos por citar os artigos como foram originalmente publicados em *A Águia*, atualizando a ortografia neles presente.

[10] PESSOA, set. 1912, p.86.

depois, quando publica a última parte deste seu longo artigo, Pessoa voltará a *contra-raciocinar*:

> Por inútil para as conclusões sociológicas que unicamente buscamos nesta série de artigos, abandonamos a intenção de fazer o estudo exclusivamente literário da nova corrente poética portuguesa, estudo este prometido no princípio deste artigo. Ninguém perde com isso.[11]

Assim, seja pelas cartas enviadas a Álvaro Pinto, seja por índices presentes em seus próprios artigos, podemos notar que estamos diante de uma obra que esteve em processo de criação ao longo de todo o ano de 1912, e que foi ganhando sucessivas faces enquanto foi sendo elaborada. Ora, esta lenta gestação de artigos que foram sendo escritos enquanto outros, de inegável importância para o movimento saudosista, iam sendo publicados nas páginas de *A Águia*, permite-nos supor que nos textos de Pessoa podemos encontrar marcas de um diálogo que se estabelece entre as suas próprias concepções e aquelas que eram defendidas pelos demais integrantes da Renascença. É justamente nesta perspectiva diacrônica que tentaremos ler a participação pessoana em *A Águia*, tentando avaliar em que medida os seus artigos vão incorporando alguns tópicos que foram sendo formulados em outros textos presentes na revista. Parece-nos que só tentando fazer - mesmo que ainda de forma provisória, dado o tempo que aqui dispomos - uma *história* destes artigos no interior de uma *história* mais ampla de que eles fazem parte, a da revista *A Águia* no ano de 1912, é que poderemos de fato recuperar as especificidades que possuem.

Quando Pessoa publica em *A Águia* seus artigos sobre o aspecto sociológico da nova poesia portuguesa, nos meses de abril e maio, já haviam sido publicados, nos números de janeiro e fevereiro, dois textos fundamentais de Teixeira de Pascoaes: o "Renascença" no primeiro e o "Renascença (o espírito da nossa raça)" no segundo. Como, certamente, Pessoa teve acesso a estes textos antes de publicar os seus[12], julgo que só poderemos verificar as especificidades do pensamento pessoano, se o confrontarmos com estes dois textos de Pascoaes já anteriormente publicados.

Os artigos do autor de *Jesus e Pã*, que já analisamos com mais vagar em outro contexto[13], são estruturados a partir de uma percepção temporal sobre o destino português que possuía uma longa tradição: um passado grandioso, um presente decaído e a esperança de um futuro de novo grandioso, em que o passado seria, de certa forma, reconquistado.[14]

---

[11] PESSOA, dez. 1912, p.192.

[12] Pelas indicações presentes nas "vinte cartas" que atrás citamos, sabemos que a correção das provas tipográficas e o envio destes artigos de Pessoa ocorreram nos meses de abril e maio. De forma geral, ainda por estas cartas, podemos concluir que a dinâmica usual de publicação da revista era a de receber no final de um determinado mês as colaborações que sairiam no mês posterior, sendo a revista habitualmente publicada no dia 15 de cada mês (Cf. PESSOA, 1944, pp.301, 303.). O próprio fluxo dos artigos de Pessoa, como pode ser mapeado através das citadas cartas, indica ser usualmente esta a dinâmica seguida: Pessoa envia a correção das provas tipográficas do artigo que saiu no mês de abril no dia sete deste mês; envia no final de abril e nos primeiros dias de maio o seu artigo publicado em maio; remete no final de agosto o seu artigo publicado em setembro e em 4 de dezembro a parte final de seu texto que sairá no número deste mês.

[13] Cf. OLIVEIRA, 1995.

[14] Como demonstramos em nossa tese, tendo como horizonte as reflexões produzidas nos séculos XIX e XX, esta perspectiva remonta no mínimo à geração de 70. Cf. OLIVEIRA, 1995, pp.12-72.

Na *forma específica* como Pascoaes incorpora esta tradição, existe, por um lado, uma clara aproximação temporal deste *futuro grandioso*, que para ele já começou, e, por outro, a concepção de que a decadência é principalmente fruto do estrangeirismo que assola o país. Em vista disto, considera que é necessário aproximar os portugueses da *alma nacional*, da qual estão afastados *pelas más influências literárias, políticas e religiosas vindas do estrangeiro*, para que o renascimento do país, já iniciado, possa de fato se consumar. Se é o *estrangeirismo* o grande mal, o que lhe dá a certeza de se encontrar no início de um momento de renascimento não é a proclamação da República, em si uma simples mudança na forma de governo, mas os indícios de que a alma nacional está sendo recuperada pelos portugueses: a redescoberta do heroísmo, necessário para esta mudança de regime, *que fez erguer do sepulcro a sombra de Nun'Álvares*, e principalmente a nova poesia produzida no país, em que *a Raça Portuguesa principia a sentir-se verdadeiramente revelada*. Cabe, portanto, nesta perspectiva, como missão necessária aos verdadeiros portugueses, revelar, principalmente através de uma educação tipicamente nacional, esta alma a toda a nação, para que Portugal *dentro do seu carácter, das suas qualidades íntimas e originais que lhe dêem relevo e destaque, fisionomia própria entre os outros Povos* possa ressurgir. Ressurgimento que, devemos notar, passa necessariamente pela Saudade, centro da alma lusíada:

> A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento-idéia*, a *emoção refletida*, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina. Eis a Saudade vista na sua essência religiosa [...].
>
> É na saudade *revelada* que existe a razão da nossa Renascença; nela ressurgiremos, porque ela é a própria Renascença original e criadora.[15]

É a partir desta brevíssima síntese das idéias expressas nestes textos que poderemos melhor analisar os artigos de Fernando Pessoa publicados no primeiro volume de *A Águia*. É importante, de início, assinalar que o poeta de *Mensagem* afirma no primeiro artigo: "Tudo isso, que a fé e a intuição dos místicos deu a Teixeira de Pascoaes, vai o nosso raciocínio matematicamente confirmar"[16]. Este trecho não só corrobora a nossa hipótese de que Pessoa tem como um interlocutor implícito de seu texto Teixeira de Pascoaes, mas também parece indicar a existência de visíveis semelhanças entre as *profecias* de Pascoaes e os *raciocínios* de Pessoa. Mas, como poderemos notar, existem também diferenças fundamentais entre os textos destes dois pensadores.

Como é sabido, é através de uma comparação entre os períodos áureos das literaturas inglesa e francesa com a então atual literatura portuguesa que Pessoa constrói o seu raciocínio, mostrando, por um lado, que existe uma evidente homologia entre o início daqueles dois períodos e a poesia portuguesa de então, e, por outro, que estes dois períodos antecederam momentos em que estes países criaram valores fundamentais para toda a civilização (o governo popular na Inglaterra e a democracia em França), o que implicaria

---

[15] PASCOAES, jan. 1912, p.2.
[16] PESSOA, abr. 1912, p.106.

que uma criação da mesma grandeza destas também seria gerada, em um curto espaço de tempo, em Portugal.

Se aqui também temos a esperança (que, neste caso, seria uma *certeza* dada pelo *rigoroso raciocínio* montado) de um futuro e breve reerguimento de Portugal, existem visíveis diferenças entre os textos de Pessoa e de Pascoaes. De início, toda a mitologia em torno da Saudade, base do pensamento pascoalino, aqui está ausente. Pessoa em nenhum momento a ela se refere, pois a Saudade não é necessária para o seu raciocínio e, portanto, a anunciada grande criação portuguesa pode não ter nenhuma relação com este sentimento. Por outro lado, se Pessoa considera que a nova poesia portuguesa "reproduz a alma da raça"[17], como ocorreu com os momentos áureos da Inglaterra e da França, em nenhum trecho destes artigos explicita quais seriam as características desta alma[18], que para Pascoaes estão ligadas de forma indissociável à Saudade. Além disto desvaloriza um elemento também fundamental no raciocínio pascoalino, que é o da cruzada educativa para que o povo português possa reencontrar a alma nacional, na medida em que prega quase uma não ação:

> Por enquanto abstenhamo-nos de agir, a não ser negativamente, para combater, e apenas pela palavra e pelo escrito, os portugueses estrangeiros que nos desgovernam, e isso só se a indignação no-lo impuser como desabafo. A hora da ação ainda não chegou. Primeiro virá a teoria política da época. Depois virá o pô-la em prática.[19]

Assim, as semelhanças evidentes que existem entre os artigos destes dois pensadores se conjugam, também, com diferenças fundamentais. Se ambos estão convencidos do grande futuro que cabe a Portugal, futuro este que é anunciado, por motivos diversos, pela literatura então contemporânea, eles, de fato, propõem ações distintas para a transformação do presente: enquanto em Pascoaes é a pregação nacionalista a via de acesso ao futuro, para Pessoa praticamente nada precisa ou pode ser feito, pois o futuro já está determinado, Portugal está *fadado* a ser grande, pois está dentro de um processo que *fatalmente* o levará a isto.[20]

Podemos entender que estas diferenças ocorrem, pois estes dois escritores fazem leituras distintas não só de seu presente, mas do próprio processo histórico em que este presente se insere. Como podemos notar, as noções de decadência e regeneração,

---

[17] PESSOA, maio 1912, p.143.

[18] Como sabemos, para provar que a nova poesia é nacional Pessoa mostra que ela não é fruto nem da tradição, nem do momento atual, nem do meio europeu, só podendo, portanto, dentro de seu raciocínio, retirar as suas características diretamente da alma nacional.

[19] PESSOA, maio 1912, pp.143-4.

[20] Pessoa aponta algumas vezes a *fatalidade* do processo que ocorre em Portugal, como, por exemplo, quando afirma que "os característicos que acabamos de descobrir no nosso atual movimento poético indicam, absolutamente a sua analogia com as literaturas inglesa do primeiro, e francesa do segundo período, e, portanto, impõem que se conclua daí a *fatal* analogia com as épocas de que aquelas literaturas são representativas" (PESSOA, abr. 1912, p.106. O grifo é nosso), ou quando diz "Mas é bom fixar os característicos desse período, para, caso a nossa época ofereça analogia em todos os pontos analisáveis, se poder concluir que o futuro se encarregará, *inevitavelmente*, de neste ponto também a mostrar análoga" (PESSOA, maio 1912, p.140. O grifo é nosso).

fundamentais na pregação pascoalina, estão ausentes do raciocínio pessoano. O passado remoto de Portugal não interessa a Pessoa, seu raciocínio depende apenas das homologias que encontra entre a corrente literária atual e os momentos áureos da França e da Inglaterra. Apenas o passado recente é importante e mesmo este, só porque, em homologia com os movimentos dos dois outros países, nele encontra precursores para a poesia contemporânea[21]. De forma semelhante, se seu artigo também é nacionalista e contrário ao estrangeirismo, estes termos não possuem os mesmos valores que possuíram nos artigos de Pascoaes. Este binômio não está associado ao movimento decadência/regeneração, como ocorre com o autor de *Regresso ao Paraíso* para quem, como vimos, o estrangeirismo é a fonte da decadência, mas apenas demonstram que existe uma homologia entre o *nacionalismo* das poesias francesa e inglesa dos grandes períodos e a então atual poesia portuguesa.

Assim, podemos verificar que o raciocínio de Pessoa, se compartilha com Pascoaes da crença no grande ressurgimento que se anuncia, possui uma série de especificidades que o caracterizam como uma postura distinta daquela defendida pelo líder do movimento saudosista.

Se neste momento podemos detectar que Pessoa faz uma leitura sua, extremamente pessoal, do cerne das concepções saudosistas defendidas por Pascoaes, distanciando-se significativamente de algumas premissas assumidas pelo autor de *Marânus*, poderemos notar que no seu outro conjunto de textos, o longo artigo sobre a psicologia da *nova poesia portuguesa*, publicado entre setembro e dezembro de 1912, ele tenderá a se aproximar de algumas concepções saudosistas.

Certamente não temos aqui o espaço necessário para uma análise detalhada desta aproximação e assim nos ateremos apenas a alguns aspectos que julgamos mais relevantes.

Já na parte de seu artigo publicada em setembro, após analisar a nova poesia portuguesa e considerá-la *absorventemente metafísica*, afirma:

> A atual poesia portuguesa é [...] uma poesia religiosa. [...] É de todo religioso o tom geral e imediatamente perceptível da nossa atual poesia. - Há mais: a religiosidade da nossa atual poesia *é uma religiosidade nova*, que não se parece com a de nenhuma outra poesia, nem com a de qualquer religião, antiga ou moderna.[22]

Assim, já aqui, podemos perceber uma aproximação importante com o cerne do pensamento pascoalino. Se para este autor a Saudade, criação máxima dos lusíadas, é o gérmen de uma nova religiosidade ocidental, vemos Pessoa atribuir à nova poesia um caráter religioso, aspecto que em *nenhum momento dos seus primeiros artigos* fora abordado. A missão *religiosa* que neste momento, para Pascoaes, cabe aos portugueses passa a ser, implicitamente, uma perspectiva também assumida pelo futuro autor de *Mensagem*.

---

[21] Como sabemos Pessoa encontra em Antero de Quental um precursor do então atual momento poético, que se teria iniciado "com o *Só* de António Nobre, com aquela parte da obra de Eugénio de Castro que toma aspectos quinhentistas, e com *Os Simples* de Guerra Junqueiro" (PESSOA, maio 1912, p.139).

[22] PESSOA, set. 1912, p.94.

Esta aproximação tornar-se-á ainda maior em suas duas outras colaborações, mas antes de tratarmos delas é necessário que nos detenhamos em alguns aspectos de um artigo fundamental para a pregação saudosista, "Da *Renascença Portuguesa* e seus intuitos" de Jaime Cortesão, que foi publicado um mês após o texto de Pessoa que acabamos de citar. Neste artigo Cortesão vê o misticismo presente na nova poesia como sendo o mesmo que existiu em algumas das principais figuras da história portuguesa, como Nun'Álvares, o infante D. Henrique e Afonso de Albuquerque. Se desta forma consegue mostrar seja que a poesia portuguesa é fruto de características típicas da raça, seja que o advento desta nova religiosidade na poesia é um ressurgimento da alma peninsular que havia ficado em um *encantamento de sonho* durante alguns séculos, pouco depois virá a demonstrar que esta mesma poesia realiza uma síntese necessária para toda a cultura ocidental. Para tanto citará alguns trechos do livro *L'Evolution divine du Sphinx au Christ*, de Edouard Schuré, em que é afirmado que a Europa precisa de um novo princípio religioso que "só é possível por uma *síntese do princípio cristão e do princípio luciferino*"[23], síntese que, para este exotérico francês, deverá ocorrer através da arte. Após isto Cortesão afirma:

> Na opinião, pois, de Schuré, a Arte portuguesa, saudosista, paganista transcendente, mística-naturalista, ou como lhe quiserem chamar, realiza uma aspiração da Humanidade e está à frente dum grande movimento moderno.[24]

Esta visão da poesia portuguesa como religiosa, eminentemente nacional e, ao mesmo tempo, centro da geração de uma síntese necessária para a cultura ocidental *será justamente a perspectiva assumida por Pessoa nas duas outras partes de seu artigo, e, em especial, na última*. Nestas partes, para explicar a nova religiosidade presente na poesia portuguesa, Pessoa faz uma dupla análise: a da linha evolutiva da poesia ocidental e a dos sistemas metafísicos possíveis, a partir das quais conclui que, filosoficamente, a poesia européia chegará ao transcendentalismo panteísta, que, através de alguns exemplos, *prova* ser a metafísica da nova poesia portuguesa. A partir disto pode afirmar:

> E quais são, enfim, as conclusões últimas de quanto neste artigo expusemos? São aquelas em que através de todos os nossos artigos temos insistido. Se a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna neste momento a alma recém-nada da futura civilização européia, é que essa futura civilização européia será uma civilização lusitana.[25]

Assim, neste artigo, Pessoa consegue transformar a poesia portuguesa ao mesmo tempo em *eminentemente nacional* e em fruto de uma evolução mundial, corroborando não só com as idéias de Cortesão mas também com as de Pascoaes, que via na Saudade o centro da nova religião que a Europa necessitava.

---

[23] CORTESÃO, out. 1912, p.123.
[24] CORTESÃO, out. 1912, p.123.
[25] PESSOA, dez. 1912, p.191.

Mas não é apenas na visão da síntese religiosa e metafísica, executada pela nova poesia, que podemos encontrar indícios de uma aproximação de Pessoa em relação às perspectivas assumidas pelos outros autores saudosistas que colaboravam em *A Águia*. Julgamos ainda mais significativo desta aproximação o fato de Pessoa terminar o seu último artigo assumindo um *topos* que é o mais recorrente nestes dois volumes da revista, e que se encontra no centro da concepção saudosista.

Este *topos* já estava em gestação desde o primeiro volume. Ele aparece pela primeira vez no poema "O poeta e nau", de Augusto Casimiro, publicado no número 4 da revista, no qual um marujo, ocupando a *gávea mais alta* de um navio imerso em uma calmaria, afirma "Porque o vento há-de vir aninhar-se nas velas! / Porque a nau voará - tocará nas estrelas! ...", ao que o eu lírico acrescenta: "- O marujo é Poeta - e a nau ... Portugal!"[26]. Em outro poema, o "Regendo a sinfonia da tarde" de Jaime Cortesão, publicado no sexto número, o eu lírico conclama os portugueses a embarcar "Para as Índias sem fim", pedindo para si, por ser poeta, "a mais alta gávea"[27]. Nestes dois poemas começa a ser configurada a visão dos poetas como navegantes que, em sua poesia, executam uma *nova navegação* em que a missão portuguesa interrompida no passado é retomada e enfim completada. No segundo volume de *A Águia* esta perspectiva, esboçada nestes dois poemas, será ampliada. Jaime Cortesão assim termina o seu artigo "A *Renascença Portuguesa* e o ensino da história pátria":

> Para nós a idéia da Renascença envolve, sim, uma idéia de ensimesmação no Espírito da Raça, guardado em muitos monumentos do Passado, mas não implica de forma alguma repetição ou reacção intelectual ou religiosa. Não: a Árvore da Raça para que dê novos e belos frutos escusa de vergar os ramos até ao chão; mas tem de entranhar bem as raízes na Terra Mãe, banhar-se na seiva original e então os ramos subirão a perder de vista e as naus da aventura, instrumento do nosso Destino, hão de ir no Céu à Descoberta das certezas divinas.[28]

Esta esperança de retomada das caravelas, em uma nova missão em busca de uma *Índia sem fim* ou das *certezas celestes* também aparece explicitamente nos poemas "Versos da Aleluia", publicado no número de julho, e "A Primeira Nau", publicado em outubro, ambos de Augusto Casimiro. No primeiro deles, as naus das descobertas voltam a se mover e o povo é conclamado, por Camões de novo vivo, a nelas partir:

> Olha as naus, outra vez, de quilhas feitas
> Ao mar, e as almas prontas à Aventura! ...
> - A capitânia as âncoras levanta!
>
> Eh! povo acorda, embarca! ... Olha as colheitas
> De glória e sonho, vastidões, ventura!
> - Embarca! - Acima, acima! - Camões canta.[29]

---

[26] CASIMIRO, abr. 1912, p.129.
[27] CORTESÃO, jun. 1912, p.177.
[28] CORTESÃO, set. 1912, pp.79-80.
[29] CASIMIRO, jul. 1912, p.10.

No segundo poema um gajeiro, que havia partido na primeira nau, tem visões sobre o futuro, nas quais após falar do desastre de Alcácer Quibir e de suas conseqüências[30], vê que nenhuma nau mais navega:

> Já não vejo uma só vela
> Em toda a volta do mar ...
> É noite. Nem uma estrela ...
> Só oiço as ondas cantar ...[31]

Interpelado porém pelo eu lírico, que com ele conversa, que lhe pede "Lança um olhar derradeiro, / e rouba os segredos a Deus"[32], ele vê, após esta decadência, um novo renascer:

> Vejo, vejo, - que alegria! ...
> Uma outra aurora rompendo
> E Portugal renascendo
> Ao clarão de um novo dia ...
> Vejo, - da maior altura
> Das minhas serras, largar
> Uma águia, em direitura
> Ao céu, ao alto a voar ...
>
> Alma lusa, águia da altura,
> Gente lusa, alma do mar! ...
>
> Vinde ver, gentes inquietas!
>
> Naus ao mar ... Povo ao Restelo!
> Os pilotos são Poetas ...
> Eh! embarcar, navegar! ...[33]

De novo neste texto temos o tópico dos poetas pilotando as novas naus das descobertas, que nos parece, sintetiza de forma clara esta imagem recorrente na construção saudosista. Já Cortesão, em seu artigo "Da *Renascença Portuguesa* e seus intuitos", publicado em Outubro, ou seja, no mês seguinte ao que Pessoa iniciara o seu texto sobre o aspecto psicológico da *nova poesia*, afirmara:

> Pertence esse esforço de renascimento quase exclusivamente a Poetas? Não é bem certo, ainda que eles predominem na *Renascença Portuguesa*.
>
> Mas que fazer? Esperaremos que venham auxiliar-nos livremente os demais Artistas, os sábios e os obreiros de toda a ordem; e até lá procuraremos cumprir o nosso dever segundo as nossas forças e obedecendo à lei das nossas individualidades.[34]

Este trecho de Cortesão acaba por explicitar, mesmo que tente desmentir, que o *esforço de renascimento* que então ocorria se devia quase que totalmente aos poetas.

---

[30] "Vejo ondas de sangue ardente / Em ardentes areais" (CASIMIRO, out. 1912, p.131).
[31] CASIMIRO, out. 1912, p.131.
[32] CASIMIRO, out. 1912, p.132.
[33] CASIMIRO, out. 1912, p.132.
[34] CORTESÃO, out. 1912, p.124.

Assim este novo navegar, feito e proclamado pelos poetas, faz do próprio fazer poético e das análises sobre ele nesta revista realizadas, uma nova navegação em que o país se restaura e lança-se em outros mares em busca de Índias espirituais.

É justamente esta imagem de uma *nova navegação* capitaneada por poetas, em busca de uma *Índia* que não está no globo, que será incorporada por Pessoa no final de seu artigo. Já na penúltima parte de seu texto dissera, como indicamos, que "a alma portuguesa, representada pelos seus poetas, encarna neste momento a alma recém-nada da futura civilização européia" [35]. Se aqui vê nos poetas os construtores do grande destino que cabe ao país, no último parágrafo de seu texto acaba por reproduzir, em seus termos, a imagem que insistentemente percorreu os textos de Cortesão e Casimiro:

> E a nossa grande Raça partirá em busca de uma Índia nova, que não existe no espaço, em naus que são construídas "daquilo de que os sonhos são feitos". E o seu verdadeiro e supremo destino, de que a obra dos navegadores foi o obscuro e carnal ante-arremedo, realizar-se-á divinamente.[36]

Pelo que aqui dissemos parece-nos inegável que, partindo de uma perspectiva que só em alguns aspectos se assemelhava com a dos saudosistas, Pessoa tenderá, especialmente ao longo de suas colaborações no segundo volume de *A Águia*, a assumir posturas que o aproximarão de forma clara de alguns dos tópicos centrais defendidos por este movimento[37]. Tópicos que *não estavam presentes nos seus dois artigos publicados no primeiro*, e que, devemos salientar, acabarão por ser retomados por este autor em *Mensagem*. A visão das navegações como parte de uma missão ainda por se completar, que aparece entre outros no poema "O Infante"; a importância que a figura do poeta assume em poemas como "A última nau", em que a poesia se transforma em meio para a realização de uma grandeza que está prestes a acontecer; e até mesmo a visão de uma nova eucaristia em que se dará a consumação dos tempos, presente em "O quinto império": todas estas construções podem ser vistas como releituras, feitas por Pessoa, de alguns tópicos que foram incorporados às suas reflexões justamente nesta *aproximação* que, durante o ano de 1912, ocorreu entre ele e os outros autores saudosistas que colaboraram em *A Águia*. Em vista disto, certamente não podemos considerar nem esta participação como *um equívoco*, nem que Pessoa forneceu ao Saudosismo *o programa que lhe faltava*[38]. De fato, ao aproximar-se do Saudosismo, Pessoa acabou por incorporar elementos que marcariam a forma como a partir de então analisaria o destino de Portugal. É, em vários aspectos, o mesmo sonho presente nos dois primeiros volumes de *A Águia*, sonho *de uma grandeza qual a sorte a não dá*, sonho de atingir *uma nova Distância, a das Índias espirituais*, que será retomado em *Mensagem*, livro em que ecoam as profecias

---

[35] PESSOA, dez. 1912, p.191.

[36] PESSOA, dez. 1912, p.192.

[37] Se algumas posturas de Pessoa, como a pregação do aparecimento de um supra-Camões, se mantém ao longo de todo este período, e certamente, com mais tempo, poderíamos nuançar esta aproximação que aqui analisamos, ela é, pelo que dissemos, inegável.

[38] Estas posturas foram assumidas, respectivamente, por João Gaspar Simões e Georg Rudolf Lind. Cf. SIMÕES, 1980, pp.158-67; LIND, 1981, pp.15-37.

que, duas décadas antes, Pascoaes, Cortesão e Casimiro já haviam, junto com o próprio Pessoa, proferido. Mas a análise das relações entre o conjunto da obra de Pessoa e o Saudosismo é um trabalho que ainda estamos desenvolvendo, e que ultrapassa os propósitos que aqui tivemos.

Universidade Federal De Minas Gerais - Brasil

BIBLIOGRAFIA

CASIMIRO, Augusto, "A Primeira Nau", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 2, n. 10, pp.125-33, out. 1912.

CASIMIRO, Augusto, "O Poeta e a Nau", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 1, n. 4, p.129, abr. 1912.

CASIMIRO, Augusto, "Versos de Aleluia", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 2, n. 6, p.10, jul. 1912.

CORTESÃO, Jaime, "A *Renascença Portuguesa* e o ensino da História Pátria", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 2, n. 9, p.73-80, set. 1912.

CORTESÃO, Jaime, "Da *Renascença Portuguesa* e seus intuitos", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 2, n. 10, pp.118-24, out. 1912.

CORTESÃO, Jaime, "Regendo a sinfonia da tarde", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 1, n. 6, pp.175-80, jun. 1912.

LIND, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981.

OLIVEIRA, Paulo F. M., *Esperança e Decadência: as imagens de Portugal na segunda série de A Águia*, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, 1995. (Tese, Doutorado em Teoria da Literatura).

PASCOAES, Teixeira de, "Renascença (o espírito da nossa raça)", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 1, n. 2, pp.3-34, fev. 1912.

PASCOAES, Teixeira de, "Renascença", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 1, n. 1, pp.1-3, fev. 1912.

PESSOA, Fernando, "A Nova Poesia Portuguesa no seu Aspecto Psicológico", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 2, n. 9, pp.86-94, set. 1912; n. 11, pp.153-7, nov. 1912; n. 12, pp.188-92, dez. 1912.

PESSOA, Fernando, "A Nova Poesia Portuguesa Sociologicamente Considerada", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 1, n. 4, pp.101-7, abr. 1912.

PESSOA, Fernando, "Reincidindo", in: *A Águia*, 2ª série, Porto, v. 1, n. 5, pp.137-44, maio 1912.

PESSOA, Fernando, "Vinte Cartas de Fernando Pessoa", in: *Ocidente*, Lisboa, v. 24, n. 80, pp.301-17, dez. 1944.

PESSOA, Fernando, *A Nova Poesia Portuguesa*, Lisboa: Editorial Inquérito, s.d.

PESSOA, Fernando, *Obra Poética*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1983.

PESSOA, Fernando, *Obras em Prosa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

PESSOA, Fernando, *Textos de Intervenção social e cultural A ficção dos heterónimos*, Lisboa: Europa-América, 1986.

PINTO, Álvaro, "Anotações [sobre as 'Vinte Cartas de Fernando Pessoa']", in: *Ocidente*, Lisboa, v. 24, n. 80, pp.317-18, dez. 1944.

SIMÕES, João Gaspar, *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 4ª ed., Amadora: Livraria Bertrand, 1980.

RELENDO JAMES JOYCE À LUZ DE LISPECTOR: UMA COMPARAÇÃO DE "OS MORTOS" E "A PARTIDA DO TREM"[1]

HILARY OWEN

Partindo de uma perspectiva baseada no feminismo pós-lacaniano, esta comunicação debruça-se sobre leituras paralelas das obras "A Partida do Trem" de Clarice Lispector e "Os Mortos" de James Joyce, para examinar o papel específico do diálogo na construção de subjectividades do género, masculino/feminino[2]. Neste sentido, utilizarei Clarice para abrir a possíveis leituras feministas um texto clássico de Joyce, numa inversão ou reciclagem consciente da ortodoxia histórico-literária segundo a qual Joyce influenciou Clarice. A própria Clarice sempre repudiava esta ligação com Joyce, apesar de o título de *Perto do Coração Selvagem* ter provindo de *Retrato do Artista quando Jovem*. Com efeito, o texto que é analisado nesta comunicação contém a sua própria mensagem lúdica e pós-estruturalista, dirigida ao leitor que queira procurar no texto indícios definitivos de influência patriarcal. A heroína de Clarice, Angela Pralini, desiste obviamente de ler Joyce "porque ele era chato" (p.41). Prefere a companhia do seu cão Ulisses o qual, como não hesita em afirmar, "não tem nada a ver com Ulisses de Joyce" (p.41).

O que me proponho fazer é dar eco às palavras de Hélène Cixous quando fala sobre *Retrato do Artista* e *Perto do Coração Selvagem* em "A Escrita e a Lei". Ela afirma, "nos dois lados diferentes da diferença sexual [estes romances] montam o mesmo cenário"[3]. Tratando em primeiro lugar do diálogo, gostaria de pôr em discussão o modo como, "de dois lados diferentes da diferença sexual", "Os Mortos" e "A Partida do Trem" "montam o mesmo cenário". Nestas duas histórias, o diálogo funciona como barómetro em relação aos diversos estádios da subjectividade. A alternância entre o diálogo interno e externo é utilizada para marcar ora a aproximação, ora o afastamento em relação à expressão do corpo, ao expressar do inconsciente e ao reconhecimento da mortalidade. Se o herói de Joyce encontra uma progressiva resistência às suas tentativas de construir dialogicamente a sua identidade com base na mulher enquanto ausência, Angela, a heroína de Lispector, ficciona esta resistência como um dado pré-textual. Ambas as histórias se empenham numa desconstrução poética do falocentrismo para demonstrar a instável, inerentemente ficcional

---

[1] Tradução de Hélia Correia e Lígia Silva.

[2] Clarice LISPECTOR, "A Partida do Trem", *Onde Estivestes de Noite*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974, pp.21-43. James JOYCE, "O Morto", *Gente de Dublim*, tradução portuguesa de Virgínia Motta, Lisboa: Edição Livros do Brasil, Colecção dois mundos, n.º 77, s.d., pp.221-73.

[3] Hélène CIXOUS, "Writing and the Law", pp.1-27 em: *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva*, redacção, tradução inglesa e apresentação de Verena Andermatt Conley, New York: Harvester, Wheatsheaf, 1992, p.9.

natureza da subjectividade, tal como foi teorizada por Lacan. "A Partida" começa com a desintegração subjectiva com que "Os Mortos" acaba.

Na primeira parte da minha comunicação, tratarei pois de pormenorizar os princípios da teoria lacaniana e da teoria feminista francesa, que estão subjacentes à minha leitura. Na segunda parte, farei uma análise de exemplos específicos que tendem a demonstrar como a subjectividade se relaciona com o diálogo em ambas as histórias. Explicarei também como uma sensualidade múltipla, evocada pela *écriture féminine*, corresponde à recusa de diálogo externo, a favor do monólogo interior. Na última parte, examinarei o modo como esta sensualidade realçada corresponde, por sua vez, à consciência crescente da mortalidade física e a uma aceitação de morte que oferece um potencial de regeneração.

A minha base teórica de Lacan está bem resumida por Garry Leonard no seu artigo, "Joyce e Lacan: A mulher como sintoma da Masculinidade em 'Os Mortos'". Segundo Leonard:

> 'A Mulher' é um sinal em que o homem acredita para resistir à fase fragmentária, não identificadora, pré-reflexo que permanentemente mina a sua consciência subjectiva. [...] Ela [A Mulher] existe, como a Fada Sininho, porque o homem acredita nela.[4]

As teorias de *escrita feminina* desenvolvidas por Hélène Cixous partem da visão de Lacan sobre a mulher como categoria absoluta e garante de fantasia, cujo objectivo é unificar, mesmo que temporariamente, a subjectividade dividida da identidade masculina. Cixous discorda de Lacan, mais especificamente pelo facto de a identidade sexual masculina ser estabelecida no momento em que ele distingue a rapariga como *o outro que falta,* conferindo assim ao falo o poder de significante transcendente na construção da linguagem por princípios de oposição. Certos aspectos linguísticos e figuras do discurso podem indicar a expressão do inconsciente feminino reprimido, através da *escrita feminina*. Por exemplo, no seu artigo "Inscrevendo as Marcas do Feminino", Ann Rosalind Jones salienta "vozes duplas ou múltiplas, sintaxe fragmentada, estrutura repetitiva ou cumulativa em desfavor da linear, e finais abertos"[5]. Como vamos descobrir, estes aspectos linguísticos e figuras de discurso abrem caminho à sensualidade, ou seja, à primazia do tacto, do cheiro e do som, opondo-os ao sentido da visão. Como Cixous sugere, "há uma qualidade táctil no texto feminino, há tacto e este tacto passa através do ouvido".[6]

Na minha análise específica do diálogo nas duas histórias, começo por encontrar um ponto de comparação muito importante ligando o refúgio involuntário no monólogo interior a que Gabriel se vê forçado a recorrer em "Os Mortos" e a escolha consciente do monólogo interior por parte de Angela em "A Partida". Gabriel tenta várias vezes iniciar diálogo, em público, com as convidadas da festa de Natal, na casa das tias. À medida que falham as

---

[4] Garry LEONARD, "Joyce and Lacan: 'The Woman' as Symptom of 'Masculinity' in 'The Dead'", *James Joyce Quarterly,* Vol. 28, Winter 1991, pp.451-72, p.459.

[5] Ann Rosalind JONES, "Inscribing femininity: French theories of the feminine", in: *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*, redacção de Gayle Greene e Coppélia Kahn, New York e London: Methuen, 1985, pp.80-112, p.88.

[6] Hélène CIXOUS, "Castration or Decapitation", tradução inglesa e apresentação de Annette Kuhn, *Signs*, Vol. 2, No. 1, 1981, pp.41-55, p.54.

suas tentativas corajosas, Gabriel sente-se cada vez mais impelido para o monólogo interior, indicado no texto por discurso indirecto livre. As duas personagens femininas que estão viajando de comboio em "A Partida" entregam-se quase exclusivamente ao monólogo interior. Porém, no caso de Angela Pralini, este monólogo interior também contém elementos de diálogo com alguém que está ausente, Eduardo, seu antigo amante, com quem ela se encontra em processo de ruptura definitiva, por ele ser intelectual e reprimido demais. Por conseguinte, Clarice contrói um monólogo interior caracterizado em geral pelo discurso indirecto livre. E este monólogo interior serve de enquadramento para o diálogo interior que Angela mantém com um Eduardo ausente. Isto é marcado, ao nível textual, pela mudança para discurso livre directo. Desta maneira, a construção dialógica de subjectividade, que caracteriza "Os Mortos", também aparece em "A Partida"; mas desta feita fica modificada pelo enquadramento de monólogo interior em que está contida, invertendo-se a hierarquia sexual de Joyce. Vou em seguida comentar o relacionamento entre diálogo e monólogo em "Os Mortos", antes de fazer uma comparação mais pormenorizada com "A Partida".

Em "Os Mortos", Gabriel Conroy vê-se constantemente frustrado nas suas tentativas de fazer com que as mulheres da festa lhe respondam efectivamente, da maneira que ele espera e exige delas. O diálogo externo é implicitamente negado, pois nem Molly, a colega, nem Lily, a criada, respondem às suas abordagens verbais de maneira a fomentar a ficção da unidade subjectiva do Gabriel. Como já mencionámos, isto força Gabriel a refugiar-se cada vez mais na introspecção. As mulheres recusam-se a ajudá-lo a mascarar a fissura na identidade do ego masculino, como se esta fissura não existisse. Assim, uma série de trocas de diálogo desconexas mostra como as identidades reflectidas no espelho lacaniano se vão reciprocamente estilhaçando.

O primeiro destes diálogos ocorre entre Lily e Gabriel, que faz uma figura ridícula ao chegar, pois este adianta suposições erradas em relação à idade de Lily e ao seu interesse por homens. Segundo Garry Leonard, Lily teria sido concebida por Joyce como um "eu" ficcional que se imagina a si própria através da forma como o outro a vê. Por exemplo:

> Podemos adivinhar que a um nível estritamente físico, Lily está cansada. Mas para dar 'significado' a este sentimento e identificá-lo como dela própria, ela tem que o embeber numa dimensão subjectiva, transformando-o numa frase que ela imagina que poderia ser dita a seu respeito (p.456).

Lily corta pela raiz a tentativa de Gabriel de tratá-la como uma criança e de lhe perguntar se vai casar, respondendo, "os homens agora é só palavrório e mais palavrório e o que querem é faltar-nos ao respeito" (p.224). Como Leonard salienta, neste diálogo, cada um deles se estilhaçou como um espelho para o outro mas:

> Sem intenção, a imagem de Gabriel estilhaçou-se primeiro porque ele se pôs a fazer a uma mulher que realmente existia uma pergunta que seria mais adequada para uma menina num conto de fadas (claro que, para ele, Lily é tão irreal como essa hipotética menina) (p.456).

O instante em que as imagens de Lily e de Gabriel mutuamente se estilhaçam ocorre precisamente quando a imagem que Lily tem de si mesma enfrenta a vontade dominadora

que Gabriel tem de manter intacta a sua subjectividade, exigindo que Lily responda às suas perguntas, como se ela fosse uma pessoa que na realidade não é. Como Leonard nos relembra:

> A sedução bem sucedida do Outro, através do diálogo, permite ao sujeito tornar verdadeira a sua própria subjectividade porque, durante o tempo em que fala, a ideia de que a audiência acredita nele, permite-lhe acreditar em si próprio (p.451).

Isto está mais obviamente patente em "Os Mortos", na constante preocupação de Gabriel quanto ao conteúdo do discurso que tem de fazer depois do jantar.

Passemos agora à construçao de diálogo em "A Partida do Trem". Como já vimos, Gabriel relaciona-se com outras pessoas num contexto bem público e social. Em "A Partida", pelo contrário, as duas passageiras femininas que estão de viagem no comboio, a velha Dona Maria Rita e a mais jovem (de meia idade) Angela relacionam-se no espaço do imaginário. Apenas um personagem masculino fala na história de Clarice, desempenhando um papel especial ao qual me referirei mais tarde. De qualquer outro modo, os homens estão ausentes. As palavras dos homens são *insinuadas* na sua ausência e pela sua ausência, posto que Angela, como comentei acima, incorpora no seu monólogo interior, as iniciativas e respostas que gostaria de ter tido num diálogo imaginário com Eduardo. Isto faz lembrar a bem conhecida técnica da terapia gestaltista, que se chama "discutir com uma cadeira vazia". Angela está mentalmente a reescrever os diálogos que tinham escrito a identidade dela no passado.

Apenas um momento de estilhaçar o espelho, análogo aos que caracterizam "Os Mortos", é demonstrado em "A Partida". Isto acontece quando há um diálogo homem/mulher em público. O único ser masculino que se dirige às duas mulheres é o rapaz bem educado que ouve música no seu rádio e se oferece para fechar a janela. Ao dirigir-se à velha Maria Rita como "a senhora", ele perturba a sua inconsciente falta de compostura. Com uma paradoxal dupla negativa, característica de Clarice, é a sua falta de compostura que é perdida durante a troca de palavras. A repentina intervenção masculina amedronta Maria Rita de uma forma desproporcionada: "Ah! exclamou ela aterrorizada" (p.23). Angela fica ofendida com o rapaz por este interrompido a sua silenciosa observação de Maria Rita num momento de falta de consciência de si própria. "Oh não!, pensou Angela, estava se estragando tudo, o rapaz não deveria ter dito isso, era demais, não se devia tocá-la de novo" (p.23).

A subjectividade do rapaz requer que Maria Rita tenha necessidade de que as coisas lhe sejam feitas. Semelhante à ideia de Leonard, a de que Gabriel trata Lily como uma rapariguinha num conto de fadas, o rapaz trata Maria Rita como uma velha senhora folcloricamente inútil. Para Maria Rita, assim como para Lily, é necessário afirmar de novo, na resposta, alguma forma de autoridade, por mais ilusória que seja. "'Não, não não' disse ela com *falsa* autoridade de modo algum obrigado, só queria olhar ... " (p.23) (o itálico é meu). Sentindo-se de repente observada pelo rapaz, Maria Rita sorri tolamente e representa sem autenticidade o seu papel. Apressa-se a assumir a máscara da Mulher como categoria absoluta e nos termos do feminismo francês, isto significativamente devolve

Maria Rita ao mundo do especular, ao mundo da visão, quando ela diz, "só queria olhar" (p.23). Como Cixous afirma em "Escrita e Lei":

> Quanto mais elevados nos encontramos intelectualmente, menos podemos cheirar, mas vemos cada vez mais longe. Entramos numa dimensão intelectual. A audição está muito mais próxima do corpo, do ouvido (p.9).

Tendo já discutido, com referência a ambos os textos, o investimento que a subjectividade masculina tem no diálogo, quero demonstrar agora como o monólogo interior e a desintegração subjectiva se interligam com a fragmentação da sintaxe e a evocação da sensualidade, sobretudo do som. O apelo textual de Lispector à sensualidade desafia o leitor a experimentar reacções convencionalmente excluídas do acto de leitura. Como Carol Armbruster explica, em "Hélène/Clarice - Nouvelles Voix":

> Lispector joga com todos os sentidos do corpo e com as suas interrelações. Ela incita o seu/a sua leitor/a a ouvir desenhos e cores e a fotografar o cheiro do perfume, tudo num esforço para tornar sensíveis todas as vibrações possíveis do corpo.[7]

Relembrando os comentários de Cixous - "há uma qualidade táctil no texto feminino, há tacto e este tacto passa através do ouvido" ("Castration or Decapitation", p.54) - o texto de Lispector torna-se periodicamente rítmico e musical. Angela utiliza a onomatopeia para acalmar o seu terror da morte e do vazio. Anseia pelo conforto da música de Schumann e conta a si própria uma história infantil acerca de um homem que ia pisando uma enorme quantidade de fruta macia e brilhante, e fala do som maravilhoso que assim lhe saía debaixo dos pés. Esta imagem repetida liga os sentidos da audição e do tacto numa experiência simultânea.

> Era tal a abundância de jabuticabas que ele se dava ao luxo de pisá-las. E elas faziam um barulho muito gostoso. Faziam assim: cloc-cloc-cloc etc. ... (p.37).

Angela lembra-se de sons e sentidos na privacidade do monólogo interior, enquanto sistematicamente desmantela a imagem que Eduardo tinha criado do corpo dela. Ela toma de novo posse do seu próprio corpo em termos dos seus elementos fragmentados e separados: lábios, peito, nariz, pontas dos dedos, olhos e pestanas, dentes, orelhas, mãos, pés, ovários e útero. O corpo de Gabriel, em contraste, não consegue fazer a sua entrada prometida através da união com Gretta. O seu corpo apenas se reafirma no desmaio lento da alma, enquanto a desintegração do "eu"/subjectivo finalmente penetra na sua recusa anterior da mortalidade física. Como Hélène Cixous afirma na sua tese *O Exílio de James Joyce*, "Os Mortos" centra-se na revelação da vida na morte e da morte na vida "numa única epifania de múltipla significação"[8]. Em termos específicos, ambas as histórias apontam esta "morte na vida" pelo facto de dar supremacia poética ao som e à música, em oposição à logocentricidade ou ao que Cixous chama "a dimensão intelectual" (*Readings*,

---

[7] Carol ARMBRUSTER, "Hélène-Clarice: Nouvelle Voix", *Contemporary Literature*, Vol. 24, No. 2, Summer 1983, pp.145-57, pp.154-5.

[8] Hélène CIXOUS, *The Exile of James Joyce or the Art of Replacement*, tradução inglesa de Sally Purcell, New York: David Lewis, 1972, p.613.

p.9). Tanto para Gabriel, como para Angela, a regeneração psíquica é efectuada finalmente por uma prefiguração da mortalidade na morte projectada de uma outra pessoa. Isto leva-me à terceira e última parte da minha comunicação.

Gabriel, como Angela, prefigura uma morte na mente, quando relembra os passos que o levaram a sentir-se tão apaixonado pela sua mulher.

> Pobre Tia Júlia! Também ela não tardaria a converter-se numa sombra ao lado da sombra de Patrick Morkan e do seu cavalo. A certa altura, quando ela cantara 'Vestida para o Casamento' achara-lhe os olhos encovados e a expressão desfeita (p.271).

Para Gretta também, o presságio da morte é canção. *A Donzela de Aughrim*, a canção que Bartell D'Arcy canta no final da festa, faz lembrar-lhe Michael Furey, que também a costumava cantar. A sua história de Michael Furey que morrera por amor, contada no momento em que Gabriel a seduzia, força Gabriel a aprender, como Leonard explica, "de repente e para além de qualquer possibilidade de equívoco, que Gretta não vai dar valor àquele 'algo' na sua voz que o liga à sua crença na [...] sua própria função fálica" (p.467).

Assim, Gabriel fica figurativamente alienado da sua própria imagem no espelho do quarto do hotel, quando Gretta deixa de lhe servir de reflexo. Contempla-se a si mesmo à distância como se estivesse separado do seu próprio rosto.

> Ao passar pelo espelho giratório, viu-se a si mesmo de alto a baixo: o peitilho da camisa que lhe envolvia o peito robusto, o rosto cuja expressão o intrigava sempre que se via ao espelho (p.267).

Da mesma maneira, quando Angela se olha no espelhinho de mão, a sua subjectividade dilacerada é indiciada/marcada pela alternância do nome próprio, "Angela", entre a função gramatical de sujeito e a de objecto na frase. Isto tem como resultado tornar-se ela, simultaneamente, a voz que fala e o recipiente do seu próprio diálogo interior. Diz para si mesma:

> Pareço-me com um desmaio, Cuidado com o abismo, digo àquela que se parece com um desmaio. (p.32)

O "desmaio" evoca quer uma perda dos sentidos, quer uma perda de significado, existindo ambos num jogo de palavras em português - "perder (os) sentido(s)". No final de "Os Mortos", Gabriel também experimenta a sua desintegração subjectiva nos termos figurativos de uma perda de sentidos ou desmaio:

> A sua alma desfalecia lentamente à medida que ouvia a neve caindo frouxamente no universo, caindo frouxamente, como a descida do fim supremo sobre todos os vivos e todos os mortos (p.273).

Em ambos os textos, a associação vida/morte é perceptível através de mudanças de consciência e dissolução de limites. Em *O Exílio de James Joyce*, a leitura que Cixous faz da conclusão de "Os Mortos" aponta o foco sobre esta dissolução de limites quando escreve:

> Com o acompanhamento de uma música verbal, a alma, que se apercebera do seu aspecto exterior no espelho, é dissolvida nessa única fase de tempo em que os limites da vida e da morte são enterrados debaixo da neve, perdendo os sentidos numa dormência (p.615).

Não é por mera coincidência que ambos os textos acabam com o sono, ou melhor, com uma observação vigilante do sono. A imagem final de Angela é de uma Maria Rita adormecida:

> [...] ficou-a perturbando a visão da velha quando acordasse, a imagem do seu rosto espantado diante do banco vazio de Angela. (p.43)

Gabriel também observa Gretta que adormeceu:

> [...] pensou em como aquela que a seu lado dormia fechara durante tantos anos no seu coração aquela imagem dos olhos do namorado quando ele lhe dissera que não tinha desejo de viver. (p.272).

A propósito das imagens finais de "Os Mortos", Cixous explica que "Joyce pretendeu não só separar as imagens do seu contexto espacial, mas também desenvolver dois movimentos paralelos de imagens contra um fundo temporal. [...]", obtendo como efeito a evidência de que "a Arte não é apenas a reprodução da visão ou do diálogo, mas ela própria gera visões [...]" (*The Exile*, p.615). O último quadro de "A Partida" produz uma visão do futuro, do momento em que Maria Rita acordar, para descobrir que Angela já desceu do comboio e já não se encontra ali. Assim, esta imagem bem íntima e localizada de uma ausência iminente, corresponde à projecção cósmica que Gabriel faz a partir da mortalidade de Michael para toda a humanidade, incluindo ele próprio. Em ambos os textos, uma visão do futuro é separada do seu contexto no presente e levada pela neve que esvoaça e pelo comboio em movimento, os quais através das linhas finais da história a encaminham na direcção da mortalidade dos leitores.

Universidade de Manchester

LITERATURAS AFRICANAS E PÓS-MODERNISMO: UMA INDAGAÇÃO

LAURA CAVALCANTE PADILHA

O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável.

Jean-François LYOTARD

O local, o regional e o não-totalizante são reafirmados à medida que o centro vai se tornando uma ficção - necessária, desejada, mas apesar disso uma ficção.

Linda HUTCHEON

MAIS QUE UMA EXPLICAÇÃO: UMA DEFESA.

Como viajante consentida pelos mares de um outro conceito operacional e simbólico, também marcado pela presença de um prefixo *pós*, isto é, o *pós-colonialismo*, sempre encarei a questão do pós-modernismo como algo de pouca - ou quase nenhuma - aplicabilidade ao meu objeto de pesquisa, qual seja, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. A mim sempre me pareceu que o meu interesse se deveria concentrar no jogo *colonialismo* X *pós-colonialismo*, tal como os estudiosos da outra corrente teórica, por sua vez, faziam com o par *modernismo* X *pós-modernismo*. Sabendo embora que os quatro elementos participantes do jogo, ou as duas duplas, se quisermos, criam entre si redes de interrelações, mesmo assim, por muito tempo, quase diria até hoje, neste texto, o centro de minha preocupação permaneceu sendo a questão colonial e seu processo de achatamento e de rasura. Meus parceiros em tal travessia ou os juízes: Frantz Fanon, Albert Memmi e, mais recentemente, Edward Said e o próprio Homi Bhabha, para não falar de africanos como Alassane Ndaw, Makhily Gassama e tantos outros.

Mas pensar o colonialismo é convocar também o seu contrário, principalmente se se fala de África, ou seja, não dá para deixar de parte o fenômeno da descolonização, sempre caracterizado como processo de procura de uma reversão absoluta, marcado pela violência. As guerras de libertação africanas atestam isso, bem como a produção literária que se elabora e circula nesse período de enfrentamento e tentativa de substituição do colonizador pelo colonizado, ao mesmo tempo em que representa uma proposta de narrativizar a nação, seja estética, seja político-ideologicamente. Como bem enfatiza Homi Bhabha, sabe-se que:

> O "vir a ser" de uma nação como sistema de significação cultural, como representação da vida social, ao invés da disciplina da organização política social, enfatiza [uma] instabilidade do conhecimento (1995, 1).

Na violenta passagem de colônia para nação, que na África de língua oficial portuguesa só se deu em 1975, essa "instabilidade do conhecimento" atingiu pontos surpreendentes que foram representados nas malhas dos textos literários de forma igualmente surpreendente, inclusive pelo embate entre a língua da colonização e as nacionais.

Nesse sentido, o centro cedeu lugar às margens e todas as contradições inerentes ao processo de dominação cultural, representado pela colonização, foram escancaradas, enquanto o mundo assistia perplexo à tentativa de Portugal, em nosso caso específico, de manter as suas colônias, a ferro e fogo. Tudo está muito próximo de nós, para que possamos esquecer e, também, para que tenhamos necessidade de lembrar. Talvez valesse a pena repetir Fanon como fecho dessas reflexões sobre a violência da descolonização que deixará profundas marcas na realidade pós-colonial. Ele diz:

> A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referência da economia, os modos da aparência e do vestuário, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que, decidindo ser a história em atos, a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas. [...]. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la profundamente no solo ou expulsá-la do território (1979, 30).

A longa citação se justifica, seja pela riqueza do discurso de Fanon, seja pela exatidão de sua análise, seja, por fim, para que reflitamos sobre o fato de que, dos anos 60 aos 70, Angola, Cabo Verde, Moçambique, etc., decidiram, pelas armas, "ser a história em atos", lutando por sua hegemonia e possibilidade de auto-determinação. Convém lembrar, ainda, que as culturas de tais povos se marcavam pela consciência do atraso e do subdesenvolvimento, pensando com Antonio Candido. Finalmente, se, como quer Boaventura de Sousa Santos, nem Portugal participou do *boom* da modernidade, sendo uma "sociedade de desenvolvimento intermédio" e ficando, pois, em uma interseção entre as sociedades mais e as menos desenvolvidas (1995, 57-58), sobretudo pela ausência de um parque industrial, o que dizer da África por ele colonizada e sempre percebida, no imaginário da colonização, como o grande quintal da construção solarenga do sonho ultramarino?

Assim, se encaramos o pós-modernismo como um fenômeno cultural "europeu e (norte - e sul -) americano" e ainda acreditamos que "os anos 60 modificaram a conformação e a estrutura da maneira como consideramos a arte" e, por fim, que "a experiência política, social e intelectual" desses anos é que contribuiu para que o pós-modernismo se revelasse como um questionamento dos limites, fazendo uma colagem de citações de Linda Hutcheon (1991, 24-25), fica difícil a extensão do conceito de forma pura e simplista à África. Vale recordar, quase como uma conseqüência desse olhar para os anos 60, que essa mesma África não viveu, por sua condição de dependência, a experiência moderna da crença na supremacia tecnocrática, baseada no saber positivista que, segundo ainda Lyotard, "encontra facilmente sua aplicação às técnicas relativas aos homens e aos materiais" (1988, p.24). Desse modo, ela, a África, não fez parte nem da euforia tecnocrática, nem da utópica crença das vanguardas em seu destino. Excluída, periférica e dependente, não participou da "festa" da modernidade, social, política,

histórica e culturalmente. Portanto, como falar em experiência pós-moderna, se, quando se gestava o processo, a África lutava, nos anos 60; se, depois de 75, ela tentava escrever a nação; se, por fim, nos anos 80, ela vivia, a pleno vapor, a experiência marxista como forma de governo, quando sabemos, com Boaventura Santos, que tal década é a do pós-marxismo, com uma série de fatores a convergirem, se não para o colapso total, pelo menos para o desfazimento do sonho de uma justiça social que alimentava tanto os antigos guerilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), quanto os do Partido para a Independência da Guiné e de Cabo Verde (PAIGC), como os de Sierra Maestra ou do Araguaia? No momento histórico da criação de uma rede pós-modernista, de sua sedimentação ou de sua compreensão teórica, a África de língua potuguesa tentava deixar de ser este singular monolítico para se fazer Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, tendo os países de enfrentar, primeiro com a ajuda do bloco socialista, e, depois, sozinhos, os desafios que a descolonização apresentou para que se conseguissem auto-determinar como povos independentes.

A RUIDOSA RUÍNA

Essa longa introdução, antes de entrar na arena da literatura propriamente dita, se justifica para que se percebam as razões de minha opção teórico-metodológica, já anunciada no início desse texto, ou seja, por que optei pelo pós-colonialismo, conceito mais amplo e de aplicação mais imediata, quando o objeto de estudo são as culturas africanas. No entanto, se penso não apenas no aspecto da produção do texto literário e, se, mesmo nesse aspecto, me aproximo dos dias atuais e se tomo ainda a questão do pós-modernismo como um saber, como quer Lyotard, considerando a crítica literária como parte desse saber, talvez possa minimizar a exclusão do conceito no trato com as literaturas africanas. É o que vou tentar propor a partir de agora, levantando dois aspectos e tomando como forma de exemplificação, paradigmaticamente, o caso pontual de Angola. Os dois aspectos dizem respeito, de um lado, à ficção dos anos 90 e, de outro, à crítica literária. Por que Angola? Por não dar para tudo ver ou dizer. Assim, na primeira categoria, exemplifico com três textos de Pepetela: *Lueji* (1989), *A geração da utopia* (1992) e *O desejo de Kianda* (1995), e, na segunda, com os ensaios quase poemas de Manuel Rui Monteiro: "Entre mim e o nómada: a flor" (1981), "Eu e o outro - o invasor ou em três poucas linhas uma maneira de pensar o texto" (1985) e "Pensando o texto da memória" (1991).

Antes, porém, partindo de *Poética do pós-modernismo* de Linda Hutcheon, várias vezes aqui citado, e que contém em seu bojo, ou em suas teias, as vozes que teorizam o pós-modernismo ou a ele se contrapõem - cf. neste caso Jameson e Eagleton, por exemplo - , retomarei alguns pontos que me ajudam a levantar certos traços do "saber pós-moderno" referido por Lyotard, saber que, de acordo com este crítico, "aguça nossa sensibilidade para as diferenças", no sentido do que já foi recuperado na primeira epígrafe (1988, XVII). Aliás, esta assertiva é fundamental para o que agora me proponho fazer, já que a própria possibilidade de se pesquisarem as literaturas africanas em nosso país faz parte desse saber e da nossa busca das diferenças. Outro conceito basilar, dessa vez de Linda Hutcheon, e também já anunciado na dupla voz epigráfica, é o do centro como ficção pela qual se

permite cenarizar "o local, o regional e o não totalizante", ou seja, cenarizar esse outro lugar no qual, aliás, a diferença da africanidade ou, em outros termos, as identidades africanas sempre se esconderam sob o véu mascarador da dominação colonialista.

De outra parte, ainda a mesma Hutcheon levanta uma segunda questão operacional muito eficaz para o pensar, em termos críticos, as literaturas africanas. Refiro-me à saída da teoria "da torre de marfim" e a sua entrada, como afirma a pesquisadora, "no mundo maior da práxis social", momento de seu texto em que lembra Said (1991, 35). Afirmando a importância dessa saída, ela insiste que - e eis outro ponto que precisamos aqui evidenciar:

> Junto com o caso evidente, e muito divulgado, da arquitetura pós-moderna [...], foram a teoria e prática do movimento negro (americano) e das feministas (em geral) que tiveram especial importância, tanto em termos formais (em grande parte por meio da intertextualidade paródica) como temáticos, nesse reenfoque pós-modernista em relação à historicidade (Idem, 34).

Tal postura analítico-crítica é muito importante, quando nos debruçamos sobre algumas produções literárias africanas onde o passado reaparece, não com travos de nostalgia, mas como uma forma de conhecer o presente, o que só se pode dar com o que Lyotard chama de "decomposição dos grandes Relatos", já que cada vez se tornam mais difíceis as "identificações" com os grandes nomes, com os heróis e seus grandes feitos. (Lyotard, 1988, 28). Decreta-se a morte da "narrativa-mestra" e, em conseqüência, dos mitos que a alimentavam. No espaço diaspórico da África de língua portuguesa, o sentido dessa ruína ruidosa tem uma força muito grande, como adiante veremos.

É claro ainda que o discurso dos negros americanos (cf. Noémia de Sousa e o seu poema "Deixa passar o meu povo", 1953) e o discurso do feminismo (cf. também, no primeiro número do Boletim *Mensagem*, da Casa do Estudantes do Império, 1948, os vestígios desse discurso, principalmente no artigo "O movimento feminista na Índia contemporânea" de Ricardo Fernandes) vão ter um papel bastante considerável para a desconstrução da noção de centro e para a exaltação das margens, no que respeita tais literaturas. Recupero, nesse sentido, os primeiros versos do poema citado de Noémia de Sousa, de Moçambique, para tornar mais evidente a importância de uma outra prática discursiva que se alça nas dobras da conscientização das identidades africanas, levando à ruína ruidosa já referida, e onde uma voz de mulher moçambicana exalta outras vozes negras americanas, ex-cêntricas todas:

> Noite morna de Moçambique
> e sons longínquos de marimba chegam até mim
> - e certos e constantes -
> vindos nem eu sei donde.
> Em minha casa de madeira e zinco,
> abro o rádio e deixo-me embalar ...
> Mas as vozes da América remexem-me a alma e os nervos.
> E Robeson e Marian cantam para mim
> spirituals negros de Harlem.
> "*Let my people go*"
> - oh deixa passar o meu povo, deixa passar o meu povo -,
> dizem.
>
> (*Sangue negro*, s.d., fl. 41.)

Por tudo isso: deixando um pouco de lado a importância da questão histórica que possibilita, articula e constrói o edifício de uma "poética do pós-modernismo", e ainda recortando alguns elementos pontuais que se re(a)presentam no universo textual das culturas africanas e, por fim, interseccionando este conceito com o de pós-colonialismo, penso que há alguns pontos que, se não nos permitem buscar uma pós-modernidade em África, possibilitam-nos deparar, nas manifestações culturais que lá encontramos, com certos vestígios de um saber pós-moderno. Tal saber mais e mais nos leva a pensar nas fissuras, nas rasuras, nas contradições de um tipo de saber anterior que não tem mais como sustentar-se depois que se chegou a tantos limites e que se reconhece a força das fronteiras, dos contatos e das margens ...

A AMOSTRAGEM OU UMA EXPERIÊNCIA DOS LIMITES

Começo o processo de amostragem, garimpando os dois aspectos já apontados. Com os textos de Pepetela, quero-me debruçar sobre uma das formas do gênero romance, chamado por Linda Hutcheon de "metaficção historiográfica". E completa a autora:

> Com esse termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos (1991, p.20).

Desde *Mayombe* (1980), Pepetela se aproxima do gênero batizado por Hutcheon de "metaficção historiográfica". Se os personagens que pelo romance desfilam não têm sua identidade histórica comprovada nos documentos angolanos, não há como duvidar da possibilidade histórica dos acontecimentos, se se conhecem os meandros da guerrilha e a forma de organização do Movimento Popular de Libertação de Angola. No entanto, será com o romance *Lueji (O nascimento dum Império)* que o gênero ganha uma força surpreendente no universo ficcional angolano. Em tal obra se encontram muitos traços do que podemos entender por pós-modernismo: a busca da diferença; a recuperação do passado sem traços nostálgicos; a interpenetração da história pela ficção e vice-versa, enfim, a "escrita-como-experiência-dos-limites", citando Julia Kristeva, a partir de Linda Hutcheon (1991, p.25).

O romance *Lueji* abriga dois núcleos temporais, talvez em claro jogo desconstrutoramente pós-moderno. De uma parte, aparece um passado muito remoto, o da criação da Lunda, pelo casamento de Lueji e Ilunga, respectivamente herdeiros dos tronos lunda e luba. Esse relato poderia ser confundido com uma narrativa-mestra, de exaltação de um dos mitos angolanos de origem. Contudo, o afastamento do padrão valorativo sobre o qual o mito se estrutura, certo tom de contestação crítica, os furos provocados pela paródia e pela ironia nos impedem de aceitar a narrativa como pertencente à categoria dos grandes relatos, principalmente quando se vê que a tradição é contestada, ao mesmo tempo em que se exalta a transformação e se questiona a ânsia de poder. Mostro uma breve passagem do romance em que se subverte o sistema de pensamento angolano, abrigado nos contrafortes dos relatos míticos do passado, sistema que alimentou boa parte da ficção imediatamente

anterior. No fundo da cena simbólica, reaparece, transformada, a lendária figura do pensador, um dos ícones angolanos:

> O tahi se revelava também um pensador. Em longas conversas revelava aos poucos as suas ideias. E era muito diferente de Kandala, que sempre fora apenas o guardião das tradições. Majinga inovava. Relacionando os costumes de vários povos e aprofundando as ideias em discussões com Ilunga e Lueji, o tahi acabou por formular o que seria a chave do poderio lunda nos séculos seguintes. O poder obtido pela força se perde também pela força. O verdadeiro poder é aquele que se ensina pela persuasão e pelo benefício que se pode adivinhar nele (1989, 462).

O outro núcleo temporal é o presente, mas um presente que já é futuro, com relação ao momento da enunciação, uma vez que as ações se passam "a poucos meses para a mudança do século" (1989, 26). Enquanto o primeiro grande movimento narrativo se abre, no capítulo 1, com a rubrica quase teatral "*Quatro séculos atrás (pelo menos) ...*" (p.9) e onde a rainha Lueji ocupa o primado actancial, o segundo, no mesmo capítulo, se apresenta como "*Quatro séculos depois (amanhã) ...*" (p.26). Neste, a bailarina Lu se faz a principal figura narrativa, em jogo onomástico especular explícito com o nome da personagem anterior. Também as vozes dos narradores fazem uma dança de contrastes. Enquanto a estória da rainha tem a contá-la uma voz em terceira pessoa, atemporal e demiúrgica, a de Lu é contada por uma primeira pessoa que não esconde o seu fascínio pela coisa narrada:

> Ao ver Lu sair naquela manhã do Centro de Documentação Histórica, onde eu ia entrar, não podia imaginar a força daquele encontro. [...] havia algo estranho no olhar ausente dela, passando por mim sem me ver. Aí começou tudo (Idem, p.26).

Tal relato se opõe àquele onde Lueji, a rainha, fora introduzida no narrado por uma distante terceira pessoa:

> Lueji voltou ao lago da sua infância. Era elíptico, grande, só os bons nadadores o podiam atravessar no sentido do comprimento. As margens estavam cobertas de fetos compridos e também dos mais pequenos, de folhas em palma todas recortadas, os fetos da Lunda (Idem, p.9).

Os dois começos. As duas mulheres - Lu/Lueji. Os dois tempos. As duas estórias. Os dois níveis discursivos: ficção e história. Os dois gêneros: a dança e o romance propriamente dito, já que a bailarina Lu escreve um roteiro e monta um balé que tem como personagem principal a rainha Lueji. A metaficção a escancarar suas comportas, deixando ver seu ventre quase sempre camuflado. A história se recuperando, como texto, ou seja, como invenção também. A metáfora clara do "Centro de Documentação Histórica", onde a própria ficção entra e de onde sai. Lueji rainha e o narrador ficcional ou, se quiséssemos, o documento e a fantasia. Mas sempre como reinvenção ou, de novo, se quiséssemos, passado e presente se retroalimentando e se narrando, narrando. Daí dizer o narrador sobre o balé de Lueji, escrito e dançado por Lu, e que serviria como alegoria do romance e da ficção angolana como um todo. Pós-moderna? Eu pergunto. Prefiro insistir: pós-colonial,

embora sendo impossível não registrar o travo da ironia e da paródia, para Hutcheon, dois dos principais traços da pós-modernidade:

> E aí foi nascendo um género próprio, nacional, indo buscar temas e passos à tradição dos camponeses, misturando por vezes as culturas de origem, e estilizando com recurso ao que de mais avançado se fazia no Mundo. E o grupo de bailado 'Kukina' [...] cativava as atenções pela originalidade das criações, misturando kimbos com computadores e danças de roda com sapatilhas de ponta (1989, p.170).

A ironia, pela qual se misturam "kimbos com computadores e danças de roda com sapatilhas de ponta" retorna com uma força irruptora nas duas últimas obras de Pepetela, ou seja, no romance *A geração da utopia* e na novela *O desejo de Kianda* que, no entanto, não apresentam o escancaramento da efabulação, como se dá com *Lueji* e onde, em determinado sentido, se revela um certo "conservadorismo" das técnicas narrativas. Assim, se formalmente os dois textos se afastam dos paradigmas pós-modernos, tematicamente deles se aproximam, justamente pela força da paródia e pela corrosão da ironia.

Em ambos os textos o que era sólido, no projeto de construção da nação imaginada - Benedict Anderson, 1989 -, se desmancha no ar das armadilhas da efabulação romanesca, parodiando Marx. Em *A geração*, há também a volta a um passado, só que recente, começando-se a narrativa com a Casa dos Estudantes do Império, simplesmente chamada "A casa", no primeiro segmento da obra, a que se apõe uma data (1961). A primeira frase, iniciada com "portanto" inaugura um novo dizer, representando a vingança do "autor" que, censurado pelo professor quando estudante em Lisboa, pelo fato de começar uma frase angolanamente com portanto, "jurou um dia havia de escrever um livro iniciado por essa palavra" (1993, p.11). Depois desse breve lampejo de metaficção, o romance caminha por aquilo que aqui vou chamando de conservadorismo narrativo, enquanto, no nível temático, passa-se a limpo a nova realidade angolana, cenarizando-se a ruína benjaminiana da história.

A ironia é a forma escolhida para o relato que surpreende a morte do sonho e da esperança utópica de toda uma geração espatifada contra as paredes da igreja de Dominus. Tal igreja é criada por um dos personagens, Elias, justamente aquele que, no passado, se caracterizara por ser o radical leitor de Fanon, justificando sempre a violência, que via como a base de todos os poderes. No final, travestido no pregador de Dominus, no criador da igreja novíssima, "da Esperança e Alegria do Dominus", "bungulando", gritando e dançando, conduz a massa, "solto e iluminado", repetindo "Dominus falou", pelas ruas de Luanda, "a caminho dos mercados e das casas, das praias e dos muceques, em cortejos se multiplicando como no carnaval, do Luminar partindo felizes para ganhar o Mundo e a Esperança." (1993, 315-316). Se cotejamos esta cena final com as de obras de Luandino Vieira ou outras do próprio Pepetela, onde a crença no futuro e na grandeza do herói era quase inabalável, a paródia mostra-se em toda a sua extensão e a corrosão da ironia torna-se um modo de poder representar as ruínas que impedem o vôo do Anjo da História, de acordo com a leitura benjaminiana do quadro *Angelus novus* de Paul Klee.

Já na novela *O desejo de Kianda*, cujas ações se passam no antigamente quase mítico largo do Kinaxixi, a queda sucessiva dos prédios, o apagamento da topografia do largo, a libertação da zangada Kianda, personagem igualmente mítico da tradição

angolana, a desrazão do relato das quedas, com os habitantes das construções se mantendo vivos depois do esfarelar dos prédios, o escancaramento da paródia, etc., nos remetem à dissolução absoluta de qualquer tipo de narrativa-mestra, tal como se concebia no passado recente. É muito mais um exercício de contar do que o conto, propriamente. Há uma "'atomização' do social em flexíveis redes de jogos de linguagem", atomização que se "afasta da realidade moderna que se representa antes bloqueada pela artrose burocrática", ampliando a colocação de Lyotard sobre a necessidade de se compreenderem as relações sociais em uma perspectiva pós-moderna (1988, 30-31).

O pequeno texto narrativo de Pepetela é, pois, uma espécie de exercício de apresentar a margem como margem, sem querer transformá-la em centro, como se dava, por exemplo, com *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, expressiva peça de resistência da heroicidade angolana. Neste romance, não falta nem mesmo o coro grego para reforçar a saga do operário morto, quando todos os presos acompanham o canto pelo qual se exalta o herói da liberdade. Diz o narrador, depois de recuperar em quimbundo o canto-exaltação:

> E o coro que se seguiu saltou nas paredes da cadeia e, veloz como o vento fresco da madrugada, encheu toda a noite branca do musseque. E nem todos os chicotes de todos os cipaios metidos na prisão conseguiram de calar os presos antes do nascer do dia (S.d., 78).

O sentido de libertação da Kianda, que ganha "o alto mar, finalmente livre" (1995, 119), é completamente contrário a isso. É como se o mito antigo soltasse suas amarras frente à impotência e à desrazão da queda dos antigos sonhos. Nas retinas do leitor fica a imagem do não menos impotente João Evangelista, sempre preso a seus vazios jogos de guerra no computador. Por isso, quando desaba com seu edifício, diz o narrador que ele:

> Viu a praça do Kinaxixi cheia de gente nua que batia palmas e aplaudia a última façanha de Kianda. O computador lhe caiu em cima, depois montes de entulho e pó de cimento. Ficou abraçado ao computador, sem vontade de sair dali (Idem).

Eis aí a diferença dentro da semelhança. A desconstrução paródica. As ruínas. O desmantelamento. O rejeitar do que é incontrolável e ilusório. E eu pergunto: trata-se de uma ficção pós-moderna, no salto cultural que não precisa de princípio para chegar a um mesmo fim? Só o distanciamento crítico nos possibilitará responder. Até lá, permanece a indagação.

Quanto aos ensaios críticos de Manuel Rui, penso que eles atualizam uma outra questão que se poderia chamar pós-moderna, ou seja, neles se dá a ultrapassagem entre o gênero ensaio e o propriamente literário, deixando-nos frente a frente com a discussão sobre "as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas", que são, segundo ainda Linda Hutcheon, "o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si" (1991, 26). Também pelo que neles se (d) escreve, os ensaios de Manuel Rui tematizam a margem, o ex-cêntrico, pondo a nu as contradições e as convenções criadas pelo achatamento do processo colonizatório. Volto a Linda Hutcheon, e lá encontro:

> Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções - [...] - começam a ficar visíveis. [...] essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante do pensamento pós-moderno (Idem, 86).

Os textos ensaísticos do angolano Manuel Rui, também poeta e prosador, são uma forma de exposição das contradições e uma afirmação da identidade por meio da diferença. Desde seus títulos, muitas vezes mais que originais, até o debruçar-se sobre a importância da memória ou sobre o desejo de reinventar a identidade, reconstruindo, pela linguagem, os alicerces de seu pluralismo cultural, tais textos de Manuel Rui se podem caracterizar como a festa da palavra marginal, embora sem ilusões ou ingenuidades. Por eles se restabelece o pacto do homem africano com a palavra, sempre um mais além de si mesma, naquele continente. Também neles se mostra o embate do oral e do escrito, no encontro fecundante das culturas. Em dado momento, no ensaio de 85, "Eu e o outro - invasor" anuncia-se, de novo parecendo que o sujeito quer remarcar fronteiras:

> E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta [...]. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade (1985).

Entretanto, convém reiterar que pensar a identidade não significa elidir o outro, mas tão somente tornar visíveis as contradições. Daí porque, no texto de 81, "Entre mim e o nómada: a flor", o poeta esclareça tal fato, lembrando os laços que o ligam ao nômade tribal, já que este, tanto como ele, só que no universo da oralidade, tem na palavra os contrafortes de sua construção simbólico-cultural. E conclui o sujeito da enunciação, dizendo serem ele e o nômade "muitas línguas" e que, por isso, pensar o passado não significa um nostágilco gesto de voltar às origens, mas um convite ao devir:

> Assim, plurais, nem eu nem o nómada pensamos em regressar ao "antes de". Tudo para nós é depois, a partir de agora. E nem sequer é redescoberta mas sim afirmação transformadora (1981, 32).

Nesse sentido, é no jogo simbólico onde se encena o encontro de culturas e onde as fronteiras se esgarçam, que de certa forma é parido o homem pós-colonial, na força de sua multiplicidade:

> Ser pátria assim, multilingüística e multicultural, é ser-se mais rico para a criatividade contra o nacionalismo tacanho, chauvinista, baseado só na raça e língua. Numa pátria assim, sempre o real se decifra por ângulos cada vez mais diferentes e a própria comunicação é a multicriatividade pelo que é essencial: o homem (1981, 33).

Assim, ao mesmo tempo se exalta o múltiplo e se reafirma que pensar a diferença, tentando construí-la de certo modo pelo contrário disso, a desconstrução, é decifrar o real pelo caminho que leva aos vários enclaves da identidade plural. Chega-se, por tal via, à exaltação da margem como o único lugar possível, a servir de abrigo àquela mesma diferença. Esses talvez sejam alguns dos motivos pelos quais Manuel Rui anuncie, na comunicação apresentada em 1990 no 2º Congresso da Abralic, cujo tema era "Literatura e Memória Cultural" que:

> Num espaço onde língua se inscreveu também no arsenal da opressão do outro e se reabilitou para mim, por sua viagem transformatória, logo em seu processo de gênese, sempre a literatura tem algo a haver com margem (1991, p.542).

Dessa margem, não sei se pós-moderna ou pós-colonialmente, falamos. Ela não permite mais que se exalte a heroic(a)idade, já que não há lugar para os grandes relatos

onde os mitos se edificaram. Pensamos a margem como espaço onde se abriga o precário e onde, ao mesmo tempo, se pode matar, como faziam e ainda fazem os nômades do deserto africano, a sede da própria alteridade, ao realizarem a transumância do gado, o que metaforicamente pode representar a necessidade de preservação da cultura. Talvez por aceitar a urgência do precário, eu própria não tenha até agora resposta para a indagação proposta no título, isto é, se há ou não pós-modernidade em África ou se dela se pode falar. Só sei pensar que, se há margem é porque há rio. Sendo assim, vejo-me na contingência de finalizar minha travessia, embora suspensivamente, pensando que o pós-colonialismo nos traz respostas e o pós-modernismo obriga-nos a indagações. Sem querer ou poder escolher, com mais dúvidas do que certezas, pergunto com Manuel Rui:

> Quem é do rio? Quem nasceu por causa da margem?
> Quem é da margem?
> Quem faz voar o rio e nunca por renúncia ao ódio não o fez secar?
> Os da margem.
> Assim mesmo, em aberto, e sem qualquer resposta conclusiva.

Universidade Federal Fluminense

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict, *Nação e consciência nacional*, trad. Lólio L. de Oliveira, São Paulo: Ática, 1989.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, 7ª ed., trad. Sergio P.Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi K., *Narrando a nação e dissemiNação*, trad. Glória M. de Mello Carvalho, Belo Horizonte: PUC/MG, 1995.

CANDIDO, Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987.

FANON, Frantz, *Os condenados da terra*, 2ª ed., trad. José L. de Melo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERNANDES, Ricardo, "O movimento feminista na Índia contemporânea", in *Mensagem*, Lisboa: Casa dos Estudantes do Império, v. 1, nº. 1, pp.9-12, 1948.

HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LYOTARD, Jean-François, *O pós-moderno*, 3ª ed. ,Ttad. Ricardo C. Barros, Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MONTEIRO, Manuel Rui, "Entre mim e o nómada: a flor", in *Teses angolanas*: documentos da VI Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos, V. 1. Lisboa/Luanda: Edições 70/União dos Escritores Angolanos, 1981, pp.27-34.

_____ , *Eu e o outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*, São Paulo: Encontro "Perfil da Literatura Negra", 1985.

_____ , "Pensando o texto da memória", in *Anais do 2° Congresso Abralic: Literatura e memória cultural*, Belo Horizonte: Abralic, 1991, pp.542-4.

PEPETELA (PESTANA, Arthur), *Mayombe*, São Paulo: Ática, 1982.

_____ , *Lueji, (O nascimento dum império)*, Porto: Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1989.

_____ , *A geração da utopia*, 2ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 1992.

_____ , *O desejo de Kianda*, Lisboa: Dom Quixote, 1995.

SANTOS, Boaventura de Sousa, *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, São Paulo: Cortez, 1995.

SOUSA, Noémia de, *Sangue negro*, Maputo: S.ed., S.d.

VIEIRA, José Luandino, *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, São Paulo: Ática, s.d.

COZINHAR E CONTAR UMA HISTÓRIA O IMAGINÁRIO ALIMENTAR EM GIL VICENTE

MARIA JOSÉ PALLA

Eles não lavram, nem criam, nem há aqui boi, nem vaca, nem cabra, nem ovelha, nem galinha, nem outra nenhuma alimária, que costumada seja ao viver dos homens; nem comem senão desse igname, que aqui há muito, e dessa semente e fruitos que a terra e as árvores de si lançam. E com isto andam tais e tão ricos e tão nédios, que o não somos nós tanto com quanto trigo e legumes que comemos.

Carta de Pêro Vaz de CAMINHA

Alimentar-se é uma actividade primordial do homem. Como em todo o ser vivo, a nutrição responde a uma necessidade estrutural (para a formação e renovação das suas células) e energética (para a sua actividade vegetativa e relacional). A procura de alimento, essa necessidade fundamental, faz que a história das civilizações e das conquistas de território seja, pois, indissociável da evolução e dos recursos e das políticas alimentares. A técnica humana modificou os recursos brutos oferecidos pela natureza e, por isso mesmo, transformou as formas de vida: testemunha a passagem da colheita e da caça para a agricultura, para a criação de animais e para a sedentarização progressiva dos nómadas. Ao mesmo tempo, os géneros alimentícios foram, desde muito cedo, objecto de troca: a área de expansão das plantas e dos animais não coincide forçosamente com a área de difusão dos alimentos. Para compreender os hábitos alimentares é preciso certamente mobilizar a geografia, a economia e a história.

Assim como os recursos alimentares são, em geral, produtos naturais transformados pela longa prática dos agricultores e criadores de gado, o alimento é submetido às técnicas culinárias. Há maneiras de cozinhar, de assar nas brasas, de ferver, de temperar, de acompanhar. O modo de se alimentar tem também a ver com costumes e inovações, tendo estas últimas origem interna e externa (na sequência de trocas entre países, entre culturas). E estes usos podem opor, numa mesma época, regiões, segundo os seus recursos, ou grupos, segundo os seus meios.

O alimento aproxima e afasta. É partilhado e aparta. É a placidez e o regozijo dos anos de abundância, mas quando falta, atiça a revolta dos tempos de fome. No entanto, fundamentalmente, estabelece uma aliança. Traz a marca do esforço colectivo de uma civilização, e mesmo de sucessivas civilizações, e renova-o de algum modo até na humilde repetição da preparação da refeição e do acto de encontrar alimento. É um factor social e como tal está submetido a regras e usos sociais, aos seus rituais, é sua exibição. Maneiras

de estar à mesa, receitas, proibições religiosas impregnam inclusive o lado mais comum deste acto maquinal de comer e beber. Certamente porque é um fenómeno muito complexo. Um fenómeno carnal: objecto de eleição dos saberes culinários, o alimento, o banquete, mobilizam os sentidos, o gosto, o olfacto, a vista e até o ouvido. Mas há também, latente, subjacente, um pensamento da cozinha e da refeição, aberto portanto ao imaginário e ao simbólico. É porque a alimentação é poder de vida que, durante muito tempo, se ofereceram alimentos às divindades, para conquistar os seus favores, e aos mortos para facilitar a passagem, para que eles pudessem prosseguir, para além da morte, uma outra vida. Oferecer carne, frutos ou queijo era garantia de amor, tal como oferecer roupas. É por isso também que a alimentação se associa tão facilmente à festa e, no seu grande cerimonial, põe em cena o poder dos poderosos. Em suma, para retomar a formulação de Michel Morineau, "les mets, la cuisson, les repas, les habitudes alimentaires constituent les traits des moeurs et des éléments de civilisation".

DO PECADO DA GULA

O pecado da gula, pecado mortal, estigmatizando a tendência humana para o excesso, revela bem que a alimentação, objecto de uma necessidade, se presta a todas as formas de desejo: a avidez do corpo que "devora", o prazer narcísico da suculência, o desejo de ostentação, de prestígio, de poder. O pecado da gula arrasta outros, todos eles mortais, tais como o orgulho e a inveja. Vejamos o que pensa o rei D. Duarte, no *Leal Conselheiro.*

> Sumariamente em quatro partes o pecado da gula se pode partir. Primeira, que hora razoada, conveniente ou ordenada para comer ou beber, não pode aguardar. Segunda, que o ventre de comer ou beber deseja sobejamente de encher. Terceira, que viandas e beberes estremados cobiça sempre de usar. Quarta, que sobejamente com grande folgança e glória faz comer e beber para elo perceber e aparelhar.[1]

A alimentação não pertence apenas ao registo da necessidade (da natureza), mas também aos do imaginário e do simbólico (da cultura). Esta conjunção do essencial e do supérfluo, da coisa e do signo, do real e do sonho, já encontrámos ao analisar o papel do vestuário no teatro e nas artes plásticas, do final do século XV ao início do século XVI, em Portugal[2]. O vestuário serve e "fala", situa-se no cruzamento do individual e do social, e pertence, portanto, simultaneamente, ao real, ao imaginário e ao simbólico.

É porque a alimentação nos parece claramente suscitar uma análise do mesmo tipo, que nos propomos estudar, dentro do mesmo espírito, os hábitos alimentares em Portugal, na mesma época.

Para estudar a época em questão, temos instrumentos de dois tipos: imagens e textos. Começaremos por analisar duas iluminuras extraídas do Livro de Horas de

---

[1] *O Leal Conselheiro o qual fez D. Duarte*, Paris, em casa de J. P. Aillaud, 1893, cap.XXXII, p.187.

[2] Maria José PALLA, *Do essencial e do supérfluo - estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa: Estampa, 1992.

D. Manuel, assim como outras imagens, para, em seguida, analisar a obra de Gil Vicente. Veremos, então, uma amostra do que comiam e bebiam os portugueses na época estudada.

A alimentação, reflexo da história de um país, foi já analisada sob ângulos e formas variadas. São conhecidos poemas que nos falam dos modos de servir as refeições e as bebidas, tratados de cozinha, pragmáticas, inventários de bens. Por exemplo, a *Pragmática* de 1340 regula a hierarquia do vestuário assim como dos alimentos, segundo as classes sociais:

> Em primeiramente. Mandamos, que os Ricos homens não comam ao jantar ao dia de carne mais que três iguarias. E estas três iguarias sejam de senhas Carnes, ou de duas, ou de uma, qual ante quiserem. E as outras pessoas que com eles comerem não dêem senão duas iguarias de duas carnes, ou de uma adubada (cozinhada) de duas guisas. E nom comam pescado, nem Marisco ao jantar se comerem Carne, salvo se lho derem em serviço (pagamentos em género). E possam outrossi comer carnes. De caça, se as filharem, ou lhas derem, ou outras carnes. Assi como Capões, e Galinhas, e Frangãos, e Cabritos e Patos, se lhas derem por serviço, mas não os comprem, nem mandem comprar. E possam outro si comer viandas de leite e fruitos e outros manjares que não sejam Carne, nem pescado se os teverem.[3]

D.Duarte (1433-1438), no *Leal Conselheiro*, dá conselhos alimentares aos que sofrem do estômago[4]. O *Livro de Receitas da Infanta D. Maria*, dos finais do século XV, é o mais antigo livro que se conhece sobre a questão em Portugal. Em França, existem mais de uma centena de manuscritos culinários, alguns descobertos recentemente e alguns deles já estudados. O *Viandier* de Taillevent, do século XIV, é um dos mais antigos tratados culinários em língua francesa[5]. Talvez exista um outro que lhe seja anterior, o *Petit Traité de Cuisine*, escrito por volta de 1306, estudado por M. Douet d'Arcq, que o publicou na Bibliothèque de l'Ecole de Chartres[6]. Em 1651 aparece *Le Cuisinier françois*, de François Pierre, dit de Varenne.

O *Ménagier de Paris, traité de morale et d'economie domestique*, foi escrito por volta de 1393 por um burguês parisiense para a mulher, muito mais nova. É constituído por várias partes, sendo a culinária a mais importante de todas. É hoje conhecido, em França, o sabor dos pratos medievais graças ao estudo empreendido por algumas equipas de investigação.[7]

Numa iluminura do princípio do século XVI, extraída do *Livro de Horas* de D. Manuel, fol.V (1517-1538), atribuída a António de Holanda[8] e conservada no Museu de Arte Antiga, assiste-se a uma refeição correspondendo ao mês de Janeiro (nos livros de horas este mês é muitas vezes representado por uma refeição). O pai, ou Janus, envergando

---

[3] A. H. de OLIVEIRA MARQUES, "A Pragmática de 1340", in: *Revista da Faculdade de Letras*, Universidade de Lisboa, tomo XXII, 2ª série, no. 2, Lisboa, 1956, pp.130-47.

[4] Também Afonso X, o Sábio, dissertou sobre as maneiras de estar à mesa e o asseio da refeição nas *Sete Partidas*.

[5] *Le Viandier de Guillaume Tirel*, dit Taillevent, ed. critique du Baron Jerôme Pichon et Georges Vicaire, Génève: Slatkine Reprints, 1967.

[6] T. 1, 5ème série, 1860, pp.216-214.

[7] Jean-Louis FLANDRIN, na Universidade de Paris VIII, entre outros.

[8] *Livro de Horas de D. Manuel*, estudo introdutório de Dagoberto Markl, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/Crédito Comercial Português, 1983.

uma larga opa vermelha, denotando nobreza, está sentado numa poltrona perto da lareira, certamente onde se cozinhava, enquanto a mãe se senta num banco. Ambos têm a cabeça coberta. Os filhos não estão sentados à mesa pois, nesta época, comiam habitualmente com os criados. Estão, contudo, perto da mesa e a mãe dá de comer a um deles. O criado, atrás, deve ser mouro, pois traz a rodela obrigatória para muçulmanos e judeus. Pensamos que nesta refeição estão reunidos o jantar do dia de Natal e o jantar do dia de Reis. O Mouro, assim, representaria Baltasar.

Sobre a mesa (uma espécie de cavalete de pau, pois só mais tarde haver mesas de jantar), distinguimos os alimentos de consumo corrente em Portugal, nesta época: o pão redondo chamado *monda*, o vinho numa taça e, decerto, a carne, num grande prato comum. O pão é branco, pois estamos em casa de uma família nobre.

Dois objectos atraem a nossa atenção: o saleiro e a faca, objectos recorrentes numa refeição, como se pode observar muitas vezes na pintura. A faca (que servia também de palito), colocada de viés em cima da mesa, é um motivo que se encontrará na pintura europeia até aos finais do século XIX. Cada pessoa tinha a sua faca pontiaguda que era limpa com pão ou com um guardanapo e que podia servir de garfo. O garfo conhecido em Itália desde o século XIV (para comer as massas nas tabernas) só se vulgarizou entre nós no século XVI. O saleiro, certamente de prata, é um elemento importante, pois costumava salgar-se muito os alimentos. Considera-se, aliás, que, para além de servir para salgar, pelo facto de ter um gosto próprio, o sal torna mais forte o sabor dos outros elementos. Vemos igualmente o saleiro nas refeições litúrgicas, como por exemplo na *Última Ceia* pintada por Francisco Henriques entre 1503 e 1508 e conservada igualmente no Museu de Arte Antiga de Lisboa, onde representa o sal da vida. O saleiro está colocado em oposição a Judas, o Diabo não gosta de sal e Judas, nos Evangelhos apócrifos, entorna o sal. Por outro lado, nesta época, os manuais de boas maneiras desaconselhavam o palitar dos dentes com uma faca. Marca de pitoresco ou indicação da pobreza dos discípulos, um companheiro de Jesus aparece, neste quadro, a palitar os dentes dessa maneira talvez para esconder que está a falar com o apóstolo, a seu lado. Na *Farsa dos Almocreves*, Gil Vicente menciona um saleiro de prata encomendado por um *Fidalgo* que não tem dinheiro para o pagar.[9]

Os pratos individuais ainda não existiam. Os alimentos eram, em geral, servidos num recipiente comum onde cada pessoa levava a mão. Comia-se com a mão, com a ajuda do polegar, do indicador e do dedo médio. No final da refeição, lavavam-se as mãos,por vezes com água de rosas. Segundo alguns textos, os comensais serviam-se de recipientes (*justas* ou *gomis*), muitas vezes feitos de materiais preciosos.

Durante muito tempo, utilizaram-se, em vez de pratos, fatias de pão que se davam, em seguida, aos pobres e aos cães. É difícil saber exactamente em que momento a fatia de pão foi substituída pelo prato em madeira (*talhador*). Para os caldos, havia *escudelas* e *tigelas*. Para a bebida, existiam *vasos*, grandes e pesados. Os recipientes maiores

---

[9] Cf. *Farsa dos Almocreves*, vol.V, p.344: *Ourives:* "Assi que o meu saleiro peito?" *Fidalgo*: "Ele é dos mais maus saleiros, / que em minha vida comprei". (Os textos de Gil Vicente serão citados a partir de *Obra Completa*, edição de Marques Braga, Lisboa: Sá da Costa, 1942-1944, 6 vol.).

chamavam-se *grais*, *copas* ou *tagras* (medida de líquido que equivalia a duas pintas). *Púcaras* e *pucarinhos* tinham asas. De acordo com um inventário feito depois da sua morte, D. Beatriz, esposa de D.Fernando, trouxera no seu enxoval, aquando do seu casamento em 1447, um serviço de cozinha completo.[10]

Voltando à nossa imagem, a parte de cima da janela está aberta e um lume muito vivo aquece a sala. Por uma porta que dá para a cozinha, vemos uma criada com avental a dar comida a um homem, representando a cena de caridade própria do mês de Janeiro.

Um outro exemplo, do mesmo *Livro de Horas*, fol. 286v, representa a *Ceia em casa de Simão*, o fariseu (Lucas, 7, 36-38; João, 12, 1-8), ou Simão, o leproso (Mateus, 26, 6-8; Marcos,14, 3-9): uma toalha branca, um prato comum, o saleiro e a faca em viés. Maria Madalena lava os pés de Jesus. O Mouro, vestido de vermelho e amarelo (cores pejorativas quando representadas ao lado uma da outra), traz um guardanapo e um prato. *A Refeição em Emaús*, pintura portuguesa do século XV, mostra-nos pratos quadrados, de madeira ou estanho, a toalha e a faca.

Segundo a *Pragmática* de 1340, havia duas refeições por dia: o jantar (cerca das 11 ou 12 horas) e a ceia (ao fim da tarde). Antes da refeição, bebia-se vinho. A segunda refeição era a principal. Eram servidos três pratos, sem contar as sopas, os acompanhamentos e as sobremesas, mas unicamente ao rei, à alta nobreza e ao clero. D. Duarte recomenda um intervalo de sete ou oito horas entre as refeições.

A MESA E A COMIDA
O PÃO E O VINHO

Produto de consumo corrente nos finais da Idade Média, chama-se-lhe "cereal", indepentemente de se tratar de pão de trigo, de centeio ou de milho, o cereal por excelência em Portugal, naquela época[11]. O pão era essencialmente fabricado com trigo. Quando a produção de trigo era insuficiente tinha de ser importado da França, da Inglaterra, da Alemanha e de Castela. No campo, era substituído por castanhas e glandes[12]. A falta de trigo era sinónimo de fome[13]. Segundo Oliveira Marques, "o milho da Idade Média era o actual milheto, ou milho miúdo, ou então o milho painço"[14]. O *milho maiz* só chegaria da

---

[10] *Provas da História Geneológica da Casa Real Portuguesa*, t. I, Lisboa, 1739, p.569.

[11] Em Espanha, no século XII, só os privilegiados comem pão de trigo, o que se tornaria corrente no século XIV. Cf. *Del rebost a la taula - Cocina y alimentación en la Barcelona gótica*, Madrid: Electa, Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, 15 de Sep., 1994 - 15 de Enero de 1995, p.19.

[12] "O pão de trigo, entretanto, podia-se encontrar na Europa Ocidental, embora só como luxo dos potentados. Os pobres costumavam comer pão de cevada ou de aveia, que eram cereais que se desenvolviam bem nos países nórdicos [...] O único país onde a comida à base de papas se manteve como expressão básica da dieta alimentar foi a Escócia", in: Carson I. A. RITCHIE, *Comida e civilização*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p.91.

[13] Teresa-M. VINYOLES I VIDAL, "La comida en la Barcelona gótica: necessidad primaria y rito social", in: *Del rebost a la taula*, ed. cit., p.19.

[14] OLIVEIRA MARQUES, "A mesa", in: *A sociedade medieval portuguesa*, Lisboa: Sá da Costa, 1981, p.16.

América no princípio do século XVI[15]. Gil Vicente diz que era "semeado nos rios" no *Auto da Fé*[16] e "Jesus é o pão da vida", na mesma obra.

O pecado original obrigou Adão e Eva a trabalharem para comer pão, migas e favas: "comerão seu pão com grande suor", diz Satanás na *História de Deus*, "semeae das favas, que haveis de suar / comei dessa fructa amarga, monteza"[17], diz o Mundo na mesma peça[18]. No *Templo de Apolo*:

> *La hermosa Eva hacía*
> *unas migas para Adan*
> *sin agua ni sal ni pan.*[19]

Como vimos, Gil Vicente cita igualmente as migas. No entanto, em contextos em que é difícil depreender-se se é um prato popular: o viúvo da comédia do mesmo nome diz "*cena dalde, el pan, / y migas a gran fartura / con del ajo*"[20]. Margarida, no *Auto Pastoril Português*, escondeu uma imagem de Nossa Senhora num feixe de lenha e dá migas a quem a encontrar: "mas é para advinhar / e quem quer que acertar / eu a fartarei de migas".[21]

O nosso autor evoca a açorda na *Farça dos Almocreves*, onde o Fidalgo diz em paródia para o Capelão: "tendes essa voz tão gorda / que parecereis alifante / depois de farto de açorda".[22]

A base da alimentação era constituída por cereais e vinho. Uma casa burguesa devia ter pão e vinho, tanto para os senhores como para os criados[23]. A pessoa de estatuto mais elevado era a primeira a beber. "Beber", na época, queria dizer beber vinho, pois partia-se do pressuposto de que o vinho não transmitia doenças. Bebia-se muito. Segundo Salvador Dias Arnaut, parece que em Portugal, no século XV, as mulheres bebiam mais do que os homens[24]. Segundo Oliveira Marques, a ração quotidiana de vinho para o convento de Vila do Conde era de um litro e meio por religiosa.[25]

---

[15] O termo "broa" já existe no *Cancioneiro Geral* para designar o pão, certamente elaborado com o milho miúdo.

[16] I, 157.

[17] *Auto da História de Deus*, II, p.184.

[18] *Ibidem*, p.178.

[19] *Templo de Apolo*, p.160.

[20] *Comédia do Viúvo*, III, 108.

[21] *Auto Pastoril Português*, I, p.184

[22] *Farça dos Almocreves*, V, p.340.

[23] Ocorrências em Gil Vicente, em que se vê a importância do pão: *Aparício:* "que não temos que comer" (*Quem tem farelos?*, vol.V, p.9); *Aparício a Ordonho:* "Toma um pedaço de pão / e um rabão engelhado / e chanta nele bocado / coma pão" (*ibidem*, p.60); *Aparício*: "Ele não tem meio pão" (*ibidem*, p.70); *Velha:* "E, demais, se não tens pão / que má ora começaste" (*ibidem*, p.83); *Escudeiro*: "c'o mais çafeo bargante / que come pão e cebola" (*Inês Pereira*, vol.V, p.247); *Escudeiro:* "Mandava-lhe a pada do pão / as empadas de sardinhas, / bacios de camarinhas, / e talhada de melão" (*Juiz da Beira*, vol.V, p.299); *Bailador:* "Eu lhe trazia das bodas / sempre o capelo atestado / de figos,de carne e pão" (*ibidem*,p.308).

[24] *A arte de comer em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986 (introdução ao *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria de Portugal*).

[25] OLIVEIRA MARQUES, p.16.

Com o pão,o vinho constituía, na Palestina, a base da alimentação. Estes alimentos são ricos em conotações simbólicas. Já a Igreja os magnificou, identificando-os à carne e ao sangue de Cristo, no sacrifício da missa (cf. Última Ceia). Esta importância do pão e do vinho, não poderia encontrar melhor meio para se exprimir do que num sonho de um ermita, cuja condição o obriga a não consumir mais do que água, pão e vegetais (a carne só era permitida em dias de festa). Cada ordem religiosa indicava a quantidade de comida e o momento em que podia ser ingerida. No *Auto da Serra da Estrela*, um eremita sonha ser um homem mundano, deseja pão e vinho em abundância, uma perdiz, e um prato exótico, a moxama:

> e que fosse num deserto
> d'infindo vinho e pão,
> a fonte muito perto
> e longe a contemplação.
> A cea e jantar perdiz,
> ao almoço moxama,
> e vinho do seu matiz.[26]

Esta conjunção do pão e do vinho é muito recorrente. Vemos um exemplo em Lemos, o sedutor vicentino do *Auto da India*, quando diz à Moça: "antes traze mais um pão, / e o vinho das Estrelas".[27]

Na Crónica de D. João II, Garcia de Resende conta a seguinte história a propósito de D. João II, abstémio: um homem mascava folhas de loureiro para que o rei não sentisse o cheiro do vinho (mais tarde, o próprio rei seria obrigado a bebê-lo como medicamento). Este, porém, apercebendo-se, diz-lhe: "debaixo desse loureiro, há bom vinho!"[28]. D. Duarte, por sua vez, disserta sobre a maneira de beber o vinho e adverte contra os seus excessos.

Sabe-se que as tabernas eram assinaladas com ramos verdes à porta. Maria Parda informa-nos sobre a localização das tabernas em Lisboa - Rua da Ferraria, Rua de Cata que Farás, Ribeira, Alfama, Rua dos Fornos, Poço do Chão, Mouraria. Maria também é sabedora das regiões de bom vinho. Para ela o melhor de todos é o de malvasia (Chipre), de grande reputação internacional. Em Portugal, Maria prefere o da Caparica, do Seixal, do Madrigal, os de termos de Alcobaça e Leiria. Também gostava dos vinhos de Abrantes, Punhete, Arruda, Alcochete, Alhos Vedros, Barreiro e Ribadávia. Curiosamente, não aprecia o de Monção, e o da Azóia não é evocado. Também não gosta de vinho verde. No

---

[26] IV, p.216.

[27] V, p.103.

[28] Garcia de RESENDE, *Crónica de D. João II e Miscelânia*, pref. de Joaquim Veríssimo Serrão, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, reimpressão facsimilada conforme ed. de 1798, p.XXI. No final da crónica, Resende faz o retrato do rei, morto com quarenta anos: "comia muito e muito bem, com muito vagar, e cerimónia, porém não mais de duas vezes por dia, e sempre à sua mesa havia boas práticas, e muitas vezes disputas de grandes letrados, teólogos, e nos dias santos danças, estromentos, menistres, e bailos de mouros, e mouras vestidos de muitas sedas, que pera isso tinham, e o faziam também,que era para folgar de ver. E o serviço de mesa em tudo era perfeito,e abastado, e os oficiaes escolhidos pera isso limpos, e muito bem dispostos. E até à idade de trinta e seis anos em que adoeceu nunca bebeo vinho e daí por diante por necessidade e requerimento de todolos os físicos o bebeo mui temperadamente".

entanto, gosta do vinho *rosé*, muito apreciado na Europa (assim como o vinho branco), exportado para a Inglaterra, para a Holanda e para o mundo hanseático:

> ia eu sempre dar no fito
> num vinho claro rosete.
> O meu bom doce palhete
> quem pudera dar um grito!"[29]

O poeta Anrique da Mota, que cantou as virtudes do vinho na *Lamentação do Clérigo*, acrescenta as povoações Atouguia e Lourinhã[30]. O vinho da Candosa tinha má reputação e parece que era muito alcóolico: "São diabos pera os ratos / estes vinhos da Candosa", diz Pêro Vaz na *Farça dos Almocreves.*[31]

Não encontramos referência à cerveja, bebida apreciada pelos egípcios. Fabricada com a cevada que cresce nas margens (quentes ou frias) do trigo, é a bebida medieval da Europa do Norte e da Inglaterra, "*chaque foyer consommait environ un gallon de bière par jour, la boisson naturelle de tout Anglais*".[32]

A CARNE E O PEIXE

O consumo de carne não era muito diferente do de hoje[33]. Encontramos carne de vaca, de porco, de cabrito, de carneiro, de borrego, de perdiz, de lebre, de capão e de pato, assim como o chouriço e a morcela.

A caça tinha uma função social e a mais apreciada era a carne de caça com penas: "e a mesa do meu senhor / irá sem ave de pena?"[34]. No entanto, Giralda gosta das aves:

> pois digovo-lo a verdade
> pássaros hei-de vender
> olhae aquela piedade?" [35]

A perdiz é apreciada desde a Antiguidade. Era cara e Gil Vicente considera-a um objecto de suborno. No *Auto da Barca do Inferno*, o Diabo critica o Corregedor dizendo: "O amador de perdiz!"[36]. E a alegoria da Verdade, no *Auto da Festa*, a propósito de corrupção, cita-a novamente:

> Se tu diante lhe deitas
> duas dúzias de perdizes,
> e outras semelhantes penitas
> farás que as varas direitas
> se tornem em cousas fritas.[37]

---

[29] VI, 230.

[30] *Obras de Henrique da Mota. As origens do teatro* ibérico, apresentação e estudo de Neil T. MILLER, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1982, Poema VII, p.397.

[31] V, 350.

[32] *Les Paston, une famille anglaise au XVème siècle,* présentation par Emmanuel LE ROY LADURIE, Paris, Hachette, 1989, p.72.

[33] A carne mais referida e documentada nos textos catalães é a carne de carneiro (cordeiro castrado).

[34] I, 238.

[35] I, 241.

[36] II, 90.

[37] VI, 135.

O pato, animal psicopompo, é menos considerado, porque é um animal de ribeira, que vive entre a terra e o mar. No *Auto da Feira*, o Serafim pergunta: "esta feira é chamada / das virtudes em seus tratos?" E Marta pergunta: "Das virtudes! e há aqui patos?"[38]. E Julião, o falso hortelão para se disfarçar também no respeitante a comida diz: "*O Dios, quien tuviera ahora / para os gasahar / buen pato*".[39]

A carne de vaca era consumida pela nobreza em dias magros e durante a *Festa dos Inocentes*; estava, assim, associada ao mundo às avessas. O boi do banquete do casamento de Isabel de Espanha e de Afonso, o filho malogrado de D. João II, não foi consumido pela corte, mas sim, dado em bodo, aos pobres.

Gil Vicente cita o "manjar branco", prato de carne conhecido por toda a Europa, de que conhecemos a receita pelo *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria*[40]. Brásia, na *Farça dos Físicos*, aconselha ao padre, doente, "um pouco de manjar branco, / de pospena de veado, / e o pescoço de bode assado".[41]

Cortar a carne constituía uma tarefa muito importante[42]. De acordo com o livro de receitas de D. Maria, a carne era cortada em pedaços muito finos para facilitar a ingestão, "assim como a cortam para comer". Os pratos de carne são muito variados. Segundo Fernão Lopes (1380-1460), cronista oficial de D. João I, o rei gostava da carne "desfeita[43], assada e cozida"[44], ou seja, três maneiras de preparar a carne. E Garcia de Resende conta que a última refeição de D. João II foi miolo de pão embebido num molho de carne.[45]

O peru só chegará mais tarde, trazido da América.[46]

Nos períodos de abstinência, o peixe era obrigatório para os católicos durante setenta dias por ano. O Parvo do *Auto da Barca do Inferno* denuncia o Judeu porque "comia a carne da panela / no dia de Nosso Senhor".[47]

O peixe comia-se fresco, salgado, seco e fumado. A pescada (peixota) era muito apreciada[48], tal como o salmão, a lampreia, a enguia do mar, o sável, o salmonete. Contudo, o livro de cozinha da Infanta D. Maria não cita senão uma receita de peixe (de lampreia).

---

[38] I, 234.

[39] III, 260.

[40] *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria*, glossário e índices de Giacinto Manupella, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, segundo o códice português I.E.33 da Biblioteca Nacional de Nápoles, com prólogo, leitura, notas ao texto. Ver ainda: *Um tratado de cozinha portuguesa do século XV*, leitura diplomática e modernização por António Gomes Filho, 2ª ed., Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

[41] *Auto dos Físicos*, VI, 109.

[42] *Arte de Cisoria de D .Enrique de Villena, con varios estudios sobre su vida y obras y muchas notas y apêndices*, por Felipe Benicio NAVARRO, Madrida, Barcelona, 1879.

[43] O "desfeito de carne" vem no Livro de D. Maria.

[44] Fernão LOPES, *Crónica de D. João I*, cap.111.

[45] Garcia de RESENDE, *Crónica de D. João II e Miscelânia*, cap.212.

[46] Jean-Louis FLANDRIN, "Le dindon sur les tables européennes 16-18 siècles" in *Le Dindon, Ethnozootechnie*, no 49, juin 1992, pp.71-84. Voir aussi Oliveira Marques, pp.8-9.

[47] II, 69.

[48] OLIVEIRA MARQUES, p.9.

Garcia de Resende diz que a sardinha era abundante, saborosa e barata: "era muita e sabia muito bem e custava muito pouco"[49]. Jacques Bonnadier chama-lhe "o pão do mar"[50]. Gil Vicente, tal como outros autores, refere este alimento por diversas vezes[51]. Pensamos que se trata de um peixe popular[52] que corresponde ao atum e ao harengue do nórdicos. É também o prato dos místicos franciscanos.

LEGUMES E FRUTA

Mesmo a refeição mais modesta é tentação. Isaías não renunciou ao seu direito de primogenitura por um prato de lentilhas?

Segundo Oliveira Marques as classes superiores não apreciavam os legumes[53]. Gil Vicente cita os pepinos, os agriões, os nabos, a cebola, o alho, o aipo, os alhos porros, a alface, a abóbora, as ervilhas, as couves e as favas. Em tempo de penúria, estas últimas, sucedâneas do pão, vinham da Bretanha[54]. Juliana, do *Auto da Feira*, vende favas de Viana[55]. No interior do país, comiam-se castanhas.

Os frutos, sensivelmente os mesmos de hoje, não eram muito bem considerados pelos médicos medievais, que aconselhavam cozê-los antes de serem consumidos. Conhecemos os marmelos, os figos, os limões, os melões, a romã, a maçã, as peras e a laranja. D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, desaconselha a laranja amarga e o limão. A laranja doce será trazida mais tarde por Vasco da Gama. Contudo, em todas as refeições festivas, os frutos são mencionados em associação com o vinho. Bebia-se vinho e fruta antes e depois da refeição. Tratar-se-ia de frutos cristalizados? Em geleia?

Gil Vicente cita inúmeras vezes os marmelos. O Diabo no *Auto da Feira* vende marmelada e Pedro, o pastorzinho da *Comédia de Rubena*, diz que tem muita marmelada[56]. Segundo Sara Paston-Williams, a *marmelade* inglesa feita com laranja e limão, é de origem portuguesa e muito consumida em Inglaterra na Idade Média[57]. Tratar-se-á de doce de marmelos ou da *marmelade* inglesa?

---

[49] *Ibidem*, p. XVIII.

[50] *Le roman de la sardine*, Avignon: Editions A. Barthélemy, 1994, p.13. Apollon Caillat escreveu em 1898 um *Petit Traité de cuisine* com cento e cinquenta receitas de sardinha.

[51] *Pedro*: "E a mim dão-me sardinha inteira" (*Comédia de Rubena*, vol.III, p.43); *Mestre Filipe*: "sardinhas há na ribeira" (*Farsa dos Físicos*, vol. VI, p.108). Maria Parda, à procura de vinho, vê muitas sardinhas nas grelhas, VI, 228.

[52] A RUCQUOI, p.302.

[53] OLIVEIRA MARQUES, p.11.

[54] OLIVEIRA MARQUES, p.11.

[55] I, 239.

[56] III, 42.

[57] "*As well as the citrus fruits themselves, confectionary made from them was also imported: quince marmalade or 'marmelada' from Portugal*", in: *The art of dining, a history of cooking & eating*, Oxford: Past Times, 1996.

Os figos eram muito cotados em Itália e em Portugal. Eram ali muito apreciados. Vejamos o ditado que Branca Leda cita no *Pranto de Maria Parda*:

> Olhade, mulher de bem
> dizem qu'em tempo de figos
> não h i nenhuns amigos
> nem os busque então ninguém.[58]

No entanto, a expressão "não valer um figo", quer dizer não valer nada.

No nosso *corpus*, o camponês queixa-se sempre das dificuldades da vida do campo. Na *Romagem de Agravados*, o Vilão chega a renegar a sua religião que não o ajuda apesar das suas rezas.

OS PRODUTOS DO LEITE

As "viandas de leite" foram muito consumidas pelos portugueses. O leite era desaconselhado por D. Duarte. Os pastores vicentinos estão associados ao leite, à manteiga, ao queijo, aos ovos, assim como ao mel e ao azeite. Jesus come: "manteca y miel"[59]. O Vaqueiro da primeira peça vicentina oferece à rainha no dia seguinte ao parto do príncipe D. João III:

> *Mil huevos y leche aosadas*
> *y un ciento de quesadas;*
> *y han traído*
> *quesos, miel,*
> *do que han podido.*[60]

Segundo Allen J. Grieco, autor de um livro sobre pintura e alimentação, o tema da Virgem a amamentar o Menino, iconografia muito corrente nos finais da Idade Média, foi inventado com o fim de persuadir as mães a alimentarem os filhos. O leite de vaca era tido como perigoso por transmitir aos bebés as propriedades dos animais[61]. Gil Vicente, a par dos pintores da época, também faz a apologia do leite materno na *Comédia de Rubena*, assim como do leite da Virgem.

> Cassandra:
> *Yo dias ha, que hei soñado*
> *y barruntado,*
> *que via una virgen dar*
> *à su hijo de mamar*
> *y que era Dios humanado.*[62]
>
> *Empero son de dolor*
> *que el señor,*
> *estando à vezes mamando,*
> *tal via de cuando en cuando,*

---

[58] V, 234.
[59] *Auto de Sibila Cassandra*, II, 72.
[60] *Monólogo do Vaqueiro*, I,7.
[61] Allen J. GRIECO, *Tables et tableaux*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992, p.12.
[62] I, 67-8.

que no mamava sabor:
una cruz le aparecia,
que el temia
y llorava y suspirava.
La madre lo halagaba,
y no pensava
los tormentos que él via:
y comenzando dormir
via venir.[63]

Já havia uma indústria de manteiga e já se fabricava o queijo da Serra da Estrela: "mandará à vila de Cea / quinhentos queijos recentes / todos feitos à candea"[64], diz a alegoria da Serra da Estrela.

Um quadro muito interessante do século XV, *L'Homme au verre de vin*, exposto ao lado da pintura espanhola no Museu do Louvre, foi considerado durante muito tempo uma obra portuguesa. A obra está actualmente exposta na sala Jean Fouquet. O homem tem diante de si vinho, queijo e pão. Segundo Jean-Loius Flandrin no Norte da Europa não era muito comum associar estes três alimentos. Seria interessante analisá-los para determinar a região de origem e assim atribuir o quadro. É possível, aliás, que se trate de uma das primeiras representações de um copo de vidro.

ERVAS, CONDIMENTOS E ESPECIARIAS

As especiarias são conhecidas desde a Idade Média graças aos comerciantes árabes e aos seus intermediários venezianos. Os pratos de carne eram temperados com muitas especiarias (cravinho, açafrão, pimenta, gengibre, canela) e às especiarias estavam, em geral, associados o açúcar,o vinagre e o limão. Segundo Jean-Louis Flandrin, a variedade das especiarias nunca foi tão abundante como entre os séculos XIV e XVI. Os italianos e os ingleses tinham mais gosto pelas carnes açucaradas e as preparações agridoces do que os franceses[65]. O amor pela comida ácida parece ter precedido o gosto pelo açucarado. Em França, onde se conhecem muitas receitas com gengibre e canela, a separação dá-se no século XVII.

Segundo alguns autores, os bolos não eram frequentes, apesar da abundância de receitas no *Livro de cozinha da Infanta D. Maria*. Gil Vicente evoca o maçapão a propósito do parto de Rubena. Segundo Sara Paston Williams o maçapão, feito com amêndoas e açúcar, foi criado em Itália[66]. O açúcar era inicialmente substituído pelo mel. Em Gil Vicente, os pastorzinhos da *Comédia de Rubena* comem bolos e mel. No princípio do século XV, o açúcar era considerado uma especiaria[67], por vezes com uso médico. Constança pede "azúcar rosado" a Flérida para tratar de D. Rosvel, doente de amor.[68]

---

[63] I, 69.
[64] IV, 219.
[65] "*Brouets, potages et bouillons*", *Médiévales*, no. 5, novembre 1983, p.10.
[66] OLIVEIRA MARQUES, p.35.
[67] O açúcar e a manteiga são referidos no *Inventário de contas da Casa de D. Dinis* (1278-1282).
[68] III, 271.

De acordo com J. Guiral, "*le Portugal implante la canne à sucre en Algarve, dans la région de Loulé, à l'iniciative du roi Jean II*" e eram os escravos negros que faziam andar os engenhos[69]. Desde 1420 que os portugueses começaram a plantar a cana do açúcar na Madeira. No final do século XVI, o açúcar atlântico já ameaça o açúcar ibérico.

A gordura de porco era a base universal dos cozinhados na Idade Média[70]. Segundo Jean-Louis Flandrin, a prática do refogado (gordura e cebola), era comum na época, conforme se pode ver nas receitas francesas e italianas, ao contrário das inglesas[71]. No entanto, nas receitas do livro de D. Maria a manteiga é preferida ao azeite. Gil Vicente cita o azeite, mais como modo de iluminar do que para cozinhar. Mofina Mendes, a pastora vicentina, com a venda do azeite sonha comprar ovos de pata[72]. Em França usa-se pouca manteiga até ao século XVI.

O historiador Braamcamp Freire publicou o inventário da Infanta D. Maria, documento muito importante para o estudo da História das mentalidades da época no que diz respeito ao vestuário e à vida quotidiana. Aí se faz referência à pimenta, ao gengibre, à malagueta, à noz moscada, ao cravo da Índia, à canela e ao pimentão[73]. A mostarda era de uso corrente e surge também na obra de Gil Vicente.

O tomate, a batata, o milho e o café só foram adoptados tardiamente na Europa. No início, a batata era dada como alimento aos animais.

PERSONAGENS E ATRIBUTOS ALIMENTARES

Certos tipos de personagens estão associados a certos géneros alimentares. O Senhor come capão, lebre e perdiz. Pode também comer um "desfeito" ou um "manjar branco".

O Vilão come pão e toucinho, nabo, alho e alhos porros; cheira a nabo. O Parvo é "cebolo" e a Feiticeira serve-se da cebola nas suas poções mágicas. A cebola também é um atributo da estupidez (cf. *Sermon de Saint Oignon*). Os pastores produzem leite, mel, queijo e queijadas. No teatro medieval francês, o vilão e o Sot estão por vezes associados ao queijo.

O bébé come "papinhas de pão relado"; e depois de rebentarem os dentes "sopazinhos da panela e leite fresco, coado", sabemos através da *Comédia de Rubena*. Na mesma peça, os meninos comem bolos, papas e mel. Os marinheiros comem biscoitos.

---

[69] *Manger et boire au Moyen Age,* Actes du Colloque de Nice, 15-17 octobre 1982, Nice: Les Belles Lettres, Centre d'Etudes Médiévales de Nice, 1984, p.122.

[70] Louis STOUFF, *Ravitaillement et alimentation en Provence aux XIVe et XVe siècles*, Paris: Mouton, 1970.

[71] "*Brouets,potages et bouillons*", *Médiévales*, no. 5, novembre 1983, p.10.

[72] "Do que este azeite rendeu / comprarei ovos de pata, / que é cousa mais barata / qu'eu, de lá posso trazer. / E estes ovos chocarão; / Cada ovo dará um pato / e cada pato um tostão / que passará de um milhão / e meio a vender barato". *Auto de Mofina Mendes,* vol.I, p.149.

[73] Segundo H. ALICOT, "Les épices à la table des papes d'Avignon au XIV", in: *Manger et boire au Moyen Age*,ed. cit.: "*Le gingembre fortifie la mémoire, la canelle préserve de la peste; le poivre, le gingembre et la girofle apparaissent comme les produits de base de consommation des épices de la table pontificale à Avingnon*".

Através do *Auto da Lusitânia* conhecemos um pouco da vida quotidiana dos judeus na época de Gil Vicente. O nosso autor critica-os na limpeza corporal, da casa, e em relação à comida. Situa-os do lado do impuro, eles que não acreditam que o Messias já chegou. Comem "carne de cabra", feminino de "cabrão" ou "bode", símbolo do povo judeu (cf. *Barca do Inferno*). A "cabra é curada ó ar". certamente para ser sangrada (separação do puro e do impuro (cf. Gen. IX, 4)).

O pai tem hemorróides: "Assi é meu pae, senhor, que tem dores d'almorrans / que é cousa d'apiadar[74]. Samuel, o filho tem diarreia: "Samuel, bem t'encaminhas / luxas-te-te filho meu?". Lediça responde: "Bem vol-lo dizia eu, / não lhe compreis camarinhas". / Agora ele fez o seu[75].

Os alimentos citados pertencem a pratos orientais. Quando o pai pergunta: "Que temos pera jantar?". A mãe responde: "Berengelas e pepinos". E ele retorque: "E çanoiras porque não, / com favas e alcouravia / e cominho e açafrão?"[76]. Lediça quer, "pinhoada comerei, / ou caçoila de maçãs".

Gil Vicente refere na sua obra dois pratos exóticos, a moxama do eremita e o cuz-cuz da moura. No *Auto dos Físicos* há uma infinidade de receitas para tratar dos doentes.

Sabemos que a parturiente come ovos, como na pintura. No *Auto da Fé*, o pastor Brás diz sobre a Virgem:

> *Con eso se me acordó*
> *que cuando parió mi ama*
> *chapuzada allí en la cama*
> *todos los huevos comió*[77].

No *Nascimento de S. João Baptista* do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, anónimo português do meados do século XVI, uma criada traz ovos a Isabel que acabou de dar à luz.

Finalmente os hábitos alimentares em Portugal no fim da Idade Média não são muito diferentes dos dos outros países europeus: encontramos a mesma trilogia do pão, da carne e do vinho.

O teatro é uma ficção no palco. A alimentação aparece na obra vicentina sob várias formas e os alimentos aparecem tanto do lado da realidade, como do simbólico. A comida aparece em provérbios, alegorias e atributos.

Sempre atento à ordem do mundo, Gil Vicente diz pela boca do Vilão do *Auto da Festa*:

> Porque com duas sardinhas,
> fico eu mais satisfeito,
> que vós com o vosso desfeito,
> nem com Capões, nem galinhas,
> não nos fazem mais proveito".[78]

Universidade Nova de Lisboa

---

[74] *Auto da Lusitânia*, VI, 49.
[75] *Idem*, VI, 53; camarinhas: frutos da cambroeira e da camarinheira.
[76] *Idem*, 55.
[77] I, 93.
[78] VI, 162.

RETRATO A PRETO. A COR COMO UM ELEMENTO DE 'BRASILIDADE' EM ALGUNS ROMANCES BRASILEIROS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX.

Mª DO CARMO VILLARINO PARDO

Morena, minha morena,
Corpo de linha torcida ...

Afrânio PEIXOTO, *Maria Bonita*

M. T. Caiuby Crescenti Bernardes, no seu ensaio *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*[1], trabalha sobre a representação das mulheres em dezanove romances brasileiros[2] no período 1840-1890. Na sua pesquisa tenta esclarecer "*quais os traços mais marcantes do retrato de mulher por eles esboçado?*"[3]. Esta estudiosa conclui que "*Entre as marcas de maior relevo, são as situações sociais ligadas ao estado civil e à família*"[4]. E o seu trabalho parece oferecer dados suficientes para confirmar isso.

Queríamos apenas acrescentar, como simples linha sugestiva de análise, que também os traços físicos com que aparecem descritas essas personagens femininas deveriam ser um elemento de conjunto a ter em conta, embora nós tenhamos apenas como referentes básicos algumas obras de Macedo e os romances urbanos alencarianos, além de *Iracema* e de *O Guarani* . Apontamos, guiados pelas palavras de narradores de alguns destes romances, para um possível '*tipo brasileiro de mulher*', com algum significado no contexto em que se apresentam. E, assim, por exemplo, lembramos algumas descrições em que isto se manifesta.

> Mariana [...]. *Era um verdadeiro tipo de beleza dos trópicos*[5]; tinha os cabelos longos e negros como o azeviche, os olhos grandes, pretos e tão brilhantes como o sol do Brasil; o rosto perfeitamente bem talhado e de uma côr morena muito pronunciada. [...]; tinha lábios eróticos, e riquíssimos dentes; a bôca um pouco grande, mas engraçada; [...], mãos lindíssimas e pés de brasileira completavam os encantos dessa mulher.[6]

---

[1] Maria Thereza Caiuby CRESCENTI BERNARDES, *Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*, São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1988.

[2] Obras da autoria dos mais importantes romancistas do Rio de Janeiro urbano: J. Manoel de Macedo, José de Alencar ou J.M. Machado de Assis.

[3] M.T.C. CRESCENTI BERNARDES, *Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*, p.45.

[4] M.T.C. CRESCENTI BERNARDES, *Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro - Século XIX*, p.47.

[5] A itálica é nossa.

[6] J.M. de MACEDO, *Os Dois Amores*, São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editôres, 1964, p.22.

Parece claro que aqui Macedo retoma um retrato que esboçou ligeiramente na figura da adolescente Carolina, a sua 'moreninha' por excelência, a impaciente menina de 'cabelos negros e anelados' (*A Moreninha,* 1844).

E, já agora, vejamos um outro exemplo num romance posterior (de 1857), *O Guarani,* de José de Alencar:

> Era um tipo inteiramente diferente do de Cecília; *era o tipo brasileiro em toda a sua graça e formosura*, com o encantador contraste de languidez e malícia, de indolência e vivacidade.
>
> Os olhos grandes e negros, o rosto moreno e rosado, cabelos pretos, lábios desdenhosos, sorriso provocador, davam a este rosto um poder de sedução irresistível.[7]

Encontramos, pois, o que parece ser a descrição física do 'tipo feminino brasileiro'. Em ambos os casos opõe-se este modelo a outro, que se apresenta, por evidente contraste, como alheio ao trópico. Falamos dos retratos de Celina, no romance macediano, e de Cecília, na obra de Alencar.

> [Celina] Era uma moça de dezesseis anos. [...]. Cabelos castanhos quase pretos caíam bastos, longos e ondeados até um palmo do chão, de modo a fazer inveja a essas gregas, de quem fala Gemelli; sua fronte era branca e lisa; seus olhos azuis e belos, como os das mais belas mulheres do Norte.[8]

E a Cecília alencariana, tão afastada de Isabel (cap.V "Loura e Morena", *O Guarani)*:

> Os grandes olhos azuis, meio cerrados, às vezes se abriam languidamente, [...]. Sua tez, alva e pura como um froco de algodão, tingia-se nas faces de uns longes cor-de-rosa, [...]. Os longos cabelos louros, enrolados negligentemente em ricas tranças, descobriam a fronte alva e caíam em volta do pescoço, [...].[9]

Talvez seja interessante lembrarmos, agora que vamos falar de modelos de beleza, que praticamente desde as cantigas trovadorescas (com a excepção das cantigas de escárnio e maldizer) até ao início do Romantismo, o amor cantado nas obras literárias era inspirado, não por uma mulher qualquer, mas por belíssimas mulheres de beleza singular. Supunha-se que unicamente os atributos físicos e a distinção da mulher podiam estimular no homem paixões ardentes, fortes, como bem aponta A. S. Amora.[10]

Na análise dos romances urbanos alencarianos, nomeadamente aqueles que ele próprio denominou "*perfis de mulher*" (*Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *Senhora* (1875) e *Escabiosa/Sensitiva* (de 1863, mas publicado em 1915-1915), em que vamos centrar a nossa atenção, encontramos, de modo geral, protagonistas que seguem o modelo, já um tanto clássico, de beleza esplêndida e singular, de donzelas radiantes de formosura que tanto abundavam na lírica medieval e renascentista. Nestas figuras observamos a mistura

---

[7] J. de ALENCAR, *O Guarani* (1857), Sintra: Europa-América, 1975, p.26.

[8] MACEDO, *Os Dois Amores*, p.20.

[9] ALENCAR, *O Guarani,* pp. 24-5.

[10] *Vid.* A. Soares AMORA, *A Literatura brasileira. O Romantismo*, vol. III, São Paulo: Cultrix, 1969, pp.237-40.

de traços desse retrato físico que, a modo de "pinceladas" ligeiramente subtis nuns casos e mais evidentes noutros, parecem apontar para um retrato feminino desse 'tipo brasileiro' de que se falava, como vimos, em romances de Macedo e de Alencar.

Pensamos que neste ponto poderia ser interessante lembrar a classificação que faz Macedo em diferentes momentos do seu romance *A Moreninha* (1844). Ele distingue perfeitamente entre três moças que representam outros tantos tipos de mulher. De uma parte está dona Joana, definida como romântica, pálida e de olhos negros; doutra, dona Joaquina, a loura e de olhos azuis que segue o modelo clássico de mulher angelical, e, no meio, fica a Moreninha, romântica ou clássica (de tipo renascentista), prosaica ou poética, ingénua ou misteriosa. Esta aparece, pois, entre as duas fazendo ressaltar os seus atributos e mostrando, em princípio, que foge aos esquemas estéticos fixados. Macedo organiza melhor a narrativa procurando tirar efeito desses contrastes nascidos da cor dos traços físicos de cada uma, criando um triângulo feminino de grande rendimento narrativo.

OS 'PERFIS' DE MULHER. PERSPECTIVA FÍSICA A PARTIR DA QUAL SÃO DESCRITOS.

Macedo foi, porventura, o primeiro romancista brasileiro que criou perfis femininos nas suas obras; foi ele quem contribuiu, com a sua 'moreninha' de quinze anos, para a descrição de um protótipo de brasileira que, como já indicámos, ele próprio *resgata* e reutiliza noutros romances (*Os dois amores* - Mariana - ou *O moço loiro* - Rosa -; embora nalguns casos apresente moças cujos intensos olhos negros e os cabelos frisados e pretos vão acompanhando uma pele alva, e não morena: *Rosa, Nina, A Namoradeira, ...*).

O crítico A. Soares Amora considera que:

> Com a 'descoberta' ou a 'invenção' de Carolina ou, como preferem, da Moreninha, criava, finalmente, a literatura brasileira a sua donzelinha ou mocinha, típico produto nacional: *moreninha*, com lindas tranças negras; nada bela, mas com infinita graça e sedução; inteligente, viva e espirituosa; travêssa, [...].[11]

Em relação com isto, julgamos que seria interessante ver a partir de que perspectivas são descritas essas moças, fundamentalmente tendo em conta alguns traços físicos essenciais, tais como a cor da pele, a dos cabelos e a dos olhos - indissoluvelmente unidos a uma maneira especial de olhar.

1. A Cor da pele.

Essa cor da pele de Carolina ('a moreninha') é muito interessante, pelo que tem de aproximação à cor dos trópicos, e pela ligação que estabelece com outras personagens femininas da literatura brasileira, não apenas daquela altura como também posterior. Pensamos, por exemplo, na Iracema que descreve Alencar ('a morena virgem', *Iracema*,

---

[11] A. Soares AMORA, *A Literatura brasileira. O Romantismo*, p.220.

1865), na sensual Rita Baiana (a 'Vênus de cor') do romance de Aluísio Azevedo, *O Cortiço* (1890), ou, já mais discreta - nos encantos e nas artes sedutoras, assim como também no interesse do narrador pela sua figura -, a Vidinha das *Memórias de um sargento de milícias*[12], de Manuel Antônio de Almeida; ou a arrebatadora 'morena sertaneja, Maria Dusá', ("Era um belo tipo de brasileira"[13]), ou, ainda mais recentemente, a Gabriela protagonista do romance de Jorge Amado *Gabriela, cravo e canela* (1958), para indicar simplesmente alguns exemplos. Curiosamente, estas mulheres são mulatas e representam a sedução 'per se', como se esse ar apaixonado e deliciosamente arrebatador fosse inerente à sua própria condição de cor.

Mas, face à cor morena que define Carolina (*A Moreninha*), o narrador apresenta os seus contrastes, estabelecendo algumas diferenças muito claras com as primas, representantes de dois tipos de beleza diferentes, como já indicámos.

Então, lembrando as palavras de Augusto nesse romance, perguntaríamos: *"a pálida?* ... a loira? ... a moreninha?"[14]

É bastante lógico pensar que Alencar, tomando como modelo para alguns dos seus romances (fundamentalmente os de tipo urbano) esta jóia que acabava de criar Macedo - que conhecia e admirava já nos seus tempos de estudante -, tivesse tido em conta esse trio de moças, e, especialmente, a figura da 'moreninha', cheia de frescura e personalidade. Assim, na sua galeria de personagens femininas temos também, entre outras, *a moreninha* Iracema ou a Isabel de *O Guarani*, cuja descrição, como pudemos ver, se faz em oposição à loura Cecília, insistindo na importância desses traços.

2. Os Cabelos.

Relativamente ao valor atribuído aos cabelos, seria bom lembrarmos um comentário do 'leão fluminense' por excelência nestes romances: *o Horácio do* romance alencariano *A Pata da Gazela* (1870), que considera que ter o cabelo castanho e crespo são:

> Duas coisas lindas sem dúvida, embora minha paixão seja a trança basta e lisa, negra como uma asa de corvo. Este negrume dá à mulher o quer que seja de satânico; lembra que ela também gerou-se da terra; não é um anjo só, não é somente filha do Céu.[15]

Essa trança negra lembra-nos inevitavelmente, a 'virgem dos lábios de mel', Iracema, que "tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira"[16].

Esses mesmos cabelos castanhos que está a descrever Horácio são considerados de diferentes pontos de vista. Enquanto ele acha que é uma cor linda, embora prefira a negra

---

[12] Romance publicado em folhetins entre 1852 e 1853, e depois em dois volumes em 1854-55.
[13] Lindolfo ROCHA, *Maria Dusá*, (1910), São Paulo: Ática, 1980, p.43.
[14] J.M. de MACEDO, *A Moreninha*, p.6.
[15] J. de ALENCAR, *A Pata da Gazela*, Porto: Lello & Irmãos Editores, 1983, p.15.
[16] J. de ALENCAR, *Iracema*, Coimbra: Almedina, 1994, p.40.

(e fala da cor loura como 'uma cor insípida de cabelo'), Leopoldo - um outro 'conquistador' neste romance -, comenta que Amélia:

> - Tem o cabelo castanho! É pena! Acreditava que a mulher a quem amasse algum dia, havia de ser loura. É a cor do reflexo da luz, deve ser a cor desse véu casto que Deus fez para o pudor.[17]

A ligação que estabelece Horácio entre a terra e a cor negra, de uma parte, e o céu e a cor loura - próxima evidentemente do dourado celestial e divino -, de outra, resulta muito interessante, porque nos permite "brincar" nestes contrastes entre cabelos negros/cabelos louros, também com a oposição terra/céu e, sobretudo, com demónio/anjo, duas naturezas de que participa a maior parte destas 'moças'.

Esse 'negrume', com um ar de satanismo de que gostava Horácio, é o traço dominante (quase sempre em oposição ao louro) no modelo de moça que Alencar retrata, ou melhor, perfila nestes romances. Desse modo, reaparece nas "tranças luxuriosas dos cabelos negros"[18] de Lúcia. No dizer de Horácio, ela possuiria nos cabelos duas poderosas armas de sensualidade: de uma parte, a cor e, doutra, as tranças. Face a ela e num claro contraste (de que tanto gostava o Autor), apresenta-nos o narrador Ana, a irmã de Lúcia, de quem se diz que "era o retrato de Lúcia, com a única diferença de ter uns longes de louro cinzento nos cabelos anelados" e que parece "um anjinho de Rafael".[19]

Com umas "tranças compridas e espêssas", umas "longas tranças do cabelo, que andavam sempre a dançar-lhe, como antolhos pelo rosto"[20] aparece Emília, ou Mila, como conhecem os amigos e familiares a protagonista de Diva, outro dos 'perfis' alencarianos. E não apenas tem as tranças, como até estas também são negras como deseja Horácio. Cumpre, pois, com o cânone de beleza que ele descreve como modelo ideal e cuja peça fundamental é para ele o pé.

Observamos uma preferência pela cor preta nos cabelos das principais protagonistas destes 'perfis' que retratou Alencar, ficando talvez à margem Aurélia Camargo (*Senhora*), que mostra os seus longos cabelos de uma cor que o narrador não define bem, porque num caso fala de 'castanho' (p.9) e noutro de 'cabelos negros' (p.40).

De igual modo, as outras protagonistas destes romances apresentam essa tendência, assim como também a imagem sugerida com o cair dos cabelos sobre o colo e que resulta de uma enorme sensualidade.[21]

---

[17] J. de ALENCAR, *A Pata da Gazela*, p.38.

[18] J. de ALENCAR, *Lucíola*, São Paulo: Moderna, 1990, p.16.

[19] J. de ALENCAR Alencar, *Lucíola*, p. 75.

[20] J. de ALENCAR, *Diva* in: *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro: Edra. José Aguilar, 1959, pp.463-464.

[21] Essa imagem ajuda mesmo a pensar numa beleza desejável. Quem não lembra, nestes momentos, a conhecida classificação que faz Almeida Garrett nas *Viagens na minha terra*? "Há três espécies de mulheres neste mundo: a mulher que se admira, a mulher que se deseja, a mulher que se ama. A beleza, o espírito, a graça e os dotes de alma e do corpo geram a admiração. Certas formas, certo ar voluptuoso criam o desejo. O que produz o amor não se sabe; é tudo isto às vezes, é mais do que isto, não é nada disto. Não sei o que é; mas sei que se pode admirar uma mulher sem a desejar, que se pode desejar sem a amar" (*Viagens na minha terra*, Porto: Porto Editora, 1993, p.267).

Precisamente agora, podemos lembrar as palavras da estudiosa Erika Bornay[22], que afirma que:

> A cabeleira feminina, como constante de mito, como agente fetichista, incitador de imagens secretas na imaginação do varão, motivou ao longo dos séculos inúmeras narrações orais, escritas e plásticas. Elemento de grande capacidade perturbadora nos mitos eróticos da sociedade masculina, a cabeleira opulenta da mulher simboliza primordialmente a força vital primigénia [...], e a atracção sexual.

Mesmo reconhecendo a existência de um longo domínio dos cabelos louros, já avançado o século XIX, percebe-se na moda um retorno aos cabelos pretos. Esta revalorização, mais evidente nos países da Europa meridional (especialmente na França), explica-se, fundamentalmente, pela influência do exotismo oriental, o crioulo e o andaluz. Lembremos a conhecida Carmen de Mérimée (1845), famosa trinta anos depois pela música de Bizet, e também as duas heroínas literárias mais lembradas de todo o século XIX, Anna Karenina e Mme. Bovary, que tinham os cabelos escuros. É a cabeleira enlutada que se impõe.

3. Os olhos/o olhar.

> O estrangeiro curvava-se gostoso sob o poder dessas vistas ardentes jogadas pelos olhos negros das brasileiras. Ali o árabe lembraria baixinho suas canções aos olhos das gazelas ...[23]

> [...] viu êle um engraçado semblante que atirava o seu tanto para o moreno [...], e que, além do mais, era animado por dois olhos vivos...belos...faiscantes... enfim, dois olhos brasileiros; porque, seja dito de passagem, tanto orgulho podem ter as espanholas de seu pequeno pèzinho e delgada cintura, como as brasileiras de seus lindos olhos prêtos, que parecem haver passado para suas vistas todo o ardor da zona, em que vivemos.[24]

Convertido talvez na atitude ou no gesto mais expressivos do 'estar' de uma pessoa, revelador daquilo que é e que pensa no seu espírito, o olhar - e, em geral, aqui procede de uns olhos pretos[25] - é, em nossa opinião, um dos elementos que melhor definem estas moças criadas por Macedo e Alencar, que lançam o seu olhar nos amplos salões fluminenses e nas concorridas ruas de uma corte que suspira pelas novidades europeias, essencialmente parisienses.

Observamos nestes romances urbanos e, em especial, nos quatro 'perfis' alencarianos, uma indissolúvel unidade olhos-olhar, de enorme importância nas descrições físicas e psicológicas destas jovens, capaz de exprimir perfeitamente a dicotomia sensual/angelical. Do mesmo modo que a cor dos olhos parece vincular-se à dos cabelos, também esse olhar que aqueles projectam tem a ver com o perfil da personagem de que falamos.

---

[22] Erika BORNAY, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Col. Ensayos Arte, Madrid: Cátedra, 1994, p.15). A tradução do espanhol para o português é nossa.

[23] J. M. de MACEDO, *Os Dois Amores*, p.56.

[24] J. M. de MACEDO, *O moço loiro*, São Paulo: Melhoramentos, 1963, p.16.

[25] Que é que têm de especial os olhos das brasileiras? Será essa intensa cor preta, tão semelhante por vezes à cor da jabuticaba? Será essa cor e a magia do olhar?

Essa insistência nos cabelos e nos olhos não é, afinal, estranha, porque também aparecia com frequência na literatura da época e noutras artes (por exemplo, na pintura[26]). O Autor manifesta de modo claro nestes romances a sua preferência pelos cabelos negros, longos e habitualmente ondulados, da mesma maneira que escolhe os olhos grandes e negros, muito vivos nas moças que aparecem nos seus 'perfis'.

Nesse sentido, o olhar de Lúcia (*Lucíola*) é um dos muitos que nos impressionaram na leitura um pouco pormenorizada dos romances. Pode ser um olhar sereno, muitas vezes triste e mesmo ingénuo; outras, claro, como um raio de luz da sua alma. Ou bem um outro olhar, aquele que ela mais pratica, muito vivo e cintilante, que ainda agora lembra o narrador; um olhar que queima, projectado por uns olhos que têm uma magia especial e que fazem dela alguém muito meiga. É este, geralmente, um olhar fundo e longo, eloquente como um raio voluptuoso, transformado em ocasiões num bloco de gelo, frio e quase ríspido, com uma forte carga de altivez. Estas variações estão perfeitamente justificadas pelas várias fases por que atravessa Lúcia.

Também Emília, a protagonista de *Diva*, tem um olhar muito expressivo; talvez, em nossa opinião, o mais significativo de quantos 'lançaram' estas moças. Mais uma vez, o olhar acompanha as transformações que sofre a personagem.

Se, com catorze anos, Emília era o esqueleto de uma mulher feia, com umas tranças 'compridas e espessas' - de cor preta -, cujos "olhos negros desmedidamente grandes afundavam na penumbra do sobrolho sempre carregado, como buracos, pelas órbitas"[27], na idade de dezassete anos, operara-se nela uma profunda transformação, convertendo aquelas potencialidades de mulher numa realidade e adequando os traços pouco definidos à nova estrutura, logrando um conjunto quase perfeito fisicamente. Essa nova moça, cuja pele fica a meio caminho entre o alvo e o moreno (exactamente, tem a sua tez "a côr das pétalas de magnólia, quando vão desfalecendo ao beijo do sol"[28]), é capaz de 'fulminar' alguém, especialmente o Dr. Amaral, com o seu olhar, lançado por uns grandes olhos que, "velutados de negro, rasgavam-se para dardejar as centelhas elétricas do nervoso organismo".[29]

A figura de Emília torna-se muito atraente e sugestiva, mas, como sabemos, não é a única nessa galeria alencariana que desfila diante dos nossos olhos de leitores. Também no caso de Aurélia Camargo, a protagonista de *Senhora*, parecem ser os olhos um espelho, não tanto do seu espírito, quanto da sua singular inteligência, surpreendente nessa colecção de traços caracterizadores das mulheres que aparecem nos romances.

Também precisam de uma referência concreta os olhos de Elisa, a protagonista do breve fragmento que conservamos de *Escabiosa/Sensitiva*, porque ela é apresentada,

---

[26] *Vid.* Maria Cristina Castilho COSTA, *O Retrato feminino na pintura brasileira. 1800-1950. Do Realismo ao Romantismo: análise estética e sociológica.* Dissertação de Mestrado, apresentada no Dpto. de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Univ. de São Paulo, 1985.

[27] J. de ALENCAR, *Diva*, p.464.

[28] J. de ALENCAR, *Diva*, p.472.

[29] J. de ALENCAR, *Diva*, p.472.

naturalmente, como muito bela, mas nada o é tanto como os seus olhos. Tal é a sua beleza e intensidade do olhar que:

> Quando se abriam em tôda a sua limpidez, não brilhavam, não; antes bebiam mais luz do que refletiam; tinham porém, no olhar uma tão poderosa aspiração das sensações exteriores, que pareciam devorar e absorver tudo em que fitavam.[30]

Parece claro que nestes quatro romances a questão dos olhos/olhar tem um papel muito importante, ficando bastante mais reduzida nos outros, com excepção de *Sonhos d'Ouro*. Guida, a protagonista, combina uns cabelos longos e negros com uns grandes olhos negros, cujo olhar ardente e esplêndido expande toda a vitalidade que oculta essa jovem.

No resto dos romances continuam as alusões aos olhares destas moças, embora a sua importância não seja tão grande, porque não possuem a força daqueles que acabámos de ver.

Apenas para colocar mais um outro exemplo, encontramos de novo os grandes olhos negros (agora também lânguidos), a par de 'anéis de cabelos negros' na figura de Carlota, a protagonista de *Cinco Minutos*. Olhos cuja definição mais comum é a de se associarem com um olhar debilitado, praticamente sem força nenhuma, "um desses olhares lânguidos e aveludados que afagam os seios d'alma"[31]. Tendo isto presente, é fácil compreendermos que essa moça é capaz de trocar com o seu amado - e também narrador do relato - um longo olhar:

> Um desses olhares que levam tôda a nossa alma e a trazem ainda palpitante das emoções que sentiu noutro coração; uma dessas correntes elétricas que ligam duas vidas em um só fio.[32]

Observamos que se trata de uma descrição muito visual, das várias que aparecem nesta série de romances urbanos.

O facto de se tornar o olhar um espelho da alma e de transmitir com ele sensações que nunca (ou muito dificilmente) se exprimiriam com palavras quer dizer muito, porque temos diante não apenas um código de comunicação muito interessante, mas também o indício de uma psicologia sugestiva e talvez a impressão de que, seguindo o olhar destas personagens femininas, poderíamos (re)escrever a história da Literatura Brasileira, *uma outra história*.

CONCLUSÕES

É lícito pensarmos que não é um dado que nasceu por acaso o facto de, na visão de Macedo e Alencar, a pele, frequentemente de cor morena, e o negro, a cor habitual das cabeleiras e dos olhos destas moças, serem de certo modo representantes dessa nova

---

[30] J. de ALENCAR, *Escabiosa/Sensitiva*, in: *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro: Edra. José Aguilar, 1959, p.1328.

[31] J. de ALENCAR, *Cinco Minutos*, in: *Obra Completa*, vol. I, Rio de Janeiro: Edra. José Aguilar, 1959, p.200.

[32] J. de ALENCAR, *Cinco Minutos*, p.221.

sociedade brasileira emergente - embora nós vejamos excepções, nomeadamente, no caso dos romances alencarianos, que têm talvez mais a ver com o modelo europeu que exemplificam, entre outros, Balzac e G. Sand. Parece claro que eles ligavam isso com um tipo bastante concreto de mulher, *o brasileiro*. Achamos que este dado se deve relacionar necessariamente com os projectos vitais dos próprios autores, mais uma vez com especial ênfase na figura de Alencar.

Bem sabemos que esta ligação nem sempre é correcta, como também nem sempre é possível; mas neste caso, conhecendo, por exemplo, o pensamento de Alencar e sabendo ler as ideias do autor textual nestes 'perfis femininos' (visíveis no seu gosto pelo retrato de moças independentes ou na presença de um marcado sensualismo, especialmente em algumas cenas de *Lucíola*), pensamos que existe uma coincidência muito interessante, pelo menos neste aspecto que acabámos de ver.

O próprio Macedo, em 1849, no texto que antecede o seu romance *Rosa*, como indicam as investigadoras M. Lajolo e R. Zilberman, "inscreve o projeto do romance num esforço mais amplo de construção da cultura nacional"[33]. E, de José de Alencar, conhecemos o seu enorme interesse em criar uma *'literatura nacional'*, em cujo plano entravam não unicamente os temas (a narração da história recente do Brasil ou da história mais actual dos salões e ruas da corte fluminense), mas também a linguagem, com o emprego de novos termos e de expressões naturais da nova nação; e, como é normal, sem esquecer as personagens que fazem essa história, quer a 'História', quer a 'história' do dia a dia.

Para finalizar, podíamos terminar com algumas palavras que dedicou a Alencar o próprio Machado de Assis:

> Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ser e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas.[34]

Univ. de Santiago de Compostela.

BIBLIOGRAFIA

BORNAY, E., *La cabellera femenina. Um diálogo entre poesía y pintura*, Col. Ensayos Arte, Madrid: Cátedra, 1994.

DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, (trad. española de Vicente Campos González), Madrid/Barcelona: Debate, 1994.

HINTERHAUSER, H., *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980.

LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Antoni Bosch ed., 1979.

PONTIERI, R. L., *A voragem do olhar*, São Paulo: Perspectiva-MCT-CNPq, 1988.

PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*, (versión castellana de Jorge Cruz), Caracas: Monte Ávila Edres, 1969.

---

[33] Marisa LAJOLO e Regina ZILBERMAN, *A Leitura Rarefeita. Livro e Literatura no Brasil*, São Paulo: Brasiliense, 1991, p.91.

[34] *Vid.* Afrânio COUTINHO, *Conceito de Literatura Brasileira*, Petrópolis: Vozes, 1981, p.28.

A VOZ DO PODER E O PODER DA VOZ EM *A COSTA DOS MURMÚRIOS*

CLÁUDIA PAZOS ALONSO

Depois da Revolução de 1974, Portugal assistiu a uma proliferação de romancistas de ambos os sexos, cujas obras frequentemente evidenciam uma profunda reflexão sobre a história recente do nosso país. Mas, na nossa era pós-moderna, muitas dessas obras têm simultaneamente vindo a questionar o modo como os discursos dominantes, supostamente universais e objectivos, especialmente o da História, na realidade constituem discursos em que a posição de autoria/autoridade está geralmente identificada com uma voz masculina, branca, da classe dominante, ou seja com a "voz do poder"[1]. Escolhemos aqui *A Costa dos Murmúrios*[2], um romance de Lídia Jorge, com o intuito de analisar em que medida é que a dissecação das embrenhadas relações entre poder e voz poderá apresentar uma dimensão própria em ficção de autoria feminina.

A Costa dos Murmúrios tem por tema a guerra colonial em Moçambique. A guerra tem sido uma actividade masculina por excelência, mas neste romance deparamo-nos com uma versão que se distingue das tradicionais narrativas épicas de combate, porque nele assistimos à experiência da guerra colonial tal como é vivida por uma mulher, Eva Lopo. No entanto, significativamente, a versão de Eva Lopo surge apenas como um comentário desenvolvido em torno de um primeiro texto fundador, com o qual se abre o romance: um conto intitulado "Os Gafanhotos", que ocupa as primeiras trinta páginas do livro e que descreve uma festa de casamento em época de guerra, em que o noivo se suicida num transbordamento de felicidade. Só após este "pórtico" é que a palavra passa para a noiva, Eva, que, numa extensa conversa, discute o conteúdo do conto com o seu autor anónimo, vinte anos após os acontecimentos por ele narrados.

Curiosamente, apesar do desejo manifestado por Eva de tirar do esquecimento tanta informação quanto possível, a possibilidade de responder aos comentários por ela tecidos nunca é oferecida ao autor do conto. Isto tem por consequência o seguinte facto, sucintamente apontado por Kaufman: "*A dialogue is established therefore, not between the author of "Os Gafanhotos" and Eva Lopo, but between the two texts, two discourses*"[3]. Por outras palavras, é-nos apresentada uma tese, uma antítese, mas não uma síntese. É sobre nós leitores que recai a responsabilidade de formular uma leitura capaz de (re)criar os possíveis significados dos dois textos justapostos. Tentaremos corresponder a este desafio, elucidando algumas das implicações subjacentes a esta "justaposição significativa".

---

[1] Para uma definição do pós-modernismo e uma análise da representação da história, ver Linda HUTCHEON, *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge, 1989.

[2] *A Costa dos murmúrios*, Lisboa: Dom Quixote, 1988.

[3] KAUFMAN, Helena, "Reclaiming the Margins of History in Lídia Jorge"s *A Costa dos Murmúrios*", in: *Luso-Brazilian Review*, 29, 1989, pp.41-9, p.41.

1. A PRIMEIRA VERSÃO: O CONTO "OS GAFANHOTOS"

O conto "Os Gafanhotos" é uma narrativa estilizada e literária, na qual existe uma condensação sistemática do tempo, do espaço e até da acção. Um leque muito variado de acontecimentos, que abarca um período de dois meses e meio, como posteriormente o relato de Eva o elucidará, converge no conto em torno dum núcleo central: o casamento de Eva e Luís Alex. Nesta versão quase tudo tem lugar dentro do hotel, como se fora dele o mundo não existisse. O conto não omite por completo as ocorrências do exterior, mesmo as que são problemáticas ou violentas, mas estas últimas são filtradas e por conseguinte distorcidas, dado que o autor tenta imprimir uma unidade fictícia, muito embora enganadora, ao conjunto.

Com efeito, para o autor, o prazer estético é indubitavelmente um objectivo mais cobiçado do que uma reprodução fiel da realidade. Desta forma, ao construir um mundo impregnado de beleza artística onde o casamento ocupa o centro do palco, até a guerra acaba por ser deslocada para as margens do texto, como uma mera nota de rodapé. A sua existência é essencialmente negada através da presença de vários eufemismos: "porque não se estava em tempo de paz completa" (p.11); "a guerra que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens" (p.13). Dentro da lógica duma atmosfera tocada pela presença do inefável, fica explicado que o suicídio de Luís Alex nos seja apresentado como o ponto culminante dum "excesso de harmonia, felicidade e beleza" (p.38), e que o adultério de Eva nunca seja sequer referido como possível causa.

No entanto, a crença num equilíbrio universal encontra-se na realidade subtilmente posta em questão, mesmo no seio do próprio conto. O parágrafo que remata a história, por exemplo, aponta para a unidade destroçada das vidas de Eva e Luís, brutalmente separados pela morte, uma separação inscrita no texto de forma lapidar: "ela voou no primeiro avião civil. O corpo dele seguiu depois, num barco militar" (p.39). Ao contrário do que se passa com o noivo, ficamos cientes de que a transcendência da morte é negada à noiva: tem de se conformar com a desarmonia fundamental da vida.

Eva parece ser a única pessoa que não está em sintonia com a crença numa ordem providencial. Em contrapartida, desfilam diante de nós pessoas como o Major amputado que "Continuava a ser uma pessoa encantadora e aberta ao Mundo" (p.30). É certo que o texto não deixa de registar com leve ironia que a sua abertura ao Mundo consiste apenas em ele ser o primeiro a descobrir o ritmo dos *dumpers* que levam os corpos dos negros mortos, mas mais adiante, a sua clarividência é no entanto ostensivamente reforçada, já que ele prediz com êxito a chuva de gafanhotos. Só após a leitura do relato de Eva é que se verifica que o postulado da visão infalível do Major constitui na realidade um atentado à verdade, posto que a chuva de gafanhotos surgiu de forma completamente inesperada.

Os gafanhotos constituem-se assim como um símbolo privilegiado, facto desde logo realçado por darem ao conto o seu título. Curiosamente, a sua cor verde, sublinhada na epígrafe, torna-se a sua característica mais saliente: são "esmeraldas voadoras". Em

Portugal o verde é normalmente a cor da esperança[4], pelo que os gafanhotos verdes ganham deste modo uma dimensão insuspeitada como um símbolo de harmonia, felicidade e "frescura iniciática", o que permite relegar para os confins da memória o seu potente simbolismo como uma das pragas do Antigo Testamento. Tal processo de transfiguração artística culmina na interpretação/recuperação do suicídio do noivo como acto de verdade suprema de etérea beleza. Por conseguinte, ao chegar ao fim da estória, a linguagem conseguiu imprimir novos contornos aos factos, num desempenho magistral. Não há dúvida, assim, que o conto ilustra o *poder da voz* autorial ao serviço da construção de uma ideologia artística e política, associada ao exercício de um poder hegemónico, masculino, ou seja, indissociável da *voz do poder*.

2. A SEGUNDA VERSÃO: O COMENTÁRIO DE EVA LOPO

No longo comentário tecido por Eva Lopo, na sequência de "Os Gafanhotos", os acontecimentos reais que forneceram a matéria-prima para esta narrativa condensada vão surgindo progressivamente diante dos nossos olhos. Deste modo, o comentário de Eva acaba por problematizar a importância da *voz* na transmissão de qualquer informação.

2.1. Verdade e Realidade

Embora Eva felicite o autor do conto pela sua mestria, contesta o facto de ele subscrever a existência duma verdade suprema:

> Por favor, estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo - julgava-se - se reflectia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo (p.42).

O que isto indirectamente põe em questão é a possibilidade de uma narrativa totalizante, legitimadora, de acordo com o modelo das grandes narrativas do século dezanove. Para Eva, a verdade é sempre uma construção artificial e por conseguinte a objectividade artística é um mito, como o salienta ao apontar para a liberdade de escolha do autor na selecção do seu material: "o que pretendeu clarificar clarifica e o que pretendeu esconder ficou imerso" (p.41).

Na sua mente existe uma distinção fundamental entre a verdade e a realidade:

> Definitivamente a verdade não é o real, e n"*Os Gafanhotos* só a verdade interessa [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser - tem de ser porque senão explodiria - disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para local nenhum (p.85).

No decorrer do seu diálogo, Eva repetidamente afirma que o autor de "Os Gafanhotos" teve razão em omitir determinados episódios para não contrariar a coerência

[4] Como o lembra Isabel Moutinho, em "A Collapsing Empire: Cultural Decay and Personal Transformation in the Recent Work of Portuguese Women Novelists", in: Romance Languages Annual, 5, 1993, pp.484-90, p.487. Moutinho sugere que o simbolismo da cor verde talvez aponte para "*the impending changes in colonial circumstances*".

da sua estória. Mas, a pouco e pouco, desvenda as omissões de "Os Gafanhotos", com uma força tão irrecusável que a sua visão particular e escorregadia da realidade acaba por entrar em concorrência com a verdade "una e infragmentada" do conto.

2.2. A Retórica do Heroísmo em Crise

Na versão de Eva, toda e qualquer ilusão de controlo e conhecimento é progressivamente afastada, enquanto que a retórica do heroísmo é paralelamente desmascarada como sendo uma miragem megalomaníaca. Eva desconfia logo à partida de qualquer pretensão ao heroísmo, como o evidencia a sua reacção perante a enorme cicatriz de Jaime Forza Leal, o portentoso superior hierárquico de Luís Alex: "quando o capitão passava com a camisa transparente, eu imaginava estar a ver o último homem do século que se revisse na sua cicatriz" (p.63). Para Eva, a cicatriz é o vestígio anacrónico de um mundo regido por valores épicos, enquanto, pelo contrário, Luís Alex lhe atribui um significado viril, sinal da sua incondicional adopção destes valores.

Luís Alex passa de estudante de Matemática na Universidade de Lisboa a soldado viril, mas Eva não nutre qualquer ilusão sobre a transformação do marido. Assim fica profundamente abalada quando assiste a uma cena em que Luís Alex e Forza Leal fazem exibição de crueldade ao matarem um bando de pássaros, apagando em seguida as provas do seu tiroteio selvagem (p.53). A um nível simbólico, tal constitui uma metáfora da forma como a própria guerra é conduzida, com o massacre arbitrário de civis indefesos, posteriormente ocultado. As fotografias secretas, onde as atrocidades perpetradas pelos Portugueses se encontram inscritas, constituem para Eva um pretexto para pôr os pontos nos is, assim revelando a falsidade do postulado do heroísmo da guerra:

> [...] o meu problema é que em tempos me apaixonei por um rapaz inquieto à procura duma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta num pau (p.167).[5]

Na última parte das recordações de Eva, a retórica oca do heroísmo é irrevocável e implacavelmente desmascarada, num episódio em que o discurso do imperialismo é ridicularizado como não passando de uma ilusão de poder grotesca, numa conferência pomposamente intitulada "Portugal d"Aquém e d'Além Mar é Eterno". Trata-se de uma conferência proferida por um Capitão que é comicamente cego e que discursa numa sala profeticamente cheia de quadros da Invencível Armada (p.209). O paralelo entre os portugueses e a Invencível Armada, tão impiedosamente obliterada pelos ingleses, impõe-se. Mas também é digna de registo a observação aparentemente inócua tecida pelo Capitão a propósito dos quadros:

> [...] a estética consome o desastre e redime-o em grandeza (p.210).

---

[5] O facto de a primeira obsessão de Luís Alex pela matemática ser mais humana talvez esteja inscrito na sua alcunha, Evariste Galois, que regista tanto o seu lado masculino (Galois, ou seja, o galo), como o feminino (*Eva*riste), enquanto que a sua alcunha de alferes apenas aponta para a sua implacável pontaria, certeira e masculina (Luís Galex).

Esta afirmação sublinha o *poder da voz*, ou seja, mostra até que ponto a linguagem e a Arte são responsáveis por construir a nossa imagem do mundo de tal modo que mesmo o mais completo desastre possa ser transfigurado de forma irreconhecível, afirmação essa com implicações de vasto alcance, escusado será dizer, se for aplicada ao conto "Os Gafanhotos". Mas embora a Arte tente remodelar os acontecimentos de forma a forjar uma visão mais coerente e atraente do mundo, neste caso para legitimar a *voz do poder*, não consegue assimilar a realidade, um facto que é realçado quando o Capitão é impedido de concluir a sua conferência pela súbita e profética invasão de gafanhotos, que lança o público num caos total (p.212).

Assim, verificamos que, aos olhos de Eva, o discurso do imperialismo colonial perdeu toda a autoridade. Contudo, a ideologia dominante exige que uma aparência de controlo e ordem seja mantida, mesmo frente à desintegração mais completa. Por conseguinte, quando, após dois meses e meio de guerra, os soldados regressam finalmente do Norte, o General proclama publicamente o triunfo dos portugueses em conferência de imprensa (p.236). Porém em privado, Luís Alex revela a Eva que tal não passa de uma mentira consumada, ao gritar a sua frustração:

> Daqui a pouco vamos tê-los por aí espalhados por Tete, por Manica, por Sofala, por toda a parte. Foi um *bluff*. (p.238)

A sua voz torna-se grotescamente feminina, um estigma inaceitável para quem aspira a ser herói de guerra. A sua masculinidade é ainda mais visceralmente atingida, já que Luís não volta a ter relações sexuais com Eva[6].

Mas, como Eva tem ocasião de verificar, os portugueses não olham a meios, na busca de poder e controlo. Assim, a guerra contra os negros não é apenas travada no campo de batalha. Mais insidiosamente, é simultaneamente travada em suas casas e bares, onde o aparecimento de álcool metílico aniquila inúmeras vidas ao fazer-se passar por vinho branco, sem que tal provoque qualquer reacção pública. Ao contrário dos que a rodeiam, Eva não consegue pactuar com as mortes, nem com a conspiração de silêncio à sua volta. Como mulher que rejeita o discurso do imperialismo colonial, Eva ocupa uma posição marginalizada e isso explica a sua identificação com os colonizados, os negros, os que são silenciados sem rastro. Tal também torna lógico que as duas pessoas de quem se aproxima, o jornalista mulato, Álvaro Sabino, e a mulher de Forza Leal, Helena, se encontrem significativamente ambos à margem da sociedade fechada do hotel *Stella Maris*.

2.3 Marginalidade e Voz

A alcunha pela qual a mulher de Forza Leal é conhecida, Helena de Tróia, sugere que o seu único estatuto é como incarnação de fantasias masculinas, uma construção artificial do desejo masculino. Mas embora Helena aparente uma dedicação exemplar a Forza Leal, a máscara acaba por cair, quando Eva descobre que ela deseja a morte do

---

[6] Como foi notado por Arnaldo Saraiva, em "Os Duplos do Real e os Duplos Romanescos", in: *Arquivos do Centro Cultural Português*, 29, 1991, pp.39-48, p.47.

marido e que o seu enclausuramento voluntário apenas faz parte de um pacto com Deus. Eva também vem a saber que Helena teve um amante (p.208) e a transgressão do adultério é apenas um começo, posto que Helena tenta aliciar Eva para uma aliança sexual contra os homens: "vamos vingar-nos deles"? (p.225). Sintoma-ticamente, Evita rejeita esta cumplicidade com Helena, talvez por sentir que esta depende ambiguamente, para a sua existência, de estruturas de poder masculinas, embarcando em vez disso numa relação adúltera com Álvaro Sabino.

Mas o posicionamento do jornalista é igualmente ambíguo: embora tenha às quintas-feiras uma *Coluna Involuntária* onde "arrisc[a] tudo pela verdade" (p.125), não está inequivocamente do lado dos negros. Ana Paula Ferreira aponta para o facto de ele ter duas amantes, uma negra, outra branca, como tentativa de intervenção política ao nível da reprodução sexual: "o mais determinante acontece uterinamente" (p.125)[7]. Mas a nosso ver, a sua ambiguidade no amor também reflecte a sua dupla e problemática identidade de mulato, no cruzamento de duas cores, duas raças, duas ideologias, especialmente porque não se consegue identificar claramente com qualquer das duas famílias: há um "empate", dado que tem quatro filhos de cada mulher (p.172). Contudo, esta indefinição não se pode prolongar para sempre: Álvaro Sabino descobre que uma das filhas da mulher branca vai morrer, ao mesmo tempo que a mulher negra lhe anuncia que vai ter mais um filho. Não deixa de ser revelador que tal ocorra precisamente na mesma altura em que Sabino está prestes a tomar por amante uma mulher branca (Evita) e está a pensar sair de África. Assim, apesar de a sua *Coluna Involuntária* constituir porventura o único desafio possível contra o sistema na época, Álvaro Sabino está comprometido com o poder da velha Europa branca, como aliás o próprio nome o indica. Em última análise, a sua escolha é a Europa, ou seja, o poder branco, mas em Moçambique não há dúvida que no futuro o poder da voz irá pertencer à população negra, como fica registado no facto de a nova geração negra se multiplicar, enquanto a branca definha.

Desta forma, nem Helena de Tróia nem o jornalista podem oferecer qualquer resposta a Evita, por estarem demasiado enredados nas teias do poder vigente, a ponto de com ele se confundirem, aceitando o aniquilamento de ficar sem voz própria. Ao contrário deles, Eva tem a coragem das suas convicções e não consente que lhe tirem a voz. Como ela observa, o casamento normalmente despoja a mulher de uma voz própria, tornando-se "um cônjuge ventríloquo do outro", (p.83), ou seja, passando a mulher a reproduzir apenas a voz do homem (p.83). Eva, no entanto, nega-se a adoptar a perspectiva do marido, logo de princípio, com a sua própria interpretação da cicatriz do Capitão, por exemplo. A sua relutância em aceitar o *status quo* é transgressora e transforma-a numa Eva moderna, instrumento do diabo: "Evita contudo já tinha pêlo vermelho, sua barbicha de bode" (p.204). Como a Eva bíblica, Eva recusa a sujeição à autoridade patriarcal/masculinas, querendo julgar por si própria, muito embora ciente de que o preço a pagar é a marginalização.

---

[7] Ana Paula FERREIRA, "Lídia Jorge"s *A Costa dos Murmúrios*: History and the Postmodern She-Wolf", in: *RHM*, 45, 1992, pp.268-78.

2.4. A História ou As Histórias?

Na realidade, já como estudante de História na Universidade de Lisboa, Eva sentira uma desconfiança instintiva em relação às versões da história de autoria masculina, considerando-as como tentativas de reconstituição tendenciosas e lacunares. Isto porque a História costuma ser escrita do ponto de vista dos sobreviventes, ou seja, identifica-se geralmente com a *voz do poder*. Contrastando com isso, o seu conceito de História permitiria a simultaneidade (pp.194-6). Para ilustrar a sua concepção da História em que "cabe a influência dos músculos", Eva recorda como as mulheres do *Stella Maris* atribuem mais importância à tragédia privada da mulher de Zurique, que perde o seu filho à nascença, rompendo o seu esfíncter durante o parto, do que a um protesto público da comunidade branca, motivado pela primeira e única morte dum branco devido ao consumo de álcool metílico. Contudo, enquanto este último facto é noticiado em primeira página na imprensa, o primeiro nem sequer merece uma referência de passagem. E, no entanto, não é menos significativo, como o assinala Maria Irene Ramalho de Sousa Santos: a cicatriz vergonhosa da mulher de Zurique erige-se em contraponto à cicatriz heróica de Forza Leal[8]. Acrescentaremos que a justaposição das duas cicatrizes nos vem lembrar que as mulheres também travam lutas e que as suas lutas são tão nobres quanto as dos homens, se é que o não são até mais, visto que têm por objectivo dar vida e não morte. Mas quase sempre passam despercebidas nas crónicas oficiais da História.

Mais adiante, Eva joga com a suposta objectividade dos historiadores tradicionais e põe a nu o peso descomunal, muito embora arbitrário, normalmente concedido aos documentos escritos, ao declarar ao autor de "Os Gafanhotos" - e por extensão a todos os seus leitores - que a já referida conferência proferida pelo Capitão cego se encontra referenciada em documentos do Arquivo Militar, enquanto sublinha ironicamente que "nem à margem se registou que nessa noite teve início uma chuva de gafanhotos sobre a cidade" (pp.215-216).

Embora Eva desconfie das narrativas tradicionais, que omitem todos os factos considerados inconsequentes para a sua economia, tem plenamente consciência de que a sua própria versão dos acontecimentos não deixa de ser também subjectiva. De facto, como reconhece, as palavras são sempre transientes: "A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objectos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons só restam os murmúrios, o derradeiro estádio antes do apagamento" (p.259). No entanto, estes seus murmúrios são suficientes para pôr em questão a validade de escrever história de uma forma que tende a legitimar a *voz do poder*, ou seja, a voz dos vitoriosos, cúmplices do poder vigente, patriarcal e masculino. Não há dúvida que, como o provam os sucessivos discursos do autor de "Os Gafanhotos", do Capitão cego, e até do jornalista Álvaro Sabino, os homens, no geral, não têm tido grandes escrúpulos em seleccionar factos, em impor o seu ângulo de visão sobre os acontecimentos, em usar as palavras de

---

[8] Maria Irene Ramalho de Sousa SANTOS, "Bondoso Caos: *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge", in: *Colóquio-Letras*, 107, 1989, pp.64-7, p.67.

forma dogmática a tal ponto que "a estética consome o desastre e redime-o em grandeza" (p.210).

Mas, ao contrário da maioria dos outros homens que persiste em crer no mito imperial, em última análise Luís Alex já não tem capacidade para continuar com mentiras: perdeu a sua fé no heroísmo da guerra e, por conseguinte, para ele a única solução possível é a morte. Significativamente, não se suicida de forma heróica, tal como fora retratado na versão de "Os Gafanhotos". Na realidade, nem sequer podemos ter a certeza absoluta de que se suicida, dado que mais prosaicamente morre naquilo que parece ser um acidente de carro (p.258). Mas seja qual for a verdade, a sua morte não é causada pelo "excesso de harmonia, felicidade e beleza", como o conto o afirmara, mas precisamente pelo seu oposto, porque a sua crença num sistema unificador se desmoronou.

3. CONCLUSÕES

Enquanto Luís Alex morre, os outros homens continuarão a pugnar para preservar a hegemonia da "lei do pai". Mas Eva não os deixa prosseguir impunemente, como o evidencia o seu riso transgressor na última frase do texto, ao devolver "Os Gafanhotos" ao seu autor. O seu riso indica que ela sabe que anulou a suposta integridade da versão dos acontecimentos apresentada no conto, ao registar as omissões e subjectividade nele presentes. Eva é uma denunciadora de mitos. Mas embora se recuse a seguir o modelo dos discursos existentes, circunscritos pelas suas falsas pretensões de objectividade, também evita o perigo oposto de cair numa relativização absoluta, a qual invalidaria a sua experiência, como o aponta Ana Paula Ferreira:

> *The name of the character Evita is endowed with argumentative significance. A form of the verb "to avoid", Evita is the singular most important "correspondence" in the text. She is the aesthetic truth of a writing that refuses both the trap of mimetic representation and the gratuitous aimless drift on the uncharlable, bottomless sea.*[9]

Desta forma, ao dar a palavra a uma voz feminina que, a partir duma posição confessadamente subjectiva, des-constrói e desautoriza a narrativa masculina de "Os Gafanhotos" a favor de simultâneas aproximações e correspondências, Lídia Jorge propõe-nos uma estimulante reflexão sobre as relações, ora de continuidade ora de ruptura, entre a voz do poder e o poder da voz, apontando para a voz de todos aqueles - e aquelas - que até agora permaneceram relegados e silenciados à margem da História, como intervenientes indispensáveis para qualquer tentativa futura de apreensão da realidade nas suas múltiplas dimensões.

Universidade de Newcastle

---

[9] Ana Paula FERREIRA, *op. cit.*, p.274.

A DUPLA IRONIA DE GARCIA MONTEIRO[1]

CARLOS JORGE PEREIRA

Completa-se por estes dias um século sobre a primeira e, até agora, única edição das *Rimas de Ironia Alegre* a que, curiosamente, corresponde o acrónimo *RIA*. Trata-se de um livro raro e, mesmo entre os alfarrabistas mais especializados, difícil de encontrar. A isto poderia não ser estranho o facto de ter sido publicado em Boston, Massachusetts. As três dúzias de poemas e as 115 páginas que o constituem foram, aliás, compostas e impressas em casa do autor (186, Webster Street, East Boston) e pelo próprio autor, já então médico, Manuel Garcia Monteiro - que deu o trabalho por concluído a 8 de Setembro de 1896. Contava então trinta e sete anos de idade. Não se sabe qual terá sido a tiragem das *Rimas* ou quantos exemplares terão chegado a Portugal.

E, no entanto, o livro também não parece fácil de encontrar nos Estados Unidos. Um inquérito feito em Maio/Junho de 1989 a partir da Universidade de Brown e dirigido a toda a imensa rede de bibliotecas aderentes ao *Inter-Library Loan* apurou que nenhuma delas tinha um único exemplar das *Rimas*. Só uma universidade registava uma entrada para Garcia Monteiro, e esta para um seu livrinho de juventude: *Versos* (Horta, 1884).

Mas das *Rimas de Ironia Alegre,* que são a base da edição ora proposta d'*O Livro de Garcia Monteiro,* sobrevivem, pelo menos, três espécimes. Estão na Biblioteca Nacional, em Lisboa, disponíveis para a consulta livre e directa do público. Um dos três espécimes pertencia à "livraria" de Fialho de Almeida e traz a dedicatória d'"o *seu admirador e velho amigo, - (assinatura) G. Monteiro - Boston, 23/IX/96*". Há nesta particular sobrevivência alguma justiça poética na medida em que Fialho terá sido o único nome grado da literatura portuguesa a referir Garcia Monteiro na imprensa da época - diga-se que com bastante apreço, num artigo do *Correio da Manhã* de 4 de Maio de 1885.

Tudo isto se passou, portanto, há uns cem anos. E desde então poucos progressos tem havido na divulgação da poesia de Garcia Monteiro; a generalidade das histórias da literatura portuguesa (incluindo a de António José Saraiva e Óscar Lopes, que será a mais consultada) nem sequer o menciona. Tanto mais são de ressalvar as excepções, como a referência que Luís de Sousa Rebelo lhe faz n'o *Dicionário de Literatura* dirigido por Jacinto do Prado Coelho, no artigo sobre sátira na literatura portuguesa, época moderna:

> Uma poesia irónica, mais dada a explorar o anedótico, o trivial e o parodístico, sem excluir todavia a nota mordente, numa combinação hábil de metros populares com formas cultas, - vai florescer em terra estrangeira nas *Rimas de Ironia Alegre* (Boston, 1896) do açoriano Garcia Monteiro (1859-1913).

Comecemos, então, pelo princípio. Manuel Garcia Monteiro de seu nome completo, filho de José Leal Monteiro e de Maria Joaquim da Piedade, nasceu a 29 de Junho de 1859

---

[1] Texto introdutório a uma edição que proponho e que deverá intitular-se *O Livro de Garcia Monteiro.*

na Rua Serpa Pinto, nº 39, na Horta[2]. Era esta "já no fim do século XVIII lugar de criação literária (e de proliferação de ideias desempoeiradas)"; durante a segunda metade do século XIX, vemo-la a funcionar como uma espécie de capital literária do arquipélago ou, para usar as palavras de Pedro da Silveira, "a única das três cidades açorianas onde as gerações de poetas e prosadores se suced[iam] umas às outras continuadamente e desenvolvendo sempre actividade grupal".[3]

Num certo sentido, tudo o indica, Garcia Monteiro estava neste ambiente como peixe na água. Pelos quinze anos, vemo-lo a estrear-se como poeta na imprensa local; aos dezoito, encontramo-lo já fundador dum semanário literário, *O Passatempo;* aos vinte, autor de *Sem Cerimónia,* comédia em um acto, levada ao palco no Teatro Faialense em 29.4.1880; aos vinte e um, ou seja, por volta de 1880-81, vemo-lo colaborador duma revista, O *Grémio Literário* (1880-83), apontada como "a melhor do seu tempo e até hoje uma das melhores que houve nas Ilhas".[4]

Mas, noutro sentido, Garcia Monteiro não se podia sentir feliz. Feito o liceu, queria prosseguir os estudos; as dificuldades da familia não lho permitiam e emprega-se numa repartição pública. "As aspirações do bom português da actualidade resumem-se em dois artigos" - comentava um popular folhetinista do tempo, Júlio César Machado - "1º ser empregado público, 2º depois de o ser, não fazer nada"[5]. O espírito enérgico e empreendedor de Garcia Monteiro estava nos antípodas disto, mas o poeta observador e irónico que também nele existia fez da experiência ... poemas, claro, satíricos. Juntando-os quinze anos depois nas *Rimas de Ironia Alegre,* "Talento burocrático", "Rivais", "O novo amanuense", sucedem-se ou entrelaçam-se como passos de uma mesma história ou quadros de uma mesma peça e retratam esse mundo como raras vezes se terá feito em poesia (ou até, podemos alargar o âmbito sem receio de desmentido, em literatura) portuguesa. Por um tríptico comparável seria preciso esperar quase oitenta anos - até àquele que nos dá Alexandre O'Neill em "*Guichê 1, 2 e 3*" de *Entre a Cortina e a Vidraça* (Lisboa, 1972).

Entretanto, ainda em 1881, Garcia Monteiro tenta escapar-se à ilha que, neste outro sentido, se estava a tornar para ele uma prisão. Consegue o lugar de prefeito num colégio de Lisboa, com a ideia de conciliar o emprego com o prosseguimento de estudos na Politécnica. Mas, passados dois anos, o que seria o aspecto essencial do seu plano não se concretizou; para mais, faltou-lhe a saúde. Regressa à Horta e reganha energia. Logo a 9 de Setembro de 1883 sai o primeiro número do semanário *O Açoriano* - de que é fundador, proprietário, redactor principal, compositor, tipógrafo. E, no ano seguinte, mesmo antes de emigrar para a América, compõe e imprime a sua primeira colectânea de poesia - os já mencionados *Versos.*

---

[2] Manuel Garcia MONTEIRO, *A Trança,* Horta: Centro de Estudos e Cultura da Câmara Municipal da Horta, 1989, p.1.

[3] Pedro da SILVEIRA, *Antologia de Poesia Açoriana (do século XVIII a 1975),* Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977, pp.27-8.

[4] Pedro da SILVEIRA, *Antologia de Poesia Açoriana (do século XVIII a 1975),* Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1977, p.28.

[5] Citado em: Henrique das NEVES, *Individualidades,* Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1910, p.57.

Em redor da fase inicial d'*O Açoriano* congregam-se, entre outros, Florêncio Terra e Rodrigo Guerra (que se viriam a revelar dos contistas açorianos mais importantes do seu tempo) e o continental Henrique das Neves (capitão do exército, então colocado no Faial). Ao último se deve uma secção intitulada "Notas Cómicas" cujo tipo de humor lembra, em prosa, o que se encontra na poesia mais característica de Garcia Monteiro; cheguei a pensar ser o "N." que assinava as "Notas" um pseudónimo encapotado de Garcia Monteiro, que não quereria parecer demasiado omnipresente no seu próprio jornal. As cartas dele e de Henrique das Neves, publicadas n'O *Açoriano* nos anos imediatamente a seguir, confirmam Neves como o "N." das "Notas Cómicas", ao mesmo tempo que evidenciam o bom entendimento entre estes dois homens que tinham em comum uma certa visão sensível e irónica do mundo[6]. Aliás, no campo das influências ou, melhor dizendo, confluências literárias de Garcia Monteiro, devíamos mencionar, por exemplo, Nicolau Tolentino e Gonçalves Crespo - ambos concitados nas páginas d'O *Açoriano,* muito especialmente o parnasiano de que se transcreve "*A Venda dos Bois*", poesia "d'uma singeleza naturalíssima e d'uma verdade nítida. É preciso possuir uma alma fina como a de Gonçalves Crespo", comenta *O Açoriano,* "para aproveitar a expressão tocante, fortemente dramática d'um quadro tão simples".[7]

Mas, ainda mal tinham decorrido nove meses sobre o nascimento d'*O Açoriano,* já Garcia Monteiro deixava a cria nas mãos dos amigos. Numa segunda tentativa de realizar o seu sonho, ao cabo de quarenta dias na barca *Verónica*, ei-lo que chega a New Bedford, Estados Unidos - que, durante o século XIX, se tinham tornado, em vez do Brasil, o grande destino da emigração açoriana[8]. Depois de bastas peripécias, trabalhos, privações e de uma doença que o terá levado às portas da morte, Garcia Monteiro estabiliza trabalhando como tipógrafo auxiliar do *Boston Herald*; obtém assim a flexibilidade de horário e o dinheiro indispensáveis para, ao mesmo tempo, ir conseguindo estudar e fazer o Curso de Medicina, que termina no verão de 1890 meia dúzia de anos após ter chegado à América. De tudo isto se sabe em pormenor pela correspondência que foi enviando a Henrique das Neves e que este, vinte anos depois, possivelmente já general reformado, edita no livro *Individualidades,* em capítulo dedicado a Garcia Monteiro.[9]

Desde então e nos vinte e poucos anos que lhe restaram até à morte, em 7 de Fevereiro de 1913, o ser médico (em Boston e, a seguir, em Cambridge, Massachusetts) tornou-se central na vida de Garcia Monteiro - que, no entanto, nunca deixou de escrever. Continuou a colaborar na imprensa: luso-americana, açoriana, continental, brasileira (na *Gazeta de Notícias,* do Rio de Janeiro, poucos anos depois das "Cartas de Inglaterra" de

---

[6] Cartas reimpressas em: Manuel Garcia MONTEIRO, *A Trança*, Horta: Centro de Estudos e Cultura da Câmara Municipal da Horta, 1989, pp.21-31.

[7] *O Açoriano,* ano 1, nº 28, 16.3.1884.

[8] Urbano BETTENCOURT, *Emigração e Literatura: Alguns Fios da Meada,* Horta: Centro de Estudos e Cultura da Câmara Municipal da Horta e Gabinete de Emigração e Apoio às Comunidades Açorianas, 1989, p.10: "de 1881 a 1890 emigraram legalmente do Distrito da Horta 10.419 pessoas, das quais 8.876 para os Estados Unidos e 1.506 para o Brasil".

[9] Henrique das Neves, *Individualidades,* Lisboa: Parceria A.M. Pereira, 1910, pp.57-81.

Eça, saíam as "Cartas da América" de Garcia Monteiro)[10]. E *O Açoriano,* onde, agora de longe, continuava a publicar, reunia o que era na altura a colaboração literária mais significativa do arquipélago (no conto, além de Florêncio Terra e de Rodrigo Guerra, surge Nunes da Rosa; em poesia, Roberto de Mesquita), sendo também aí que o Simbolismo primeiro se fez notar nos Açores[11] - assim perfazendo uma curiosa ponte entre a poesia parnasiana e solar do fundador d'*O Açoriano* (cuja musa já "Deixou Soares de Passos / e sente um sangue espanhol, / tem uns esplêndidos braços / e anda tostada do sol) e os poemas simbolistas, ressumbrantes de brumas e penumbras, da geração seguinte (oiça-se Roberto de Mesquita, de *Almas Cativas:* "Dezembro, dia pluvioso. Vem / Deste céu de burel um *spleen* mortal / Onde as almas se atolam como alguém / Que caísse num vasto lodaçal).

Terá sido também Garcia Monteiro "o primeiro intelectual a avisar", em 1903, com a autoridade de quem lá vivia há já quase vinte anos, que não interessava aos Açores desligarem-se "de Portugal para se integrarem nos Estados Unidos da América" ou "tornarem-se seu 'protectorado' (uma espécie de Libéria branca)"[12].

Garcia Monteiro terá sido, aliás, desde muito novo, um progressista, um republicano de ideias avançadas, um maçónico (de facto: fundador e venerável da organizaçao maçónica da comunidade açoriana na costa atlântica dos Estados Unidos)[13]. Coisas que, muito provavelmente , de uma forma ou de outra se relacionam com a informacão de que "o dr. Monteiro era benquisto em Boston. Quando ali vagou o lugar de cônsul português, dez mil pessoas reunidas pediram esse cargo para ele. Não foi provido"[14].

Ou seja, vários factores apontam para que interessará estudar o perfil de um homem pública e politicamente interveniente, generoso colaborador jornalístico - tanto na juventude e na sociedade de origem, como no meio luso-americano onde se fixou na maturidade (e onde a maioria era, como ele, de proveniência açoriana), não esquecendo todavia a sua passagem por Lisboa. Aí lhe publicaram o panfleto *O Marquês de Pombal,* tecnicamente o seu primeiro livro, também impresso, quase simultaneamente, no jornal *A Luta*[15]*;* na verdade, *O Marquês de Pombal,* que o autor assinou como Álvaro Newton (parece ter sido a única vez que usou um pseudónimo), constitui um exemplo flagrante da completa fusão entre o colaborador jornalístico e o propagandista político:

> Vergonha! Ele salvou a nossa dignidade,
> Estes despem o povo e choram-lhe as desditas ...
> Derramou a instrução, deu-nos a liberdade,
> Estes dão-nos agora ... impostos e jesuítas!

---

[10] Pedro da SILVEIRA, *Antologia de Poesia Açoriana (do século XVIII a 1975)*, p.168.

[11] Op. cit., p.28.

[12] Op. cit., pp.1-12.

[13] Op. cit., p.168.

[14] Manuel Joaquim DIAS, "Um poeta açoriano - Dr. Manuel Garcia Monteiro", na revista *Os Açores,* ano 2, nº 9 (2ª série), Setº. 1928.

[15] *A Luta,* ano 1, números 29 e 30, de 23 e 27.5.1882. Como panfleto, foi publicado pela direcção do Colégio Luso-Germânico, cerca de 8.5.82, data do 1º centenário da morte do Marquês de Pombal. O autor dedicou-o à Académia da cidade de Lisboa.

Ele ameaçou a Espanha e prometeu-lhe a guerra;
A Inglaterra temeu essa vontade estranha;
E hoje vamos ficando escravos da Inglaterra
E trememos de medo ao encarar a Espanha!
Somos um povo fraco, inerte, decadente,
Que esqueceu o passado, as épocas de glória;
E vivemos assim de um modo indiferente.
Vamos apodrecendo e enlameando a História!

Ainda há pouco tempo o povo ergueu-se todo,
Nervoso de entusiasmo - e, à voz das tradições,
Suspendeu-se um momento esta nação do lodo,
Encheu-a de vigor a festa de Camões.

Ressoam aqui com nitidez os combates da época. A Velha Aliada, no auge do poderio, ganhava embalagem para trucidar, via Ultimato de 1890, os sonhos cor-de-rosa de um Portugal trôpego e enfraquecido. Na óptica dos republicanos - que, afinal, se limitavam a extrapolar da análise da Geração de 70 e, em particular, da *História de Portugal* de Oliveira Martins - eram os governos monárquicos, pró-clericais, herdeiros da Inquisição, os grandes responsáveis pelo dobrar da cerviz, pela "apagada e vil tristeza" em que Portugal caíra e se afundava. O tricentenário da morte de Camões, em 1880, forneceu aos republicanos a oportunidade de se manifestarem profusamente, ligando nome e glória do poeta à necessidade premente do renascer da pátria. Menos de dois anos depois e a partir das principais cidades do país, onde tinham crescente implantação, o primeiro centenário da morte do Marquês permitia-lhes retomar a campanha patriótico-republicana, desta vez também, e muito a propósito, anti-clerical. O jovem Garcia Monteiro/Álvaro Newton e as 44 quadras do seu O *Marquês de Pombal* (de que as acima citadas terão sido amostra suficiente) parecem, assim, um perfeito paradigma deste contexto. Simplesmente, como é costume em tais casos, onde ganha o propagandista perde a literatura.

E chegamos ao ponto crucial desta introdução a *O Livro de Garcia Monteiro.* Pelo que atrás se viu e entreviu, apresenta muitos motivos de interesse - mais sociológico ou mais literário, mas, em todo o caso, ainda por explorar e sistematizar - a figura do poeta, jornalista, republicano, mação, médico, tipógrafo. Em alguns aspectos, aliás, impõe-se uma comparação óbvia com outro açoriano ilustre, Antero de Quental (1842-1891); como nos contam António José Saraiva e Óscar Lopes, após a polémica do *Bom Senso e Bom Gosto*, que protagonizara, em 1865, Antero

> regressa por um tempo ao solar açoriano e estremece com este sentimento, esta "coisa nova: a consciência de proprietário"; ... pouco depois, em seguida a um breve tirocínio numa tipografia lisboeta, vai a Paris, para conhecer Proudhon, Michelet e, como ambos, passar pela experiência dura de operário tipográfico (1866-8). Malogra-se, porém, o esforço heróico da adaptação do filho-família micaelense a um trabalho e a um ambiente para que não estava intimamente preparado.[16]

Interessará, assim, estudar as aproximações e diferenças de Garcia Monteiro em relação à Geração de 70, que o precedeu de perto, ou, por exemplo, a inserção e influência

[16] António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa,* 9ª edição corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora, 1976, pp.918-919 (1ª edição, 1955).

de Garcia Monteiro na comunidade luso-americana da Nova Inglaterra entre fins do século XIX e princípios do século XX - mas boa parte do interesse desses estudos e a simples sobrevivência de Garcia Monteiro como autor dependem, natural e decisivamente, do valor, enquanto literatura, da obra que nos deixou. Apesar de esta se encontrar quase toda dispersa, de difícil acesso (alguma até inédita), basta o que se acha nos seus dois livros mais pessoais, os já referidos *Versos* e *Rimas de Ironia Alegre,* para que, não ignorando, por exemplo, a obra de um Faustino Xavier de Novais (1820-1869), se deva considerar Garcia Monteiro, muito provavelmente, o mais completo poeta satírico entre, de um lado, Tolentino e Bocage e, do outro, um Alexandre O'Neill. Como os primeiros são ainda, praticamente, do século XVIII e o último já é, definitivamente, do século XX, chegamos à conclusão surpreendente de que Garcia Monteiro será o grande poeta satírico da literatura portuguesa do século XIX. Uma espécie de Eça de Queirós em verso, como se depreende do que diz um dos poucos estudiosos que lhe fez justiça, Eduíno de Jesus:

> Encontramos, nas breves histórias em verso de Garcia Monteiro, uma galeria de personagens (políticos, curas, comendadores, poetas, amanuenses, esposas românticas) e situações (namoros serôdios, serões intelectuais, o Passeio Público onde um casquilha, vindo de Paris, fez a sua "crítica de poda", etc.) de um ridículo verdadeiramente digno da ironia de Eça. A sátira de Garcia Monteiro, apesar de escrita em verso - e na mais rigorosa observância do cânone parnasiano -, está mais próxima de Eça, pelo processo literário e pelo saboroso inquérito a uma burguesia decadente e inútil, do que, por exemplo, de Bocage ou de Tolentino, um e outro mais caricaturistas. Garcia Monteiro é mais realista e ao mesmo tempo mais subtil.[17]

Já lá vão quase trinta anos sobre estas palavras e bem um século sobre os versos que as motivaram. Garcia Monteiro continua a ser um ilustre desconhecido e continua a não se poder encontrar numa livraria um livro seu ou, mais concretamente, o livro dele, as *Rimas de Ironia Alegre.* Neste sentido, soa amargo o simpático acrónimo convite - *RIA* - com que o autor as apresentou. Pois se é verdade tratar-se de um livro cheio de ironia crítica, quase sempre conseguida e alegre, o que o torna especialmente raro e valioso no contexto da literatura portuguesa, não é menos verdade que parece ter-se tornado vítima de uma triste e dupla ironia, esta decerto não intencional: passado um século, ainda não foi além da primeira e única edição, composta e impressa pelas mãos do autor, difícil de encontrar mesmo em alfarrabistas especializados.

Para acabar de vez com este ciclo vicioso, propõe-se a presente edição d'*O Livro de Garcia Monteiro.* Título que se preferiu ao de *Rimas de Ironia Alegre* porque, por um lado, *O Livro de Garcia Monteiro* inclui apenas duas das três dúzias de composições de *Rimas* (excluída, naturalmente, a dúzia que me pareceu menos significativa) e, por outro, inclui também seis poemas de *Versos* e um soneto, *"Depois da Ceia",* que não figura em *Versos* nem nas *Rimas.*

Assim, os trinta e um poemas - conforme acabei de discriminar (e tendo acrescentado, no índice, um [v.] aos seis oriundos de *Versos*) - que constituem *O Livro de Garcia Monteiro* dão, em meu entender, uma ideia, naturalmente, antológica mas, ainda assim,

---

[17] Eduíno de Jesus, "Garcia Monteiro - Poeta da Ironia Alegre", in: *Correio da Horta,* ano 26, nº 7268, 11.10.1956.

bastante completa do mundo poético do autor - que, como já tivemos oportunidade de referir, é essencialmente satírico. No livrinho de juventude, *Versos,* constituído por uma vintena de composições, Garcia Monteiro ainda incluiu meia dúzia de poemas líricos - mas quando, em 1896, preparava a edição das *Rimas,* explica, numa "Nota" final que serve de posfácio, só dispor de um "número relativamente diminuto" de "versos líricos"

> e por isso excluí-os para lhes dar um lugar mais apropriado noutro livro. Às peças de crítica reuni outras que obedeciam ao mesmo ponto de vista. Algumas tiveram de ser eliminadas e outras sofreram profundas alterações pelo motivo de que os gracejos expansivos e um tanto burlescos da mocidade se haviam gradualmente transformado na calma e sóbria - ainda que alegre - ironia da virilidade. É fácil de ver que estas modificações foram feitas com o fim de dar ao livro uma inteira uniformidade de carácter (*Rimas de Ironia* Alegre, p.114).

A "uniformidade de carácter" das *Rimas* é um facto e, bem assim, a notável "unidade estilística e temática" dos 36 poemas que as constituem, embora, como Eduíno de Jesus realçou, tenham sido escritos ao longo de vinte anos. Não se encontrando explicitamente datados, é quase como se o estivessem pela indicação do local - Horta; Lisboa; ou Boston - que Garcia Monteiro faz seguir a cada poema e o situa, respectivamente: para o caso da Horta, de 1876 a 1884; para Lisboa, cerca de 1882; para Boston, entre 1884 e 1896.

(A menção de Boston, aliás, implica também uma explicação, pois, como o autor justificadamente diz no tal posfácio, todos os poemas das *Rimas,* embora muitos deles tenham sido escritos ou reescritos na América, têm como tema, personagens, meio e atmosfera Portugal ou, mais especificamente, os Açores. O mesmo se aplica a *Versos* e a quantos poemas avulsos do autor, até agora, pude encontrar; muito provavelmente, a América fica mesmo excluída por completo da poesia de Garcia Monteiro. O que não será motivo de espanto se nos lembrarmos da asserção geralmente aceite segundo a qual o mundo que marca o escritor é aquele onde passou os primeiros vinte anos de vida. Regra que se confirma, para citar só um caso bem conhecido, também ele luso-americano, em José Rodrigues Miguéis que, tendo passado a segunda metade dos seus quase oitenta anos no coração de Nova Iorque, continuava a "viver" em Lisboa - como o sugere a maior parte da obra que entretanto escreveu; nomeadamente, "Saudades para D. Genciana" será disso exemplo acabado).[18]

Fechando o parêntesis, até porque o subtema da inserção de Garcia Monteiro na literatura luso-americana será tratado noutra comunicação[19], diria, para concluir, que, naturalmente, adoptei o sistema de localização/datação acima referido (com Horta, Lisboa ou Boston a indicarem, no fim de cada poema, o período a que o mesmo pertence) n'*O Livro de Garcia Monteiro* - que, em princípio, mantém e, idealmente, concentra a unidade

---

[18] Situação que justifica o subtítulo escolhido para o livro que recolhe as comunicações do único congresso até hoje realizado sobre a sua obra: "José Rodrigues Miguéis: Lisbon in Manhattan", organizado por Onésimo Teotónio de Almeida, Providence, R.I. Gávea-Brown, 1984.

[19] No âmbito do Colóquio "Europa e América: Mitos e Confrontos", organizado pelo Centro de Estudos Americanos da Universidade Aberta e previsto para Janeiro de 1997, nas instalações do Acarte, Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

de carácter das *Rimas,* na medida em que procura juntar os melhores poemas satíricos (ou, no caso de o poema figurar em *Versos* e *Rimas,* a melhor versão satírica) de ambos os livros. Aparecem, no entanto, dois sonetos oriundos de *Versos* (um ainda na fase inicial e outro já na transição para a fase final d'*O Livro*) que, pouco ou nada tendo de satíricos, muito ou tudo têm de lírico-sentimentais. Paradoxalmente, pareceram-me não destoar: funcionando como breve contraponto, à maneira da cena ou tirada sentimental no tradicional teatro de revista à portuguesa, mais realçam, afinal, o carácter satírico do conjunto. Cabe-me ainda esclarecer que, compreendendo embora o Teixeira de Pascoais para quem *abysmo* passara praticamente a cova de berlinde depois que lhe tiraram o *y*, me decidi a actualizar a grafia. E pronto, resta-me convidar o leitor a mergulhar, sem mais demora, n'*O Livro de Garcia Monteiro* - há mais de um século à espera de ser descoberto no País que foi (ou talvez ainda seja) o das Descobertas.

Centro de Estudos Americanos, Universidade Aberta, Lisboa

ASNO OU TIRANO? A LEI NAS ÓPERAS DE ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA

JULIET PERKINS

Uma das poucas certezas acerca do homem chamado António José da Silva, morto nas fogueiras da Inquisição, no 18 de Outubro de 1739, é que foi advogado[1]. É normalmente aceite que foi também o autor de oito das óperas cómicas representadas no Teatro do Bairro Alto na década dos trinta[2]. Estas obras mostram-nos sinais incontestáveis da formação forense do autor.[3]

Qualquer que seja o cenário aparente (por exemplo, a Grécia antiga, o Labirinto de Creta), as óperas reportam-se muito claramente ao Portugal do Antigo Regime. Ainda que seja uma simplificação constatar que só duas classes sociais, os nobres e os criados, se representam, os poucos exemplos da classe média ou mercantil reflectem, em termos gerais, a rigidez da sociedade do tempo. A divisão entre castas ficava reforçada por regras e normas de precedência e de formas de tratamento. Sendo o Barroco uma época de ostentação e de espectáculo, a alta categoria era blasonada por meio do vestuário, de carruagens esplêndidas, e de uma série de criados. Os nobres e o clero beneficiavam de tantos privilégios, tanto fiscais como jurídicos, que não é de surpreender que a ascensão social fosse ansiada pelo Terceiro Estado. Os séculos de discriminação contra os cristãos-novos, de várias partes, desde o Santo Ofício até ao homem do povo, tinham resultado numa noção hiper-sensível da pureza de sangue, de modo a bloquear o casamento entre membros de classes diferentes, por motivos religiosos, se não mesmo sociais. As óperas de António José da Silva, obedientes às convenções da comédia, por focarem a intriga de amor e por terminarem num casamento ou mais casamentos, tocam muito subtilmente nas relações entre o amor, a religião, a vontade individual e as exigências sociais[4]. De grande importância também, é o tema da justiça, exemplificado ora pelas provações e tribulações jurídicas dos personagens, ora pelo uso ou abuso do poder. A meu ver, é na ênfase diferente do tema que se reflectem as divisões de casta. Os criados focam os pormenores de julgamento e de condenação, tais como eram tratados nos tribunais civis, ao passo que os nobres enfrentam as questões da justiça e da injustiça, da lesa-majestade, do privilégio e da

---

[1] Segundo a "Lista das Pessoas que sahiram no auto-da-fé" desse dia: "Antonio Joze da Sylva, X.N. Advogado, natural da Cidade do Rio de Janeiro, e morador nesta de Lisboa occidental". Citada em Alberto Dines, *Vínculos de Fogo*, I, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1992, pp.48 e 68.

[2] O problema de autoria tem sido tratado longamente por vários críticos, entre os quais se destacam João Lúcio de Azevedo, Claude-Henri Frèches, José Oliveira Barata, Francisco Maciel Silveira, e Alberto Dines.

[3] Como já foi apontado por Maria de Lourdes Ferraz, "'Ser' e 'parecer' na Obra do Judeu. Introdução ao seu estudo", in: *Brotéria*, n.º 5-6, Maio-Junho, 1976, pp.552-66, p.557.

[4] Como pretendi mostrar no artigo "The Greatest Labyrinth", in: *Journal of the Institute of Romance Studies*, Vol. 3, London, 1994/95, pp.163-79, estas relações enquadram-se nas experiências e nas preocupações dos cristãos-novos.

honra. A dualidade social inerente ao sério-cómico, (onde o sério cabe ao nobre e o cómico ao servo), mantém-se, assim, ao nível do tema forense. As óperas também reflectem até que ponto a justiça, no Antigo Regime, era iníqua. Como refere Vitorino Magalhães Godinho, o mesmo crime era punido de modo diferente, segundo a classe social do réu[5]. O direito, no entanto, podia servir como ponte entre os estados jurídicos. Na sua análise de Portugal barroco, Carl Hanson sublinha que "as profissões chamadas nobres (por exemplo, o direito e a medicina) constituíam as antecâmaras para o estado nobre, em que entravam muitos indivíduos antes de conseguir um brasão" (tradução minha)[6]. Silva teria estado bem consciente do facto de que uma formação em direito era o primeiro passo para o seu avanço. Não deixava, por isso, de satirizar a natureza estabelecida e estática da ordem social. Como observa com pertinência Luiz Morando, o criado Semicúpio em *Guerras do Alecrim e Mángerona* só terá acesso aos senhores quando disfarçado de médico ou de juiz.[7]

No topo da escala social, o rei governava com os instrumentos gémeos da justiça e da misericórdia. Cabia-lhe tanto castigar os seus súbditos como perdoar-lhes. Tal dicotomia não tinha nada de novo, é claro, porque o conceito estava consagrado desde sempre na cultura ocidental pela influência da Bíblia e da teologia cristã. Se o Santo Ofício podia tomar como divisa, *Justitia et Misericordia*, podia-o também a Portia de Shakespeare, ao implorar ao Judeu, Shylock, que mostrasse piedade, porque "é um atributo até de Deus; e o poder terrestre assemelha-se mais ao poder divino quando a misericórdia tempera a justiça" (tradução minha).[8]

Este papel duplo é resumido pelo criado Esfuziote em *Labirinto de Creta*:

> [...] fujo de Vossa Majestade justiceira, para Vossa Majestade comiserante; fujo da justiça para refugiar-me na misericórdia (III, 61).[9]

Também é retomado pela criada velha, Sanguixuga, ao aconselhar a sua sobrinha, quando esta for casada com o príncipe Teseu, a adoptar as qualidades de ambas as filhas do rei, Ariadna e Fedra:

> [...] que temperar a aspereza com afagos é a verdadeira máxima de reinar. (III, 69).

---

[5] "A variedade da natureza da pena ou a sua proporcionalidade consoante a qualidade, estado e condição do criminoso, do autor do delito ou infractor mantém-se para todos os crimes, delitos ou infracções. Ao açoute tratando-se de peão, corresponde o degredo em pessoa de mor qualidade." *A Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, Lisbon: Arcádia, 1971, pp.59-60.

[6] "*The so-called noble professions (for example, law and medicine) were antechambers to the noble estate, which many individuals entered before attaining a coat of arms.*" *Economy and Society in Baroque Portugal, 1668-1703*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981, p.42.

[7] "Antônio José da Silva. Nas *Guerras de Alecrim e da Mangerona*, vencem a sátira e a ironia", *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, Vol. 11, n.º 13, Junho 1991, pp.77-89, p.87.

[8] "*It is an attribute to God himself; / And earthly power doth then show likest God's / When mercy seasons justice.*" *The Merchant of Venice*, IV.i.

[9] Todas as citações no texto se referem à edição das Obras Completas de José Pereira Tavares, 4 volumes, Lisboa: Sá da Costa, 1957-58.

A esperança da clemência é exemplificada por Esfuziote, de novo, quando pede a Ariadna para interceder junto do rei a favor dele. No preâmbulo à sua petição, usa a terminologia pormenorizada dos direitos senhoriais, dos foros e dos censos, a complexidade dos quais era uma das marcas do Portugal do Antigo Regime e com a qual Silva, como advogado, devia ter lidado (III, 51). Em *Os Encantos de Medeia*, põe-se também o problema do perdão régio. Ao contrário das nossas expectativas e, deve-se dizer, dos méritos de Jason, o Rei Etas perdoa-lhe o roubo do Velocino de Ouro. Para o crítico brasileiro, Francisco Maciel Silveira, este perdão, tanto como a condenação de Medeia, mostra que Silva estava a defender um sistema reinante, sistema reforçado pela perpetuação dinástica de dois reinos[10]. O Rei Etas age, no entanto, segundo o poder absoluto e o perdão garante-lhe a lealdade futura e permanente de Jason. Nas palavras de Baptista Fragoso, jurista citado com frequência no estudo do historiador António Manuel Hespanha sobre o direito, a punição e a graça, "a função do rei é punir frequentemente, mas ignorar ainda mais"[11]. Como aponta Hespanha:

> Da parte dos súbditos, este modelo de legitimação do poder cria um certo *habitus* de obediência, tecido, ao mesmo tempo, com os laços do temor e do amor.[12]

Aos nossos olhos, contudo, perdoar Jason e condenar Medeia, quando ambos foram cúmplices no delito, cheira a injustiça.

Vou passar, agora, a focar *D. Quixote* e *Anfitrião*, óperas em que a lei fica aberta à arbitrariedade e a justiça se apresenta caprichosa, autoritária, e vingativa.

Em *D. Quixote*, a cena em que Sancho Pança age como governador da Ilha dos Lagartos é uma paródia muito óbvia dos processos forenses. Ao contrário do Sancho de Cervantes, cujo bom senso e agudeza de camponês lhe ganham respeito na Ilha de Barataria, o nosso Sancho parece um louco varrido. Ao longo da cena, podemos ver a tensão entre a tolice e a tirania, quando Sancho recorre ao suplício e à pena capital logo ao ouvir as petições dos requerentes. As suas observações iniciais não nos inspiram confiança nem na Justiça como instituição, nem nele, como juiz imparcial. Depois de alguns gracejos à maneira vicentina acerca da necessidade de endireitar a vara de justiça, sobre a razão dos olhos tapados e a respeito do facto de toda a justiça na Ilha ser "pintada" ("fingida"), ouve o primeiro requerente, que quer justiça, mas que ele despede com um quadro da Justiça. Um taberneiro, acusado de ter diluído o vinho com água - um acontecimento frequente sem dúvida - é recebido pelo grito indignado de Sancho:

> Água em vinho! Há maior insolência! Ó homem do diabo, e não te caiu um raio nessa mão? Logo seja enforcado sem apelação, nem agravo. Tenho dito(I, 92).

É de esperar que Sancho, sempre preocupado com a barriga, fique ofendido por este crime, mas o enforcamento parece excessivo.[13]

---

[10] *Concerto Barroco às óperas do Judeu*, Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 1992, p.208.

[11] "A Punição e a Graça", in: *História de Portugal*, direcção de José Mattoso, Vol. 4, O Antigo Regime (1620-1807), coordenação de António Manuel Hespanha, Lisboa: Editorial Estampa, 1992, p.247.

[12] *Ibid.*, p.249.

[13] Ao mesmo tempo que a plateia estava a rir deste excesso, terá reparado num dardo diferente? É impossível que um cristão-novo como da Silva, que já tinha sofrido a sem-razão da Inquisição, não pudesse pensar em sugerir indignação e descrença no primeiro milagre de Cristo.

Quando o taverneiro protesta, dizendo que o Meirinho o acusou falsamente, Sancho muda de rumo, seguindo o capricho. É só depois de despedir o taverneiro que pensa em examinar a prova, felizmente uma tarefa gostosa:

> Mandai-me um almude desse vinho, que quero ver se tem água (I, 92).

Mais caprichoso ainda, é o tratamento de uma mulher seduzida e depois abandonada. Sancho aconselha-a a recusar ao homem o casamento, em vingança, mas isto é absurdo, dado o desejo da mulher de se casar com o sedutor. A sentença de Sancho é mandá-la para a prisão e mantê-la bem aferrolhada até aparecer o homem que ela quer (II, 93). Esta opressão de uma vítima não faz sentido nenhum, sobretudo porque, segundo a lei, era o sedutor que seria preso e, possivelmente, executado ou degredado. Como a mulher protesta que nunca tem sido "presa" antes na vida, Sancho faz um trocadilho, respondendo que seja presa precisamente por isto. Ele ameaça o próximo requerente com a tortura, para forçá-lo a dizer a sua queixa, embora a culpa fique com Sancho por não escutar:

> Não podeis falar, porque estais morto?! Olá, tragam a alma deste homem em corpo e alma, e metam-lhe à força, para que fale; que não é razão que fique a República ofendida na impugnação do delito. (I, 94)

Finalmente, o homem faz-se entender: um asno deu-lhe um couce no estômago e ele quer que a besta fique de castigo. O asno, trazido perante Sancho, fica calado durante o interrogatório, o que o governador entende como admissão da culpa (I, 97). O Meirinho, ao indicar que o asno pertence, de facto, a Sancho, desconfia que, sob a protecção do dono, ele ofende as pessoas e que Sancho o vai absolver. O Meirinho acertou nas suas suspeitas, porque Sancho diz ao animal: "Não tem remédio: hei-de sentenciar-te; o que poderei fazer é não dar execução à sentença"; e acrescenta, num aparte: "Olá, ninguém ouça isto" (I, 97).

A própria sentença, cheia de graça, reporta-se a vários aspectos da vida lisboeta. O asno será desarmado ou descalçado, despojado da sela e levado à feira dos bichos, para ser alvo das chalaças dos outros asnos; é-lhe proibido ter filhos ou cobrir as éguas; ficará exilado à beira do rio, a Cotovia (sítio que, nesses tempos, era um dos monturos principais de Lisboa), onde será carregador de água, a comer erva e cascas de melão; finalmente, terá de pagar as custas, perdas e danos.)

Muito adequado a um asno, o julgamento recebe o louvor desmedido dos assistentes e Sancho compraz-se em ter mostrado publicamente a sua imparcialidade:

> ... pois com ser o burro meu e tendo-lhe tanto amor, não foi este bastante para deixar de fazer justiça. (I, 98).

Esta apresentação demorada dos julgamentos de Sancho talvez permita estabelecer um paralelo com aspectos do sistema judiciário contemporâneo. As pesquisas de Hespanha demonstram que (especialmente a partir dos fins do século dezassete), "o leque das penas praticadas no plano do sistema punitivo régio ficava afinal muito reduzido e, sobretudo,

carecido de medidas intermédias"[14]. Talvez seja esta a razão por que Sancho ziguezagueia entre a severidade e a clemência. Ao sentenciar o asno, Sancho demonstra a sua parcialidade, deixando-nos ver também que a sentença nem sempre se cumpria. Havia, assim, uma lacuna entre as penas e os castigos severos estabelecidos por lei e a sua aplicação. A pena de morte (embora existisse para uma vasta série de delitos) era aplicada raramente, sendo comutada no degredo ou nas galés. Por outro lado, a prisão preventiva funcionava frequentemente como meio punitivo arbitrário[15]. Hespanha conclui que,

> ... a punição no sistema penal efectivamente praticado pela justiça real no Antigo Regime - pelo menos até ao advento do despotismo iluminado - não era nem muito efectiva, nem sequer muito aparente ou teatral. Os malefícios, ou se pagavam com dinheiro, ou com um degredo de duvidosa efectividade e, muitas vezes, não excessivamente prejudicial para o condenado. Ou, eventualmente, com um longo e duro encarceramento 'preventivo'.[16]

Outro aspecto em comum com as acções de Sancho é a arbitrariedade. Na época, a necessidade de tomar em conta todas as circunstâncias dos factos e das pessoas visava a uma correcção das penas legais por meio de equidade. Não só a fixação da pena, mas também o seu cumprimento ficava com o juiz. Como aponta Hespanha:

> Este enorme âmbito do arbítrio de juízes [...] transformava os operadores jurídicos nos titulares de um poder de decisão (de punição, de ilibação) muito importante.[17]

Embora eu não queira forçar um paralelo entre as informações citadas por Hespanha, e as sentenças de Sancho, considero-as úteis quanto à óptica geral do sistema jurídico ainda prevalecente quando a ópera foi representada. Qualquer que seja a intenção de Sancho, não é difícil ver que a justiça deixou de ser feita em todas as causas ouvidas por ele[18].

A questão da justiça surge de uma maneira mais séria em *Anfitrião*, ópera que trata da detenção e da tortura por parte do Estado. Mercúrio, cúmplice de Júpiter na sedução de Alcmena, diz a Saramago, o criado que ele próprio usurpou, que um juiz bom devia assemelhar a um espelho:

> Aço por dentro, para resistir aos golpes das paixões humanas; e cristal por fora, para resplandecer com virtudes; e um juiz desta sorte é o espelho em que a República se revê (II, 180).

---

[14] *Ibid.*, p.246.

[15] *Ibid.*, pp.243-6.

[16] *Ibid.*, p.246.

[17] *Ibid.*, p.251.

[18] Se o asno de Sancho tem uma importância simbólica no que respeita à paródia forense, poderá tê-la também em termos religiosos. O asno, despojado do seu vestuário, escarnecido em público e degredado, podia representar qualquer criminoso ou mesmo um cristão-novo penitente. Mas há mais. Na carta que Sancho escreve à sua mulher, Teresa, manda os cumprimentos do asno, informando que este não pode escrever pessoalmente, devido aos cravos na mão, resultado de uma discussão com o ferreiro (I, 99). Seria descabido ver um gracejo potencialmente blasfemo, se "cravos" e "mão" fossem referências a um cavaleiro mais conhecido, o próprio Cristo? Ou ver uma referência macabra à incapacidade de o autor assinar a sua confissão depois de ser torturado em 1726? É impossível provar esta intenção, é claro, mas a própria redundância da observação de Sancho faz-nos pensar.

É irónico ouvir estas palavras de Mercúrio, dada a sua fama de mentiroso embusteiro; é irónico também que nenhum dos personagens esteja à altura deste idea Como brinquedos dos deuses, os mortais Anfitrião, Alcmena e Saramago encontram-s também à mercê de Tirésias, Ministro do Estado tebano, ele mesmo enganado pela deus Juno. Dos seres humanos, só Saramago, todavia, no degrau mais baixo da escala social, agredido. Sofre as pancadas do amo Anfitrião, de Mercúrio e da mulher, quando fic transformado numa oliveira. E, na cadeia, é submetido à tortura do polé pelos outro prisioneiros. Alcmena, a vítima da paixão amorosa de Júpiter, da ira de Anfitrião, do *zelos* de Juno e das ambições de Tirésias, vê-se acusada a cada momento. Anfitriã considera a morte a pena justa para a adúltera (como era considerado no século XVIII) Juno reforça a acusação: como a Alcmena bígama ofendeu o seu marido verdadeiro, dev morrer. Júpiter, no entanto, ainda disfarçado de Anfitrião, lembra a Juno que compete a marido decidir se a mulher merece castigo:

> Deste delito só pertence ao esposo a sua acusação; e, não a acusando eu, porque estou cert que com malícia não violou o tálamo, logo não podeis castigá-la, quando eu não a acuso. (II, 206)

A resposta opressiva de Tirésias indica, todavia, que o crime "privado" era con siderado "público":

> Não só é o esposo o ofendido, mas também a República, a quem incumbe castigar os delito para emenda de outros e conservação de virtude, na qual consiste toda a justiça. (II, 206)

De facto, entre os crimes contra os "bens públicos", contavam-se crimes políticos religiosos e morais. Mas a fala de Tirésias talvez indique também a mudança nas intenções do poder que se tornará evidente a partir dos meados do século XVIII:

> [...] no plano das ideias-guia da acção política, à *justiça* substitiu-se a *disciplina*. [...] A punir, pretende-se, de facto, controlar os comportamentos, dirigir, instituir uma ordem social castigar as violações a esta ordem".[19]

Com toda a severidade e sem-razão ostentadas aos mortais nesta ópera, Silva não fazia mais do que ilustrar a justiça portuguesa, porque os delitos alegados eram, de facto castigados com pena capital. Há, todavia, um terreno movediço entre os mundos civil religioso. O modo de acusação e a falta de processo justo, enquanto se referem claramente aos métodos inquisitoriais, poderiam também ser aplicados às causas civis. O crime que decide o destino de Anfitrião é a feitiçaria, cuja investigação competia tanto ao Santo Ofício, como aos poderes civis. A alcoviteirice de Saramago levou-o à prisão, talvez po constituir um "pecado público". Neste tipo de crimes, a prisão funcionava como a pena embora os réus acabassem por ser libertados.[20]

A lei inflexível, administrada por Tirésias, torna-se numa tirania. Este personagem infeliz tirano por causa das instâncias de Juno, é o centro à volta do qual giram a

---

[19] Hespanha, pp.251-2.
[20] *Ibid.*, p.246.

complexidades da justiça civil e religiosa. Ele nega a possibilidade de ver dentro da alma humana - o que a Inquisição se incumbia de fazer - ao dizer:

> Dos ânimos e afectos interiores, só os deuses supremos são os juízes; que nós, os ministros da terra, sentenciamos pelo que vemos exteriormente (II, 206).[21]

Também recusa toda a interpretação afectiva dos motivos humanos e, daí, toda a flexibilidade na aplicação da lei, ("o juiz é sòmente um mero executor da lei" (II, 219)), atitude bem diferente do poder arbitrário de Sancho. Será possível ver aqui um pré-eco da política iluminista que, na reforma da justiça, tencionava limitar o arbítrio doutrinal e judiciário ou, na formulação de Montesquieu, "transformar os juízes em meras bocas que pronunciem as palavras da lei"? [22]

Ao aproximar-se a morte certa, Anfitrião e Alcmena apelam aos deuses. Enquanto a fala de Anfitrião (em que se vêem referências nítidas à injustiça inquisitorial) é uma crítica aos deuses, as palavras de Alcmena demonstram maior confiança neles:

> Tirésias, adverti que os deuses não permitem nem as leis ordenam que sem culpa morra uma inocente; e, pois entre os homens não acho piedade, recorrerei à esfera soberana dos deuses, com suspiros nascidos de um peito casto e inculpável. Ó Júpiter soberano, como consentis que morra Alcmena sem culpa? (II, 220).

A oração é eficaz, porque Júpiter, finalmente, intervém, reiterando que a lei não ordena que o inocente seja castigado, advertência dirigida aos responsáveis pela justiça humana na terra. Esta afirmação está na raiz da questão da justiça nas óperas de António José da Silva. Não é que as sentenças fossem demasiadamente severas para os crimes, segundo os padrões da época, mas que os processos judiciais e forenses eram descurados. Presumivelmente culpados, sendo-lhes negado um processo justo, os inocentes não têm recurso. Quaisquer que fossem as crenças pessoais de António José da Silva, esta ópera e, mais tarde, *O Precipício de Faetonte*, reconhecem o conceito de um Legislador Supremo, acima dos representantes terrestres. Ao interpretar mal a justiça celeste ou ao dar aprovação divina aos fins humanos, os governantes caem na injustiça e na tirania. A justiça humana, por outro lado, nas mãos de um Sancho ou de um Tirésias, só pode errar, quando não fundada nos princípios divinos. Como Portia (o adepto do Novo Testamento) o exprime a Shylock (o adepto do Velho Testamento):

> Embora a justiça seja a tua petição, pensa bem nisto: que no decorrer da justiça, nenhum de nós encontraria a salvação: rezamos pela misericórdia; e essa mesma oração nos ensina a todos a praticar a misericórdia[23] (tradução minha).

Quem é capaz de dizer, a esta distância da vida de António José da Silva, se ele não saiu para a morte, acreditando num pouco da misericórdia divina de que os seus acusadores humanos se tinham manifestado inscientes?

King's College London

---

[21] Veja-se *O Concerto Barroco*, p.47.

[22] Hespanha, pp.252-3.

[23] "*Though justice be thy plea, consider this, / That, in the course of justice, none of us / Should see salvation: we do pray for mercy; / And that same prayer doth teach us all to render / The deeds of mercy.*" *The Merchant of Venice*, IV.i.

A CIDADE MALDITA

SANDRA JATAHY PESAVENTO

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se ele tivesse a cidade e a noite dentro do peito.[1]

A Porto Alegre da década de 30 aparece animizada pela palavra de Érico Veríssimo na novela *Noite*. A imagem da cidade-organismo, da urbe-monstro que espreita, devora, arqueja, geme, bufa, resfolega tem sido objeto de uma referência metafórica ao longo da história do urbanismo. Como comenta Anne Cauquellin, "membros, artérias, sangue, circulação, coração e ventre são as imagens comumente empregadas para qualificar partes ou totalidades da cidade".[2]

Há, no plano da ordem simbólica, uma correlação entre o corpo individual e o corpo social, entre a cidade que se fabrica e o homem que a constrói[3]. Neste sentido, a cidade, por oposição à natureza, é o lugar e a obra do homem que, tal como o Deus bíblico, a constrói à sua imagem e semelhança.

Persigamos esta imagem da cidade-humana, que, sem dúvida, dá conta da complexidade da urbe e das suas múltiplas dimensões, possibilitando diferentes leituras.

Como um indivíduo, a cidade não apenas é um conjunto articulado de espaços e vivências, como também realiza funções, umas nobres e outras nem tanto... As analogias que fazem da cidade um corpo simbólico extrapolam do literário para se integrarem ao próprio jargão técnico. Assim é que o movimento das ruas-artérias dá vida à cidade, que tem nas áreas verdes o seu pulmão e na zona central o seu coração ...

Tal como um ser humano, a cidade possui uma identidade que faz com que os indivíduos a reconheçam e se reconheçam nela como individualidade. Na construção deste processo de identidade/alteridade, que opõe o "nós" aos "outros", o processo de identificação entre um lugar e seus habitantes atinge, por vezes, a construção de uma metonímia, com o estabelecimento de uma relação lógica que faz tomar uma coisa por outra[4]. Assim se daria para com Paris e seus habitantes, o Rio e os cariocas, etc..

Corpo simbólico, a cidade humanizada pode também, como os indivíduos, ser capaz de se apresentar como detentora de virtudes ou realizar atos condenáveis, ser portadora de positividade ou vilania.

---

[1] VERÍSSIMO, Érico, *Noite*, Porto Alegre: Globo, 1954, p.3.

[2] CAUQUELLIN, Anne, *Essai de philosophie urbaine*, Paris: PUF, 1982, p.184.

[3] *Ibidem*, p.185.

[4] JUAN, Marie-Sylvie, *Paris la nuit*, Paris: Quintette, 1991, p.5.

Mas, voltemos a uma certa visão da cidade, enunciada no texto de Erico, quando se utiliza da imagem da urbe-monstro: o seu aspecto satânico e devorador, que lembra certas descrições das máquinas que povoavam o universo fabril do século XIX.

Mero recurso ficcional, coincidência do reino das letras? Preferimos enveredar por outro caminho de explicação: a da visão ameaçadora que tanto a máquina quanto a cidade oferecem, num mundo que, sob o influxo do capitalismo, mergulhava nos rumos da modernidade.

A cidade oferece muitas leituras e tem alimentado o imaginário social desde o século XIX:

> Para alguns, elas são monstruosas: em seu seio, as doenças e epidemias se multiplicam, as perversidades morais proliferam e as desordens sociais ameaçam. Para outros e por vezes para os mesmos - tanto o novo urbano fascina e amedronta -, a cidade representa as promessas de um mundo mais civilizado.[5]

É este duplo caráter - de celebração e combate, de atração e repúdio - que faz da cidade um tema tão controvertido. Sonho e pesadelo, sobre ela os homens depositam angústias e esperanças. Ela tem tudo a oferecer aos recém-chegados, mas nela eles também podem desaparecer, envoltos nas suas malhas e meandros.

Ora, a cidade é em si uma realidade objetiva, com suas ruas, construções, monumentos, praças, mas sobre este "real" os homens constroem um sistema de idéias e imagens de representação coletiva.

Ou seja, através de discursos e imagens, o homem re-apresenta a ordem social vivida, atual e passada, transcendendo a realidade insatisfatória. Há, pois, um deslizamento de sentido, uma representação do outro que não é idêntica, porém, análoga, uma atribuição de significados que expressam intenções, desejos, utopias, mitos.

Endossar esta postura implica assumir a decifração do real pelo seu imaginário, ou seja, pelas suas representações. E as representações que nos interessam são aquelas que apontam no caminho do monstro urbano. A cidade tem, pois, um lado negro, uma faceta ameaçadora que, qual a esfinge mitológica, é capaz de devorar quem não souber decifrá-la.

De onde se alimenta esta visão terrífica, quais são os medos desencadeados que povoam os moradores da urbe?

Sem dúvida, eles têm seu início ao longo do século XIX, quando, sob o impulso do desenvolvimento capitalista, ocorreu um inchamento urbano, marcado pela concentração populacional nas cidades em função do erguimento de um mercado de trabalho de novas proporções. O crescimento desordenado de casas e bairros e a aglomeração em espaços restritos de grupos heterogêneos puseram na ordem do dia uma série de novos problemas e necessidades. Impunha-se a "questão social" como uma questão propriamente urbana: se era preciso reordenar espaços, com mais profundidade se tratava de disciplinar as vivências coletivas.

A cidade é, assim, sob esta ótica, um problema e uma ameaça. Como ela abriga indiscriminadamente os adventícios, como controlar os maus elementos, assegurando a

---

[5] PINOL, Jean Luc, *Le monde des villes au XIXe siècle*, Paris: Hachette, 1991.

tranqüilidade dos cidadãos? Em suma, havia uma faceta maldita, de vício e violência, abrigada pela urbe, que tinha seus atores, seus espaços e seu tempo. Eram eles os boêmios, protagonistas essenciais dos cenários urbanos condenados, que se decompunham numa variedade de "tipos suspeitos" que o verniz lombrosiano do fim do século acentuava: assassinos, ladrões, escroques, vadios, prostitutas, bêbados, aos quais se mesclavam embarcadiços, soldados e - supremo perigo para a família burguesa e suas virtudes - os desgarrados da ordem social estável, que faziam esporádicas - ou mesmo freqüentes - incursões neste meio povoado pela escória citadina, de baixa extração.

Os espaços malditos da urbe eram os bares, tavernas e tascas da beira do cais e dos becos que infestavam a cidade e que, junto com as jogatinas e os bordéis, configuravam a zona perigosa aos bons costumes, onde evitavam passar as pessoas de respeito, principalmente as de sexo feminino.[6]

E quanto ao tempo... bem, tudo ficava mais perigoso à noite, protegidos pela escuridão e pela luz bruxoleante e mortiça de tais lugares. A cidade à noite era mais ameaçadora, pois acobertava com mais facilidade vícios e crimes, povoava-se de tipos que não eram facilmente vistos à luz do dia e procuravam as sombras para atuar, qual morcegos e aves noturnas.

Nesse contexto, vamos tentar resgatar a visão maldita da cidade de Porto Alegre através da literatura. Ou, em outras palavras, buscando a cidade do passado como nosso tema central, vamos tentar encontrar a história pela via literária.

Superadas as divisões entre o real e o não-real, ou entre a objetividade do mundo social e a subjetividade das construções imaginárias, entende-se que tanto a literatura como a história correspondem a representações da realidade e buscam, através da narrativa, oferecer uma leitura "plausível" e convincente dos fatos.

Nesta nova forma de entendimento, peculiar à nova história cultural, a história abdica do seu poder de enunciação da verdade, passando a admitir que as fontes são marcos indiciários daquilo que teria acontecido um dia e com as quais o historiador constrói uma versão. Neste caso, o historiador se reveste de uma função de criação, ao selecionar documentos, compor um enredo, desvendar uma intriga, recuperar significados. Estaríamos, pois, diante da presença da ficcionalidade no domínio da história, assim como da imaginação na tarefa do historiador. O historiador não elimina de todo o seu compromisso com a veracidade, mas a leitura que realiza de uma época é um olhar entre os possíveis. Por outro lado, pode-se dizer que o discurso literário, consagradamente tido como o campo preferencial de realização do imaginário, comporta também a dimensão da veracidade. Como refere Ricoeur[7], discurso ficcional é "quase história na medida em que os acontecimentos relatados são fatos passados para a voz narrativa, como se tivessem realmente ocorrido". Sem dúvida, a narrativa ficcional não precisa comprovar e se submeter à testagem de sua veracidade, mas mantém um compromisso com o real ou com a credibilidade do relato.

---

[6] PESAVENTO, Sandra Jatahy, *Os pobres da cidade: condições de vida e trabalho*, Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1994.

[7] RICOEUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1982, v.3.

É ainda Ricoeur quem aponta para uma questão central que possibilita o entrecruzamento da ficção com a história: a refiguração temporal. Tanto o discurso ficcional como o discurso histórico, enquanto representação, trabalham com uma reinscrição do tempo. Dando voz ao passado, ficção e história proporcionam a erupção do ontem no hoje, numa intensidade temporal que, ao mesmo tempo que justapõe passado e presente, os reinscreve em uma nova instância. Esta re-apresentação de um tempo é que permite a leitura do passado pelo presente como um "ter sido", da mesma forra figurando como passado e sendo dele distinto.

Neste contexto, os elementos concretos do urbano, do seu presente ou da "passeidade" são selecionados e transfigurados pela imaginação criadora do autor do discurso. Este é um processo que importa em opção e atribuição de sentidos e que faz com que seja possível visualizar a literatura como história e esta como literatura.

Mas, voltemos mais uma vez à preocupação em pauta: a cidade maldita, com suas promessas e angústias, seus segredos e revelações.

Publicada em 1954, a novela *Noite*, de Erico Veríssimo, narra a trajetória de um indivíduo que perdeu a memória pela cidade (supostamente Porto Alegre) ao longo de toda uma noite, em contato com atores sociais da marginalidade, como cáftens, prostitutas, bêbados.

Qual o tempo que se reinscreve na novela de Erico e que baliza a espacialidade urbana e o percurso dos atores sociais da trama narrada? É o tempo da modernidade, que chega efetivamente para a Porto Alegre dos anos 30, após as gestões de Otávio Rocha (1924-1928) e Alberto Bins (1928-1937), redesenhando a cidade dentro de um novo *ethos*. Assim, os grandes marcos desta transformação da vida urbana estão referenciados na novela como cenários do incerto percurso do desconhecido homem de gris. Este realiza seu itinerário num espaço atingido pela modernidade, que é visualizada pelas luzes, pelo tráfego, pela multidão que caminha nas ruas e na qual ele se mistura e se perde:

> Ninguém lhe prestou maior atenção, pois naquele local e hora - uma esquina da avenida principal da cidade: oito da noite - ele era apenas uma das centenas de criaturas humanas que morriam nas calçadas.[8]

O início da novela remete, pois, a um cenário urbano onde, já caída a noite, há movimentação nas ruas, animação e vida, que põe à distância a imagem de uma cidade interiorana.

> Com o rosto colado ao poste, o Desconhecido escutava os ruídos da noite: o tropel e as vozes indistintas dos transeuntes na calçada; a surda trovoada do tráfego riscada pelo trombetear das buzinas e, a intervalos regulares, pelo tilintar das campainhas das sinaleiras.[9]

Embora não haja uma precisão de tempo na novela de Erico, publicada em 1954, é nítida a referência a uma cidade agitada pela presença do automóvel, dos

---

[8] VERÍSSIMO, *op.cit.*, p.1.
[9] *Ibidem*, p.3.

barulhos do tráfego, das luzes noturnas, todos eles elementos referenciais da modernidade urbana:

> Ao passarem por baixo do grande anúncio de gás neônio, as faces dos transeuntes tingiam-se ora de vermelho, ora de verde ou violeta. O Desconhecido quedou-se por algum tempo a contemplar aquele jogo de cores, como uma criança entretida com um caleidoscópio.[10]

A própria menção da multidão que arrasta, que engolfa o passante e traz o anonimato, numa evocação do já clássico conto de Poe[11], é um indício de que a ação se passa numa cidade moderna, talvez uma metrópole:

> Abriu os olhos e se surpreendeu de novo em meio da multidão. Deixou-se levar aos empurrões, as pernas meio frouxas, a garganta seca e ardida, o coração a pular descompassado - até que atingiu a outra calçada.[12]

Mas, afinal, que tempo seria este, de uma Porto Alegre (não explícita, mas reconhecível) ser efetivamente uma metrópole?[13]

Com que olho resgatar a "passeidade" dos fatos e definir critérios para a modernidade urbana? A abertura da avenida Borges de Medeiros, em 1934, a remodelação do Parque da Redenção para sediar a exposição do Centenário Farroupilha, em 1935, a destruição do famigerado beco do Poço, com a demolição de suas velhas casas, em 1927?

Poder-se-á contra-argumentar que, sem continuar a ser uma aldeia ou vila, Porto Alegre não seria com isto já uma metrópole.

Mas, quando buscamos enxergar a história na literatura, não estamos em busca da veracidade da narrativa, no sentido de uma comprovação de sua autenticidade (afinal, existiu esta Porto Alegre moderna nos hipotéticos anos 30 ou 40?). Não se quer saber se a representação oferecida pela narrativa literária é comprovada, mas, sim, se enquanto representação, ela poderia ter existido. Neste sentido, importa avaliar a representação a partir de seus critérios de credibilidade, e não de uma pretensa veracidade histórica. Até porque consideramos que mesmo a história, enquanto representação, resgata possibilidades, e não certezas...

Voltemos, porém, a esta cidade noturna e moderna. Sem dúvida, Porto Alegre não é Nova York ou Paris, mas nem por isso, para os contemporâneos que vivenciaram a instalação da luz elétrica, do bonde, o crescimento do tráfego de automóveis, a construção de viadutos ou os luminosos em neon, a cidade não deixava de assumir ares metropolitanos. A própria noção de multidão ou de "perder-se nela" é recorrente desde tempos mais recuados. Não é demais lembrar que a fuga de escravos, a partir da segunda metade do século XIX, se reorientou dos quilombos para a cidade, onde negros evadidos podiam mais facilmente passar desapercebidos no meio de tal multidão que povoava a

---

[10] *Ibidem*, p.4.

[11] POE, Edgar Allan, "O homem na multidão", in: *Histórias extraordinárias*, São Paulo: Cultrix, 1958.

[12] VERÍSSIMO, *op.cit.*, p.7.

[13] Para a análise da cidade moderna através da literatura, consultar: CRUZ, Cláudio Celso Alano da, *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*, Porto Alegre: Edipucrs, 1994.

urbe ...[14] Assim, mesmo que a urbe não apresente as condições que hoje atribuiríamos a uma metrópole, as pessoas sentiam a situação vivida como tal. É aqui talvez que resida a essência do conceito de modernidade, tal como identifica Berman[15]: a experiência histórica, pessoal e coletiva, de sentir-se num mundo em transformação e mudar com ele.

Maria Eunice Moreira, num excelente ensaio[16], considera a novela de Erico "alegoria de um tempo presente", relacionando aquela cidade oculta, com seus personagens notívagos e marginais, como uma representação da realidade nacional daquele ano de 1954, convulsionado pela morte de Vargas. Concordando com o viés empreendido pela autora, queremos, contudo, realizar outra leitura, aliás, já insinuada pela mesma ao abordar o "lado oculto" da cidade.

A novela remonta, a nosso ver, a um passado histórico ainda presente para os leitores e que se situaria na década de 30, no período da República Nova, mais especificamente, entre os anos de 1935 e 1937.

Mais uma vez reiteramos que não se encara a matéria narrativa como "fonte histórica", mas entendemos que ela fornece pistas indiciárias que nos permitem melhor precisar a época. No bordel, a conversa do cáften com o comendador refere-se à possibilidade da ocorrência de uma guerra, assim como são feitos comentários sobre os efeitos da última e os lucros auferidos pelo tal comendador[17]. Logo, o tempo aludido seria antes de 1939. Por ocasião da trajetória errante do Desconhecido pelo parque, há o encontro de um recanto oriental, com um vulcão e um Buda, elementos de ajardinamento resultantes da exposição de 1935.

E, para completar, há a referência, no ambiente do bordel, que se encontravam no andar de cima um banqueiro, um industrial e um deputado[18]. Logo, a cena se passa em um momento de normalidade da vida legislativa, após a reconstitucionalização e antes do golpe, portanto, entre 1935 e 1937.

Mas todos esses indícios, que nos levam a uma tarefa de detetive, não têm o objetivo de reconstituir fatos históricos, mas de situar a cidade num tempo.

A Porto Alegre dos anos 30 tinha sofrido intervenções, no sentido de busca de uma modernidade urbana. Demolições e desapropriações se sucediam, pois o reordenamento do espaço pressupunha verdadeiras "cirurgias" que redesenhavam a cidade. A abertura de avenidas largas para facilitar o escoamento, a verticalização da cidade com o surgimento dos primeiros arranha-céus, o calçamento de novas ruas eram indícios dessa transformação. Em particular, a área central da cidade, sofrendo os efeitos do projeto arquitetado pelo urbanista Arnaldo Gladosch, implicaria a abertura de novas artérias para o escoamento do tráfego, com a avenida Dez de Novembro, atual Salgado Filho.

---

[14] PESAVENTO, Sandra Jatahy, *A emergência dos subalternos: trabalho livre e ordem burguesa*, Porto Alegre: Ed da Universidade, 1990.

[15] BERMAN, Marshall, *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

[16] MOREIRA, Maria Eunice, "*Noite*: uma sociedade oculta", in: *Letras de Hoje*, n.87, mar. 1992.

[17] VERÍSSIMO, *op.cit.*, p.108.

[18] *Ibidem*, p.15.

Quer parecer, inclusive, que o Desconhecido da novela percorreria, no início de seu percurso, justamente aquelas duas artérias: a Borges de Medeiros, avenida principal, e a Dez de Novembro, cruzada por automóveis e ônibus, onde o homem de gris sentiu-se perdido entre as luzes dos faróis que o cegavam, desorientando-o ...[19]

A novela de Erico, assim situada, desenvolve-se no decorrer de uma noite, através da qual um homem desmemoriado vagueia, entrando em contato com um "outro lado" da cidade que se revela. É alguém de boa extração social, que se vê projetado por ambientes estranhos, guiado por personagens insólitos que lhe revelam uma nova ordem social, com suas regras e leis. A novela se inicia em espaços da urbe resultantes da proposta burguesa de remodelação da cidade: o centro iluminado, com suas vitrines, sua agitação, o tráfego "intenso", descambando para o Parque Farroupilha, remodelado e embelezado para os festejos da exposição centenária.

Mas, breve, nosso personagem caminhando sem rumo, se vê conduzido a outros recantos da cidade, com menor brilho que a área central anterior:

> De longe um lampião alumiava frouxamente um trecho da calçada. As ruas eram todas baixas e de aspecto pobre. De dentro de algumas delas vinham vozes cansadas. O Desconhecido lançava olhares furtivos para aquelas salas estreitas que cheiravam a mofo ou cozinha, e onde se moviam vultos à luz triste de lâmpadas nuas.[20]

O ambiente é acanhado, pobre, mesquinho, distante da iluminação feérica do "cartão de visitas" da cidade, representado pelas ruas centrais. As edificações são baixas - as casas de "porta-e-janela"? -, os serviços urbanos refletem, na sua desigual aplicação, a também desigual apropriação social do espaço. O ambiente lembra a Cidade Baixa, próxima da área central e que revelava, na época, a placidez das antigas ruas com as suas socialidades vicinais das noites de verão:

> Continuou a marchar, dobrou a primeira esquina, entrou numa rua mais larga mas igualmente mal iluminada. Ia de cabeça baixa, distraído, a olhar a própria sombra. Andou assim uma quadra inteira, tão absorto a pensar em coisa nenhuma, que, ao erguer os olhos, estava a dois passos duma meia-água em cuja calçada se estendiam duas filas de cadeiras ocupadas por homens e mulheres que conversavam animadamente.[21]

As referências se seguem, dando o tom de arrabalde sem o ser, mas que induz à faceta da Cidade Baixa: meninos a jogarem futebol no meio da rua, crianças a brincar de sapata na calçada, etc..

Mas o adentramento nos espaços malditos inicia quando começa a ronda noturna pelos locais que expressam a vigência de uma outra ordem urbana.

---

[19] *Ibidem*, p.6.
[20] *Ibidem*, p.20.
[21] *Ibidem*.

A atividade noturna da cidade sempre despertou nos seus espectadores - poetas, romancistas, jornalistas - um misto de fascínio e repulsa. Não falava Baudelaire que, nas velhas cidades, mesmo o horror tinha seu encanto?[22]

> Descer na noite da cidade é sempre pouco a pouco penetrar nos Infernos. Como Dante, o escritor ou o herói deve aprender a conhecer todos os abismos do pecado.[23]

E, qual o Dante da Divina Comédia, não seria uma passagem pelo inferno a saga do homem desmemoriado pelos espaços noturnos, conduzido pelo cáften elegante e o repugnante anão corcunda?

O itinerário de nosso personagem percorre, assim, lugares onde a contravenção espreita a cada passo: o café-restaurante, o beco da zona do porto, o bordel, o cabaré, a casa das prostitutas. Mas estes espaços, que se situam na contramão da vida, que desafiam todas as regras da sociedade organizada, é que se apresentam como a desordem e o caos, possuem a sua lógica, o seu "*ethos* próprio", suas leis e códigos.

Em princípio, esta cidade maldita que se descobre é reduto dos pobres, dos desafortunados, e tais locais revelam, na sua configuração arquitetônica, o mau trato, o desleixo, a ruína e o enjambramento de acrescentar novas peças ou elementos aos já existentes, sem preocupação com a uniformidade, segurança ou estética. De uma certa forma, a miséria uniformiza, e é assim que certas descrições de Benjamin sobre Nápoles se ajustariam às zonas pobres das metrópoles sul-americanas:

> Evita-se cunhar o definitivo. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo o sempre; nenhuma forma declara o seu 'desta maneira e não de outra'. Aqui é assim que se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa do ritmo da sociedade. [...] Em tais recantos mal se percebe o que ainda está sob construção e o que já entrou em decadência. Pois nada está pronto, nada está concluído. A porosidade se encontra não só com a indolência do artífice meridional, mas sobretudo com a paixão pela improvisação. Para ele, em qualquer caso, espaço e ocasião, devem permanecer preservados. Usam-se prédios como palcos populares. Toda agente os divide num sem-número de áreas de representações simultaneamente animadas. Balcões, átrios, janelas, portões, escadas, telhados são ao mesmo tempo palco e camarote. Mesmo a existência mais miserável é soberana no vago conhecimento duplo de atuar em conjunto, em toda a perversão, numa cena de rua napolitana, que nunca se repete; e, em sua pobreza, gozar o lazer de acompanhar o grande panorama.[24]

É assim que as descrições dos cortiços porto-alegrenses, desde o início do século, apontavam nessa direção: um amontoado de quartos repletos de uma população miserável, onde a palavra "privado" não tinha maior significado:

> Uma grande parte da nossa população vive, ou antes, vegeta em pequenos cubículos falhos de ar e de luz, respirando o ar viciado dos porões e de velhos casebres que abundam em nossa capital [...].[25]

---

[22] BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, Paris: Gallimard, 1972.

[23] JUAN, *op.cit.*, p.10.

[24] BENJAMIN, Walter, "Nápoles", in: *Obras escolhidas II. Rua de mão única*, São Paulo: Brasiliense, 1993, pp.148-9.

[25] *O Independente*, Porto Alegre, 17 jan., 1904.

Não parecia ter muito melhor aspecto ou condições higiênica e estética a moradia das prostitutas, onde o Desconhecido acaba por passar o seu fim de noite:

> A casa onde a Ruiva e o Passarinho moravam ficava numa travessa sombria, de calçadas estreitas orladas de álamos. Era um velho prédio centenário, de fachada de azulejo, com três estátuas mutiladas sobre a platibanda.[26]

A descrição cabe bem às velhas mansões desocupadas pelos seus primitivos donos, mudadas para locais mais nobres e que eram sublocadas para as populações pobres, onde cada indivíduo (no caso de prostitutas) ou famílias ocupavam um quarto. O aspecto de decadência e má conservação da beleza primitiva do prédio é evidente: estátuas mutiladas, a escada a ranger em todos os seus degraus, revelando o madeirame velho e frouxo, o cheiro rançoso de cozinha, denunciando os múltiplos usos de cada cubículo.

Da mesma forma, a passagem por um beco da zona portuária revela o aspecto e o caráter da pequena comunidade que se abrigava na rua estreita, onde quem estava "fora" podia adivinhar o que se passava "dentro":

> Entravam num beco sombrio, mas animado. Nas janelas de suas casas debruçavam-se mulheres, que sussurravam ou gritavam para os passantes:
>
> - 'Vem, negro'
>
> - 'Entra, meu bem, que eu quero te dizer uma coisa'
>
> - 'Olha aqui, beleza!
>
> Uns paravam, trocavam algumas palavras com as mulheres e depois entravam. Outros passavam de largo".[27]

Neste caso, a rua, antes de ser um local público, é um hábitat, uma interioridade, é o espaço de um povo *habitué* de tais locais, assim como os supostos espaços privados são, na verdade, uma extensão da rua.

Quem observa da janela participa e interfere no que se desenrola no espaço público, e o recinto privado é aberto a quem nele entrar ... e pagar.

Público e privado se interpenetram numa dimensão diferenciada daquela imposta pelo modelo burguês, que delimita a casa como o espaço da intimidade familiar.

Retomando a imagem da sociedade espetáculo e das casas referidas como palcos do texto de Benjamin, vemos que a descrição dos ambientes de Erico Veríssimo obedece, também, a uma narrativa que dá ênfase ao "clima" e ambientação teatral:

> A luz fluorescente que iluminava a sala quadrada e relativamente ampla dava às caras dos presentes uma certa lividez arroxeada. [...] Num misto de repugnância e apetite, o Desconhecido aspirava o ar denso daquele ambiente abafado, que recendia a batatas fritas, bifes acebolados, fartura de corpos suados - tudo isso temperado de quando em quando por um bafio rançoso, que vinha do fundo da casa, das latas de lixo onde verduras fermentavam e restos de carne começavam a apodrecer. Mas o que havia de dominante naquela atmosfera era a presença do sebo - o sebo quente que se erguia no vapor dos pratos e das panelas e vinha da cozinha na fumaça das frituras; e o sebo

---

[26] VERÍSSIMO, *op.cit.*, p.152.
[27] *Ibidem*, p.57.

frio de outros dias e noites que se entranhara na casa e nas roupas dos proprietários e dos garçons, encardindo as paredes, os móveis, o soalho e o teto, onde moscas passeavam.[28]

Nesta cidade maldita, o calor sufocante, reiteradamente mencionado pela narrativa, que se passa durante uma abafada noite de verão, contribui para despertar a sensação de desconforto e náusea do personagem, bem como da degradação do ambiente.

A descrição é análoga quando se refere ao cabaré "Ao Vaga-lume", *boîte de nuit* de terceira ou quarta classe, segundo a explicação do cáften, local onde havia mulheres, música, bebidas e uma "pitada de sordidez".

Situado numa casa velha, dotada de um letreiro luminoso que se destacava numa rua deserta, tudo no cabaré revela o gosto barato, o ambiente abafado, a miséria dos freqüentadores:

> Atravessaram um curto corredor mal-iluminado, onde guirlandas de papel verde pendiam do teto, e, afastando uma cortina dum amarelo berrante de bandeira, entraram no salão principal. Quase todas as mesas em torno da pequena pista circular estavam ocupadas por homens e mulheres, muitos dos quais dançavam languidamente ao som do arrastado e gemebundo blue que a orquestra - piano, clarineta, pistom, contrabaixo e bateria - tocava com uma estridência que parecia aumentar o calor daquele ambiente agressivo. Tocos de vela ardiam, metidos nos gargalos das garrafas, sobre a toalha xadrez das mesas. O ar estava saturado da fumaça dos cigarros, dum bafio de álcool e do calor daqueles corpos em combustão. Nas paredes caiadas viam-se, desenhadas a carvão, desenhos de mulheres semidespidas ou completamente nuas, com legendas ambíguas.[29]

A cidade, contudo, não é maldita e degradada somente em função dos seus espaços arruinados, mas, principalmente, pelas práticas sociais que abriga e pelos personagens que povoam aqueles lugares. São os desclassificados e contraventores da ordem e da ética burguesa, legião patética de gente pobre, feia, miserável, infeliz, por vezes má, repugnante e vadia.

Não se pode, entretanto, atribuir ao autor do texto a visão preconceituosa de que todo pobre é "feio, sujo e malvado" (embora, é claro, isto possa ocorrer, conforme o autor). Mas, se a literatura é uma forma de representação do real, a novela transmite uma forma corrente de sensibilidade, um determinado olhar sobre certos espaços e personagens, que eram socialmente sancionados.

Assim é que os personagens são, de uma certa forma, estereotipados: o cáften é finório, elegante, educado e sem caráter:

> Homem de idade indefinida, alto e esguio, trazia ele, numa elegância exagerada de ator, uma roupa de sarja azul-marinho, muito bem cortada, camisa branca, gravata grená, chapéu de feltro negro e sapatos de duas cores. Na botoeira do jaquetão chamejava um cravo vermelho, e do bolso superior sobressaíam, empinadas, as pontas dum lenço da mesma cor da gravata.[30]

O anão corcunda, espécie de artista da noite, é apresentado como a síntese de tudo o que é repulsivo e abjeto dentre estes personagens noturnos: espanca mulheres, fede, é agressivo e violento.

---

[28] *Ibidem*, pp.24 e 26.
[29] *Ibidem*, pp.133-4.
[30] *Ibidem*, p.37.

Os freqüentadores habituais daqueles espaços são marinheiros e prostitutas, homossexuais e ladrões, bêbados e criminosos.

As pessoas têm feições embrutecidas, comem com as mãos, lambuzam-se, fazendo as refeições acompanhadas de bebida forte. Ora explodem em gargalhadas, como a mulata debochada e exuberante, que compartilhava a mesa com o homem branco, gordo e de cabeça raspada do café-restaurante "Girassol dos Oceanos", ora permanecem mudas e tristes, como o homem magro com barba de dois dias que bebia e fumava no mesmo local.[31]

Devassidão e miséria, deboche e tragédia são facetas que se interpenetram, no ritmo descompassado, naquela sociedade alternativa. Personagens centrais no espetáculo noturno da "outra cidade" que se revela ao Desconhecido, as prostitutas ora são novatas no ofício, com traços infantis, magras e pálidas, ora exuberantes e atrevidas, como a dupla composta por Passarinho e Ruiva no cabaré do fim de noite[32]. Por vezes, a fisionomia das "mulheres da noite" - ou as "mulheres do mundo equívoco" - assume uma conotação caricatural e fantasmagórica, como aquelas descritas na passagem do Desconhecido pelo beco:

> As mulheres tinham as caras muito pintadas e algumas eram duma palidez cadavérica. De dentro de seus quartos, alumiados por lâmpadas veladas, vinha um cheiro de fogareiro de espírito de vinho misturado com a fragrância de pó-de-arroz e dentifrício.[33]

De novo retorna o perfeito entrosamento entre ambiente e personagem, o espaço degradado e a fisionomia patética dos seus habitantes.

Em especial, elementos de cor eram presença constante em tais espaços. Os egressos da ordem escravocrata lutavam com dificuldades no mercado de trabalho que se formava, e ao estigma da cor combinava-se a baixa extração social. Daí a sua presença em lugares freqüentados por populações pobres ou a recorrência a "expedientes" e ao mercado informal de trabalho para sobreviver. A discriminação - tanto racial como social - se revelava nas crônicas de jornal, que relatavam ocorrências policiais e onde sempre o contraventor negro ou mulato era identificado entre os demais. Não é por acaso, portanto, que as representações literárias reproduzam estas designações e povoem aqueles espaços de contravenções com os tais elementos de cor.

Os marinheiros e embarcadiços em geral, homens de pouso incerto e vida errante, eram também atores preferenciais daqueles espaços formados por bordéis, becos, travessas e casas de tavolagem:

> Um marinheiro embriagado achava-se sentado no meio-fio da calçada, a cabeça caída, a baba a escorrer-lhe da boca, os sapatos metidos na água negra e estagnada da sarjeta. Ao redor dele voejavam mosquitos.[34]

De novo a integração homem-ambiente, numa confusão de espaços e práticas sociais condenáveis, onde a violação das regras morais e higiênicas era uma constante.

---

[31] *Ibidem*, pp.24 e 25.
[32] *Ibidem*, p.140.
[33] *Ibidem*, p.57.
[34] *Ibidem*.

O quadro das perversões não ficaria completo sem a presença dos homossexuais. O dono do cabaré é um deles, a mudar de traje várias vezes por noite, numa coqueteria cujo alvo era, sem dúvida, os freqüentadores daquele ambiente:

> A luz duma vela batia em cheio no rosto do proprietário do cabaré - um rosto envelhecido, com fundas rugas que partiam das aletas do nariz e desciam até o queixo pelos lados duma boca polpuda e obscenamente sugestiva. E o que havia de mais horrendo naquela cara é que ela estava pintada, tinha rouge nas faces, batom nos lábios, rímel nos cílios que piscavam sobre os olhos agrandados pela beladona. Na cabeça em forma de pêra negrejava um chinó de seda. O homem sorria para os clientes um largo sorriso de dentes postiços.[35]

Não há como não detectar um vago tom lombrosiano na descrição das fisionomias, com sugestões de caráter decorrentes dos traços. Assim é que a narrativa literária se apropria das tendências presentes, por longos anos, na sociedade gaúcha, entre os médicos legistas, os redatores de jornais, os advogados e as teses defendidas na Faculdade de Medicina, as quais se acrescentavam certas noções populares disseminadas pelo conjunto da sociedade. É neste sentido que o homossexual possui lábios carnudos e sensuais, ou que a boca de uma freqüentadora do café-restaurante ostentava "beiços cobertos duma espessa camada de batom - dum vermelho que a luz ambiente dava uma tonalidade violácea, vagamente sugestiva de putrefação".[36]

Mas é na descrição da fisionomia do indesejável anão corcunda que os traços apontam no sentido de teorias pseudocientíficas da antropologia criminal: rosto largo, cavo nas faces, orelhas pequenas e coladas, pele de poros abertos de um branco seroso de queijo, nariz largo e recurvo, boca rasgada e de lábios grossos, espessas sobrancelhas encimando os olhinhos miúdos e juntos, típicos dos criminosos ...[37]

Todavia, esta cidade maldita não se povoava apenas de tais atores noturnos, agentes de práticas sociais condenáveis. Pois o tal bordel não era freqüentado por gente da mais alta escala social - comendadores, deputados, generais e damas da fina flor da sociedade -, dada a sua posição estratégica e absoluta discrição de sua dona? Um bordel freqüentado por "gente fina", ou, como então se dizia, uma "casa de encontros", precisava fornecer a segurança necessária aos seus *habitués*, que não podiam comprometer sua posição social, sendo vistos.

Assim é que uma casa deste tipo tinha que se localizar a uma distância conveniente - o bairro Menino Deus, na encosta do morro Santa Tereza? -, discreta e segura.

> Estavam a meia encosta da colina, à frente dum velho portão colonial, de onde se tinha uma ampla vista do estuário e da cidade. Para além dos cerros, do outro lado das águas, relâmpagos clareavam o horizonte.[38]

Assim como os graúdos do local valiam-se de tais ambientes para suas "escapadelas" da moral vigente, da mesma forma os jovens de sociedade também incursionavam

---

[35] *Ibidem*, pp.134-5.
[36] *Ibidem*, p.25.
[37] *Ibidem*, p.31.
[38] *Ibidem*, p.92.

por tais espaços. Era a tal mocidade que compunha a "geração perdida" das divagações filosóficas do cáften e que freqüentava com assiduidade tais locais escusos, a revelar a duplicidade da sociedade estabelecida.[39]

Enfim, esta cidade das sombras, que se revela através da narrativa literária, comporta, sem dúvida, uma carga de credibilidade e, até, pode-se mesmo afirmar, de "veracidade ficcional". Esta Porto Alegre poderia ter existido, pois a ambientação e os personagens parecem saídos das crônicas policiais, dos discursos de políticos, médicos e higienistas, dos relatórios das inspetorias de higiene ou das páginas dos jornais. Ou seja, destes tantos "documentos" com que lida o historiador para construir a sua versão dos fatos ocorridos. Reafirma-se que não se quer encontrar uma cidade real, mimética, na narrativa literária, mas se admite que as tais fontes históricas dêem conta da versão definitiva daquilo que passou.

Entre o mimetismo e o sonho, inserem-se as representações do real, que, não sendo o real-concreto, formam como que o seu outro lado.

Como diz Calvino[40], uma cidade não pode ser confundida com o discurso que a descreve, mas há uma relação entre ambos. Em outras palavras, há correspondências entre práticas sociais e representações, assim como há uma relação entre a passeidade dos fatos e a leitura que, *ex-post*, fazemos deles.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

---

[39] *Ibidem*, pp.138-9.

[40] CALVINO, Italo, *As cidades invisíveis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

A FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES À LUZ DA PÓS-MODERNIDADE

PETAR PETROV*

O exame da ficção do escritor português José Cardoso Pires à luz da pós-modernidade pode parecer um propósito descabido e até especulativo por várias razões, de entre as quais se destaca a indefinição que envolve o significado da chamada "condição pós-moderna" (Lyotard, 1979). Como é sabido, apesar da existência de considerável número de contributos teóricos sobre o assunto, ainda não há acordo, por exemplo, acerca dos binómios moderno/pós-moderno e modernidade/pós-modernidade, conceitos que representam autênticos labirintos terminológicos para os estudiosos da época contemporânea. Nesta medida, não será nosso objectivo comentar estas expressões, até porque o que lhes subjaz ultrapassa largamente a investigação literária e exige abordagens dos pontos de vista histórico, sociológico e filosófico. No entanto, mesmo correndo o risco de eventuais imprecisões interpretativas, afigura-se-nos possível situar a narrativa de José Cardoso Pires na estética pós-modernista que, segundo uma certa opinião, encontra a sua concretização na obra de um considerável número de escritores da literatura europeia e americana nas últimas quatro décadas.

Contudo, e antes de procedermos ao exame da questão, convém assinalar que as considerações que se seguem não representam uma tentativa de encerrar em definições limitadoras a heterogeneidade e a originalidade da produção ficcional do escritor português. E isto porque, segundo um estudo nosso (cf. Petrov, 1995), a escrita cardoseana, ao acompanhar as transformações da prosa portuguesa desde o surto do Neo-Realismo, apresenta quatro tendências de feição realista, cujas características axiológicas e técnico-literárias podem ser sintetizadas do seguinte modo:

1. Regida pela visão de um certo "humanismo dramático" (Melo e Castro, 1973), evidencia a consciência dos condicionalismos impostos a grupos sociais desprotegidos e explorados por um sistema limitador de liberdades. A retórica, neste caso, traduz uma certa confiança no poder denunciador e testemunhal da linguagem, todavia enriquecida de novas técnicas formais, à procura, sobretudo, de uma maior objectividade e imparcialidade. Obras exemplificativas: *Os Caminheiros* (1949); *Histórias de Amor* (1952) e *O Hóspede de Job* (1963).

2. De um "realismo contraditório" (Melo e Castro, id.), presente em *O Anjo Ancorado* (1958), evolui-se para um realismo subjectivo, mais refinado e ambíguo, mas nem por isso menos crítico. Transita-se de uma temática circunscrita ao mundo dos marginalizados para a da alienação mais subtil e procuram-se as razões sócio-culturais da sua existência. Quanto à retórica, é a fase do "experimentalismo polivalente" (Melo e Castro, id.; Coelho, N. N., 1992), resultado de uma nova consciência acerca das

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do Programa Lusitânia.

potencialidades da prosa, que sobressai na problematização da criação e representação literárias. Obra exemplificativa: *O Delfim* (1968).

3. O experimentalismo culmina num realismo imaginário, no qual a transfiguração do real funciona como elemento ao serviço de uma atitude artística que persegue propósitos de transformação do representado. A heterogeneidade temática e estilística configura um universo mais complexo e a desmistificação de determinados valores é feita de modo indirecto, com recurso à alegoria e à sugestibilidade. Obras exemplificativas: *Dinossauro Excelentíssimo* (1972); *O Burro em Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988).

4. Filiada num realismo crítico, tem como suporte a expressão de uma "nova consciência histórica" (Coelho, N.N., id.), que se resume na reinterpretação de certos factos do passado esclarecedores para a compreensão do presente. A técnica compositiva recorre à narrativização e a uma complexa montagem estrutural, enquanto que a linguagem aproveita, em maior escala, material jornalístico e histórico-documental. Obras exemplificativas: *Balada da Praia dos Cães* (1982) e *Alexandra Alpha* (1987).

Dito isto, e quanto à problemática do código literário do pós-modernismo, os vários estudos teóricos neste domínio possibilitam a distinção, no seu desenvolvimento, de pelo menos duas etapas balizadas assim:

1. *Anos 50 e 60:* fase do *neomodernismo* (Merquior, 1979) ou *pós-modernismo vanguardista* (Bertens, 1991) que se traduz na amplificação de certos traços do *modernismo tardio* (Köhler, 1989), tais como:

a) *experimentalismo*, pela "rejeição das hierarquias discriminadoras" (Fokkema, 1998) ou "descanonização" (Hassan, in Calinescu e Fokkema (ed.) 1990), a delinear uma literatura ambígua, alegórica, hermética e metafórica (Merquior, 1980; Varga, 1990);
b) *arquiludismo* (Merquior, id.), espécie de anarquia criadora ou "carnavalização" (Hassan, id.), concretizado em textos indeterminados, híbridos e polifónicos;
c) *fragmentação textual*, pelo aproveitamento da montagem cinematográfica, com incidência na violação do tempo cronológico (Hassan, id.; Fokkema, id.);
d) *valorização da linguagem*, pela "ênfase posta no código" e consequente "falência da mimesis" (Fokkema, id.), "auto-reflexão" e "auto-consciência" (Hassan, id.; Fokkema, id.; Calinescu, 1987), que organiza uma escrita com "dominante ontológica" (McHale, 1987).

2. *Anos 70, 80 e 90:* fase do pós-modernismo "*tout court*", nas suas duas vertenses, *pós-estruturalista* e *neo-conservadora* (Bertens, id.) que, *grosso modo*, muda de paradigma neomodernista pelo:

a) *desgaste do experimentalismo*, devido à "eclipse das vanguardas" (Merquior, 1979) e surgimento do revivalismo traduzido no retorno a processos experimentados e formas definidas (Hutcheon, 1988; Varga, id.);

b) *regresso ao real*, mediante o resgate do sentido (Wellmer, 1987) que assume, em alguns casos, a forma de um "micro" ou "hiper-realismo alegórico ou metonímico" (Merquior, id.);
c) *regresso à narratividade*, com recuperação da intriga ou "renarrativização" (Varga, id.), numa tendência de conjugação da literatura erudita com géneros de massas, como o romance policial;
d) *utilização deliberada da intertextualidade*, da paródia e do *pastiche*, recorrendo ao romance histórico que actualiza / reactualiza o passado à luz do presente (Hutcheon, id.; Varga, id.).

As características apresentadas revelam também diferentes atitudes artísticas:

- na primeira fase: toda a produção literária está ao serviço de uma política de rebeldia, "sucessivas negações" e "subversão do sentido" (Wellmer, id.) como resultado da chamada "era da suspeita" (Sarraute, 1956).
- na segunda fase: constata-se a presença de um acentuado ecletismo estilístico que aponta para duas direcções:

a) abandono da atitude de transgressão e negação, a evidenciar uma visão neo-conservadora, revivalista e descrente no futuro (Wellmer, id.; Hassan, id.; Vattimo, 1987; Habermas, 1987);
b) resistência crítica e negação do *status quo* vigente (Merquior, 1980) que delineiam um "pós-modernismo libertador" (Wellmer, id.) com compromisso social forte (Bertens, id.).

Em função do exposto, e a nosso ver, torna-se possível enquadrar a produção literária de José Cardoso Pires nas diferentes fases do pós-modernismo. A sua primeira tendência literária, por exemplo, surge como presságio de um *experimentalismo*, porque recorre a uma expressão caracterizada pela transformação de padrões estéticos precedentes. Trata-se do abandono da omnisciência, típica do realismo tradicional, que é substituída por uma focalização externa, técnica retórica utilizada pela primeira vez na narrativa norte-americana dos anos 30, sob a influência da arte cinematográfica e da psicologia behaviorista. Neste âmbito, o narrador sacrifica as sondagens psicológicas das personagens à sua conduta e comportamentos, privilegiando o registo dos aspectos exteriores dos fenómenos retratados. Em consequência, o ponto de vista escolhido representa um vanguardismo e uma primeira *escola do olhar* que, no caso da escrita de José Cardoso Pires, assenta em estratégias de distanciamento, tais como: caracterização indirecta de personagens, exploração de diálogos com o completo apagamento do narrador, abstenção de discrições pormenorizadas e introdução da ironia a nível de enunciação e enunciado.

No entanto, a intensificação dos traços neomodernistas na narrativa de José Cardoso Pires ocorre num momento posterior, nomeadamente no romance *O Delfim*.

Estamos novamente perante a subversão da omnisciência, materializada, desta vez, pela adopção da focalização interna em sintonia com as conquistas científicas, o pensamento filisófico e as inovações culturais que tiveram lugar na primeira metade do

nosso século. Referimo-nos à crise do paradigma positivista e à valorização das peculiaridades subjectivas devido ao contributo da Psicologia, da Psicanálise e da Teoria da Relatividade de Einstein, da divulgação da Fenomenologia de Husserl, do aperfeiçoamento das técnicas cinematográficas e da afirmação de certas correntes artísticas de vanguarda, como o Impressionismo, o Simbolismo e o Surrealismo.

Nesta medida, o registo subjectivo e as estratégias retóricas no romance cardoseano tornam-se representativas da *escrita ontológica* do código do pós-modernismo. E isto em virtude da presença de certas particularidades comuns, como, por exemplo, a desconstrução espácio-temporal devida à violação da cronologia do tempo do discurso. Lembramos, neste domínio, que a fragmentação narrativa em *O Delfim* é conseguida mediante o recurso a diferentes anacronias, em forma de analepses e prolepses, e a várias anisocronias, com incidência nas elipses e nas divagações. Em resultado, a constante alternância temporal entre o presente e o passado, e as inúmeras passagens digressivas dilaceram o eixo sequencial do representado, desafiando o horizonte de expectativa do leitor no acto de recepção.

A par da desconstrução a nível macroestrutural, temos ainda a postura irónica do narrador que se reparte por duas grandes zonas: no tratamento da informação temática e na relação que estabelece com o seu texto. Recordamos, a este propósito, o distanciamento relativamente à conjuntura na qual se desenrola a história, que é ironizada mediante mudanças de registo e intertextualidade, e pelo recurso a figuras estilísticas como personificação, paradoxo, antítese e hipérbole. Distanciação existe igualmente quanto à personagem principal, caricaturizada em função do seu comportamento e linguagem, elementos que contribuem para denegrir a sua própria imagem. De modo idêntico, o narrador ironiza a nível da elaboração narrativa, quando assume várias funções no acto da produção, com destaque para as de regência e a explicativa. Neste âmbito, importa realçar que o discurso figurado assenta em processos de relações transtextuais, nomeadamente hiper-, para- e intertextual, que estão ao serviço da auto-representação da literatura.

Outra característica comum ao código do pós-modernismo é a vigilância do narrador no plano da enunciação, quando investiga a própria produção literária numa postura crítica e auto-crítica. Revela-se, deste modo, o labor oficional, com a descrição das fases da constituição da obra, apoiado no princípio da montagem que nega a aparência da reconciliação com o real ao transgredir as leis de uma expressão romanesca seguida e informativa. Chamando a atenção sobre o método escolhido, pela exibição dos instrumentos de trabalho narrativo, o metadiscurso do enunciador de *O Delfim* questiona os acontecimentos, desagregando a coerência representativa e a coesão formal. Em consequência, a realidade perde os seus contornos estáveis, para se desenhar um universo de incertezas em discurso que recusa dar respostas, criando, em contrapartida, situações de impasse e perplexidade. Ambiguidades, conotações, colisões, cisões e a valorização de certos significantes estruturam o romance como uma obra aberta e interrogativa, com um narrador que mostra as contradições de uma realidade entendida como descontínua e em constante transformação.

Se a mesma atitude estético-literária subjaz à escrita das obras da terceira tendência realista de José Cardoso Pires, os seus derradeiros romances incorporam elementos dos

dois momentos do pós-modernismo, ou seja, do neomodernismo e do pós-modernismo "*tout court*". Exemplo maior é *Balada da Praia dos Cães*, no qual sobressai a persistência na experimentação, com apelo directo à interdiscursividade, mas conjugada com estratégias que conduzem a uma certa *renarrativização* e *ressemantização*. E isto porque, ao contrário de *O Delfim*, onde temos uma maior aposta na exploração dos códigos técnico-compositivos e expressivos, na narrativa em questão evidencia-se uma acentuada preocupação semântico-pragmática, mediante a recuperação da intriga na representação materialista do real histórico.

Repare-se, quanto a isto, que o romance é concebido a partir de um caso verdadeiro, ocorrido em 1960: o assassinato de um capitão do exército português após a sua evasão de uma prisão militar. Construído em forma de trama policial, o texto apresenta dois planos narrativos: um centrado nas etapas da investigação do assassínio e outro a incidir sobre os acontecimentos ocorridos entre a fuga do capitão e o dia do encontro do seu cadáver. O protagonista da primeira narrativa é um chefe de brigada da Polícia Judiciária que, ao longo da inquirição desempenha também o papel de narrador da segunda história, cujas personagens são a vítima do crime e três cúmplices dos seus intentos.

Do ponto de vista axiológico, o polícia é caracterizado como um homem solitário, obcecado e frustrado, com um comportamento doentio que se repercute tanto na sua vida afectiva como no seu trabalho profissional. Por outro lado, a personagem principal do segundo plano narrativo, pelo seu carácter machista e paternalista, vive em permanente conflito com os seus companheiros, o que será a causa do seu assassinato. O espaço social no qual se inserem as acções é marcado pela estagnação e o imobilismo, resultado da vigência de um regime fascista que impõe uma vivência em estado de terror e de medo. Em consequência, personagens, espaços e acontecimentos estruturam a temática central do romance que se pode sintetizar como sendo a da opressão do indivíduo por um sistema que promulga diferentes formas de violência e alienação.

Para a problematização da componente semântica, o responsável pelo enunciado de *Balada da Praia dos Cães* exerce uma pragmática ideológica que corrobora a sua visão dialéctica na representação dos factos e dos eventos históricos. Nesta perspectiva, e no que diz respeito ao plano sintáctico do romance, a montagem das duas narrativas acarreta uma desconstrução espácio-temporal que visa estabelecer um diálogo com o leitor, apelando para a sua cooperação interpretativa. Esta circunstância deve-se à interpenetração das duas diegeses, que subverte a ordem lógica do representado num constante vaivém no tempo, com momentos de pausas, resumos, elipses e digressões.

Elemento técnico-formal importante é ainda o complexo jogo de focalização que, diferentemente da omnisciência do realismo tradicional, oscila entre pontos de vista externos e internos. Detecta-se, deste modo, um intencional apagamento do narrador em virtude de a sua visão alternar constantemente com a do protagonista da intriga principal que emerge como co-narrador da segunda. Por seu lado, muitas situações são mediatizadas pelo olhar de outras personagens, estratégia de multiplicação de enfoques que consegue fornecer uma imagem panorâmica e complexa dos acontecimentos, o que fica aquém das possibilidades de uma única voz narrativa.

A juntar às técnicas retóricas referidas, temos o distanciamento irónico do narrador que se concretiza mediante o recurso a vários processos transtextuais. Assinalamos, neste domínio, a ironia paratextual relacionada com os títulos e os sub-títulos, resultante de apropriações intertextuais, e com as notas em pé-de-página, estratégia que parodia discursos não literários. Por seu lado, as transposições hipertextuais evidenciam-se na imitação de documentos oficiais, como relatórios e autos policiais, funcionando como prova de uma interdiscursividade que, enquanto específica forma de ironia, enfatiza a imagem cognitiva da realidade retratada.

A postura materialista do narrador do romance sobressai igualmente a nível da retórica expressiva, veiculadora de uma atitude crítica perante o contexto que envolve os acontecimentos. Neste âmbito, e atendendo à técnica de mudança de focalização, o distanciamento processa-se pela activação da ironia posta ao serviço da visão de diferentes personagens e compartilhada pelo enunciador. Mais concretamente, a desmistificação dos aspectos degradantes do sistema em vigor na sociedade portuguesa é conseguida pela escolha do protagonista do romance que, apesar de assumir o estatuto de protector do regime salazarista, é ao mesmo tempo o analista lúcido das suas falhas. Assim, a história oficial é revisitada e rescrita sob uma perspectiva diferente, ou seja, a crítica à ordem estabelecida não surge através do olhar dos seus opositores directos, mas pela visão implacável dos seus próprios defensores.

Da apresentação sucinta dos códigos literários do texto de *Balada da Praia dos Cães*, pode-se concluir que os processos retóricos utilizados, mesmo insistindo na autonomia textual e na metaficção, se relacionam de perto com o universo efectivo, cujo retrato é feito na perspectiva de um distanciamento interessado. Por conseguinte, a prosa de José Cardoso Pires situa-se na vertente oposta à visão neo-conservadora, na do chamado *pós-modernismo libertador*, ao qual subjaz uma postura artística de investigação dialéctica do real mediante a activação de técnicas literárias diversificadas. No fundo, trata-se de um realismo ficcional mais dinâmico e interventivo, onde se conciliam, com êxito, a atitude crítica perante o mundo com novos modos de representação que se caracterizam por estratégias transtextuais ou de interdiscursividade generalizada.

Instituto Politécnico de Beja (Portugal)

BIBLIOGRAFIA

BERTENS, Hans, "Postmodern Culture(s)", in: Smith, Edmund J. (ed.), *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London: B.T. Batsford Ltd., 1991.

CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 1987.

COELHO, Nelly Novaes, "50 Anos de Neo-Realismo Literário em Portugal", in: *Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.

FOKKEMA, Douwe, *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*, Lisboa: Vega, 1988.

HABERMAS, Jünger, "A Modernidade: um Projecto Inacabado?", in: *Crítica*, nº 2, Lisboa: Teorema, 1987.

HASSAN, Ihab, "Pluralism in Postmodern Perspective", in: Calinescu e Fokkema (ed.), *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1990.

HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism - History, Theory, Fiction*, New York and London: Routledge, 1988.

KÖHLER, Michael, "Pós-Modernismo: um Panorama Histórico", in: *Crítica*, nº5, Lisboa: Teorema, 1989.

LYOTARD, Jean François, *La Condition Postmoderne*, Paris: Minuit, 1979.

MCHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York and London: Methuen, 1987.

MELO E CASTRO, E. M. de, *O Próprio Poético*, São Paulo: Ed. Quíron, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme (1979), "O Significado do Pós-Moderno", in: *Colóquio-Letras*, nº 52, Lisboa: Fundação C. Gulbenkian.

MERQUIOR, José Guilherme (1980), *O Fantasma Romântico e Outros Ensaios*, Pétrópolis: Vozes.

PETROV, Petar, "Tendências Realistas na Ficção de José Cardoso Pires", in *Actas do 4º Congresso Internacional de Lusitanistas*, Lisboa: Ed. Lidel, 1995.

PIRES, José Cardoso, *O Delfim*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

PIRES, José Cardoso, *Balada da Praia dos Cães*, Lisboa: Edições "O Jornal", 1982.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de Narratologia*, Coimbra: Almedina, 1987.

SARRAUTE, Nathalie, *L'Ere de Soupçon*, Paris: Gallimard, 1956.

VARGA, A. Kibédi, "Le récit post-moderne", in: *Littérature*, nº 77, Paris, 1990.

VATTIMO, Gianni, *O Fim da Modernidade*, Lisboa: Ed. Presença, 1987.

WELLMER, Albrecht, *La Dialletica Moderno - Postmoderno*, Milano: Unicopli, 1987.

FÓRMULAS DE EXPRESSÃO CRONOTÓPICA N'*OS LUSÍADAS*

SEBASTIÃO TAVARES DE PINHO

Sendo a dimensão espácio-temporal uma das categorias essenciais de qualquer tipo de narrativa, não admira que a epopeia camoniana - um poema narrativo por excelência - apresente na sua composição abundantes e variados signos diegéticos representativos do espaço e do tempo.

Estas duas ideias andam nele frequentemente integradas, estabelecendo por vezes relação entre acções diferentes ocorridas em simultâneo mas em lugares distintos, como acontece, logo no intróito da narração, com os versos iniciais das estrofes 19 e 20 do Canto I, a anunciar o concílio dos deuses e a situação geográfica onde então se encontravam os argonautas portugueses:

> Já no largo Oceano navegavam,
> As inquietas ondas apartando;
> [...]
>
> Quando os deoses no Olimpo luminoso,
> [...]
> Se ajuntam em concílio glorioso,

e como se confirma, de modo ainda mais claro, ao retomar o mesmo relacionamento, já na estrofe 42, após o relato da referida assembleia olímpica, em que aquele espaço ambíguo do "largo Oceano" da estrofe 19 ocupa agora um local mais preciso, definido não apenas pelas coordenadas do "Austro e do Oriente" – isto é, no Oceano do Sudeste, que outro não pode ser senão o Índico para um narrador e observador situado em Lisboa, como era o caso do autor d'Os *Lusíadas* – e pela referência expressa aos limites entre a costa africana e a ilha de Madagáscar, ou seja, no canal de Moçambique (I, 42; o sublinhado é nosso):

> **Em quanto isto** se passa na fermosa
> Casa etérea do Olimpo omnipotente,
> Cortava o mar a gente belicosa
> **Já lá** da banda do Austro e do Oriente
> Entre a costa etiópica e a famosa
> Ilha de São Lourenço; e o Sol ardente
> Queimava então os deoses que Tifeo
> Co temor grande em peixes converteo.

Como se vê, esta oitava, além de definir **o lugar** do começo da narrativa, projectado para o meio dos acontecimentos – *in medias res,* segundo a regra horaciana (que aqui talvez antes devesse ser *in extremas res,* pois que a viagem de Vasco da Gama se aproxima do fim) –, revela também, nos últimos versos, **o tempo em que** a acção decorre, ainda que de uma forma um tanto vaga e sob a linguagem perifrástica da astronomia

mitológica. Com ela ficamos a saber apenas que estávamos no tempo em que o Sol entrara no signo de Peixes, resultantes, segundo a fábula, da metaformose de Vénus e Cupido, ou seja, entre 10 de Fevereiro e 12 de Março, em conformidade com o calendário daquela época, anterior à reforma gregoriana de 1582.

Fórmulas perifrásticas deste género, consagradas desde os poemas homéricos[1], são as preferidas por Camões sempre que o Poeta deseja situar o objecto da narrativa em parâmetros bivalentes de referenciais **cronotópicos**, com frequente recurso à mitologia, em obediência à tradição clássica e como seria de esperar num discurso poético de "estilo grandíloquo" e de "som alto e sublimado".

Mas é sobretudo a dimensão temporal que o autor quase sempre pretende assinalar com tais modelos, por ela se apresentar, no caso de uma epopeia de viagem, como um dado informativo menos evidente e mais externo aos próprios conteúdos diegéticos do que a sua localização espacial, que normalmente faz parte intrínseca e mais expressa do seu desenvolvimento discursivo.

Para evidenciar a noção cronológica, tais fórmulas surgem introduzidas por expressões temporais conectivas (e correlativas) do tipo "Já ... , quando", "Era no tempo em que ..." e outras, que estabelecem a relação do acontecimento narrado com a referência cronológica pretendida, como se pode ver, por exemplo, na simples indicação do amanhecer como sendo a hora em que Vasco da Gama se preparava para fazer aguada em frente à ilha de Moçambique (I, 84, 1-4):

> **Já** o raio apolíneo visitava
> Os Montes Nabateos acendido,
> **Quando** Gama cos seus determinava
> De vir por ágoa a terra apercebido.

Semelhantes elementos e partículas conectivas temporais e suas combinatórias somam, ao longo do poema, perto de duas dezenas, tais como "Já ... , quando" (que ocorre seis vezes), "Mas já ... , quando" (quatro vezes), "Mas já ... , e", "Mas já ...", "Porém já ... , quando" (uma vez cada uma)[2], "Mas assi como ...", "Era no tempo, quando ...",

---

[1] Sobre o uso e funções de tais perífrases, vd. Ernest Robert CURTIUS, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, São Paulo, Hucitec: Edusp, 1996, p. 343-347. FARIA E SOUSA, *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España*, Madrid, I 1639, Tom. I, col. 496, ao comentar o início da estrofe acima citada, assim fala do uso das perífrases temporais: "*Ay en la arte Retorica una figura llamada Cronografia; la qual se usa cada vez que se descriven los tiempos en que sucede algo: i esta descripcion en los Poetas, ordinariamente es por perifrasis, o circunlóquio, que es dezir por rodeos lo que se pudiera dezir sin ellos. Es nuestro P. en estas figuras rarissimo; i tiene muchas en este Poema, que quando se leen levantan el espiritu. Esta es de las bellissimas*".

[2] Como já anotou Epifânio da Silva Dias no seu comentário à edição d'*Os Lusíadas de Luís de Camões*, 3ª ed., Rio de Janeiro, 1972, Tomo I, p.17, n.20, a combinação das partículas temporais conectivas "já" e "quando" (um advérbio e uma conjunção) na fórmula "já ... , quando" e suas variantes, tem raízes na expressão clássica latina *iam ... cum*, e outras similares integradas em modelos de referência igualmente temporal. Encontramos exemplos em Virgílio, *Eneida*, III, 356; 521-2; e 588-90; IV, 584; V, 835; VI, 535-6; VII, 25-27; IX, 459-61; X, 215; XI, 913; etc. A sua estrutura bimembre, quando completa, tem algo de semelhante à dos símiles, em que o comparante e o comparado, nas posições de prótase e apódose ("Tal como ... , assim também ..."), encontram, naquela, termos homólogos, respectivamente no referencial

"Era no tempo que ..." (duas vezes cada)[3], "Neste tempo ... , quando" (uma vez), "Nisto ..." (duas vezes), "Já nisto ...", "Enquanto isto se passa, já lá ..." (uma vez cada), "Tanto que ..." (duas vezes), e outras, em cuja base se constrói a variedade de tais fórmulas e circunlóquios de semiologia cronotópica.

Modelos desta configuração encontram-se n'*Os Lusíadas* em número que ultrapassa as três dezenas, destinados a descrever fenómenos e quadros da natureza ou o movimento dos astros como signos de enquadramento cronológico mais ou menos longo, momentâneo ou de transição, como o despontar da aurora e da manhã, o nascer do Sol, as diferentes partes do dia, o entardecer, o sol-pôr, o anoitecer, o circuito da noite com seus vários momentos, o volver dos meses e das quadras do ano, ou mesmo datas de maior precisão, como a que assinala, na segunda estância do canto V, o mês e ano da partida de Vasco da Gama de Lisboa para a Índia (V, 2),

> Entrava **neste tempo** o eterno lume
> No animal Nemeio truculento;
> E o mundo, que com tempo se consume,
> Na sexta idade andava, enfermo e lento;
> Nela vê, como tinha por costume,
> Cursos do Sol quatorze vezes cento
> Com mais noventa e sete, em que corria,
> **Quando** no mar a armada se estendia.

ou o dia de chegada ao Rio dos Reis a 6 de Janeiro seguinte (V, 68), ou ainda o dia de Páscoa na aportagem a Melinde (II, 72).

Dos dois grandes momentos do ciclo solar – amanhecer e sol-pôr –, é o da claridade nascente, da aurora e do Sol matinal que prevalece, numa percentagem de três para um, ocupando a noite um lugar ainda menor.

Exemplos do tempo nocturno como o mais propício para a reflexão e o contacto directo com o mundo divino mediante o sonho e as visões, encontramo-los no canto II, estâncias 60, 61 e 64, em dois momentos relacionados com a aparição de Mercúrio, que avisa Vasco da Gama da cilada tramada pelo rei de Mombaça e lhe prepara em Melinde o feliz acolhimento:

> Meio caminho a noite tinha andado
> E as estrelas no Ceo, co a luz alheia,
> Tinham o largo Mundo alumiado;
> E só co sono a gente se recreia.
> O Capitão ilustre, já cansado
> De vigiar a noite, que arreceia,
> Breve repouso antam aos olhos dava,
> A outra gente a quartos vigiava;

---

cronológico introduzido pelo advérbio ou expressão de tempo e no episódio narrado regido pela conjunção temporal, ou vice-versa.

[3] Expressão e funções equivalentes encontram-se em Virgílio, *Eneida*, II, 268: "*Tempus erat quo* ...".

Quando Mercúrio em sonhos lhe aparece,
Dizendo: "Fuge, fuge, Lusitano,
[...]

Isto Mercúrio disse, e o sono leva
Ao capitão, que, com mui grande espanto,
Acorda, e vê ferida a escura treva
De ũa súbita luz e raio sancto.

ou por ocasião do sonho do rei D. Manuel e da visão dos rios Indo e Ganges, que lhe aparecem altas horas da noite (IV, 67, 6-83):

[...] **no tempo que** a luz clara
Foge, e as estrelas nítidas que saem
A repouso convidam, quando caem[4].

ou, ainda, depois da partida de Melinde, no momento em que se reuniam os deuses marinhos a pedido de Baco para prepararem a última grande tempestade contra os portugueses, desencadeada a meio da noite e já quase às portas da Índia (VI, 38, 5-8):

Era no tempo quando a luz do dia
Do Eoo Hemispério está remota;
Os do quarto da prima se deitavam,
Pera o segundo os outros despertavam[5].

Entre as principais fórmulas e modelos elaborados do entardecer, do pôr do Sol ou do anoitecer, podemos contar à beira de uma dezena, a primeira das quais aparece em I, 56, a assinalar a hora a que se afastara das naus o primeiro grupo de alguns mouros da ilha de Moçambique recebidos por Vasco da Gama:

Isto dizendo, o Mouro se tornou
A seus batéis com toda a companhia;
Do Capitão e gente se apartou
Com mostras de devida cortesia.
Nisto Febo nas ágoas encerrou,
Co carro de cristal, o claro dia.
Dando cargo à Irmã que alumiasse
O largo Mundo, em quanto repousasse.

---

[4] Parece tratar-se de um momento muito próximo da alta madrugada. Vd., a este propósito, o comentário de Augusto Epifânio da Silva Dias a este passo, *op. cit.*, tomo I, pp. 249-50. Cf. *sidera cadentia* = astros a declinar no ocidente, portanto quando estão a terminar o seu percurso nocturno, isto é, no fim da noite, ou madrugada. Sobre este sentido do verbo "cair", vd. o comentário de F. Plessis e P. Lejay, à edição da *Eneida*, Paris: Hachette, pp.292, n. 1; 423-4, n. 7; e 625, n.5.

[5] O quarto da prima era o primeiro período de quatro horas nocturnas, das 8 à meia-noite, em que estava de vigia o primeiro grupo de sentinelas. Não podemos deixar de registar a oportunidade cronológica desta tempestade, não apenas por se verificar no tempo mais inseguro, que é a calada da noite, mas por o Poeta ter escolhido a hora do render da guarda, o momento tacticamente mais vulnerável e propício para uma surpresa inimiga.

Outros quatro modelos da mesma expressão temporal aparecem dentro da viagem até Melinde, sendo dois relativos à hora de chegada ou partida no contacto com povos ribeirinhos daquela costa africana (II, 1 e II, 89); o terceiro dedicado à descrição da batalha do Salado já dentro da narrativa da história de Portugal feita por Vasco da Gama ao rei melindano de visita às naus (III, 115); e o último a assinalar o termo de um dia inteiramente ocupado pelo capitão português nequela tarefa, até à partida do mesmo rei para terra (V, 91, 5-8):

> **Mas já** o mancebo Délio as rédeas vira
> Que o irmão de Lampécia mal guiou,
> Por vir a descansar nos tétios braços,
> E El-Rei se vai do mar aos nobres paços.

De Melinde até ao final do poema surgem ainda três quadros do entardecer e da aproximação da noite, dois a servir de transição para o dia seguinte, por sua vez iniciados com adequada fórmula matinal: um regista o termo do primeiro dia de conversações de Vasco da Gama com o Samorim em Calecut (VII, 65), e o outro assinala o fim da explicação das figuras pintadas nas bandeiras da nau capitaina, dada por Paulo da Gama ao Catual seu visitante (VIII, 44). O derradeiro quadro vespertino, com que abre o canto X, marca o final da primeira parte da fruição da "Ilha namorada" e a entrada dos navegantes para o palácio de Tétis, onde vai decorrer o banquete, seguido da apresentação do globo da "Máquina do Mundo" (X, 1; X, 2, 1-3):

> **Mas já** o claro amador da Larissea
> Adúltera inclinava os animais
> Lá pera o grande lago que rodea
> Temistitão, nos fins ocidentais.
> O grande ardor do Sol, Favónio enfrea
> Co sopro que, nos tanques naturais,
> Encrespa a ágoa serena, e despertava
> Os lírios e jasmins, que a calma agrava,
>
> **Quando** as fermosas Ninfas, cos amantes
> Pela mão, já conformes e contentes,
> Subiam pera os paços radiantes.

Exemplos de quadros do amanhecer, sob a simples designação da manhã, ou configurados na personificação da aurora, tanto destacada e na qualidade de mensageira da luz solar, como constituindo com esta uma sequência unitária, quer evocando o planeta Vénus - "a amorosa Estrela", na expressão do Poeta, quer, sobretudo, envolvendo o astro rei, encontram-se ao longo d'*Os Lusíadas* mais de uma dúzia de vezes.

Fórmulas que envolvem apenas a anunciadora do dia, quase sempre sob a máscara da personificação mitológica, são a que descreve a alvorada em que o rei de Melinde partia para visitar a frota de Vasco da Gama, em II, 92:

> **Mas já** o Céo inquieto, revolvendo,
> As gentes incitava a seu trabalho;
> E já a mãe de Menon, a luz trazendo,

Ao sono longo punha certo atalho;
Iam-se as sombras lentas desfazendo,
Sobre as flores da terra, em frio orvalho,
Quando o Rei Milindano se embarcava,
A ver a frota que no mar estava.

ou a manhã em que o "devoto sacerdote" muçulmano de Calecut, incitado por Baco em sonhos nocturnos, acorda para preparer com os da sua seita o ambiente de intriga gerado contra Vasco da Gama (VIII, 51) e, já na viagem de regresso, a hora matinal do encontro das naus com a Ilha dos Amores, em IX, 51

Cortando vão as naus a larga via
Do mar ingente pera a pátria amada,
Desejando prover-se de ágoa fria
Pera a grande viagem prolongada,
Quando, juntas, com súbita alegria,
Houveram vista da ilha namorada,
Rompendo pelo Céo a mãe fermosa
De Menónio, suave e deleitosa.

Modelos de intervenção da Aurora na companhia do Sol aparecem em I, 59, 1-4, quando a armada portuguesa, depois de uma noite de enganosa alegria, aguardava o traiçoeiro régulo de Moçambique:

Mas, assi como a aurora marchetada
Os fermosos cabelos espalhou
No Céo sereno, abrindo a roxa entrada
Ao claro Hiperiónio, que acordou,

e em II, 13, 5-8, quando regressavam a bordo os dois condenados portugueses enviados a terra em busca de notícias:

Mas, assi como os raios espalhados
Do Sol foram no mundo, e num momento
Aparecco no rúbido horizonte
Na moça de Titão a roxa fronte,

ou, já em Melinde, quando o rei local era recebido por Vasco da Gama junto das naus e pedia que lhe contasse a história do povo português. Perante a luz matinal de uma manhã tranquila, o monarca melindano, ansioso de curiosidade, insiste dizendo (II, 110, 5-8):

Conta, que agora vêm cos áureos freios
Os cavalos que o carro marchetado
Do novo Sol, da fria Aurora trazem;
O vento dorme, o mar e as ondas jazem.

Mas o amanhecer conta, noutros casos, apenas e directamente com o nascer do Sol, como acontece em I, 84, na manhã, já referida, em que a armada se dispunha a fazer aguada em Moçambique; em III, 45, a propósito do "milagre de Ourique" ocorrido à hora em que "A matutina luz, serena e fria, / As estrelas do Pólo já apartava"; e em V, 61, ao

descrever a hora do despontar do Sol com que terminou a visão do Adamastor, e VII, 67, numa das manhãs que Vasco da Gama passou na corte do Samorim, casos em que o Sol surge no horizonte sob a figura de Apolo transportado no seu radiante carro de fogo.

Perífrases temporais do surgir do dia em que intervém a palavra "manhã", em vez da aurora, são a que descreve o fim do sonho profético de D. Manuel, em IV, 75, 2-8:

> Acorda Emanuel cum novo espanto
> E grande alteração de pensamento.
> Estendeo nisto Febo o claro manto
> Pelo escuro Hemispério somnolento;
> Veio a Menhã no céo pintando as cores
> De pudibunda rosa e roxas flores.

e a que regista o momento em que os navegantes portugueses avistaram pela primeira vez terras de Calecut (VI, 92, 1-4):

> **Já** a menhã clara dava nos outeiros
> Por onde o Ganges murmurando soa,
> **Quando** da celsa gávea os marinheiros
> Enxergaram terra alta, pela proa.

Finalmente, o caso único em que o anúncio do Sol nascente é feito pela referência à "amorosa estrela", isto é, a estrela de alva ou planeta Vénus, merece uma bela estrofe, a estabelecer o contraste da tenebrosa noite de tempestade, nas proximidades da Índia, com a radiosa alvorada da manhã seguinte (VI, 85):

> **Mas já** a amorosa estrela cintilava
> Diante do Sol claro, no horizonte
> Mensageira do dia, e visitava
> A terra e o mar largo, com leda fronte.
> A deosa que nos céos a governava,
> De quem foge o ensífero Orionte,
> Tanto que o mar e a cara armada vira,
> Tocada junto foi de medo e de ira.

Uma forma particular de registo cronológico de delimitação por assim dizer aproximativa é a que recorre ao ciclo astral do zodíaco e que associa aos elementos da respectiva astronomia circunlóquios evocativos de certas divindades da mitologia tradicionalmente ligadas às actividades da vida humana. Figuram entre esses modelos o que assinala o começo da narração d'*Os Lusíadas* com os portugueses já no oceano Índico, por altura do signo de Peixes (1, 42); o que recorda a data da partida de Vasco da Gama da foz do Tejo, quando o Sol entrava no de Leão, ambos já atrás referidos; o que regista o mês da batalha de Aljubarrota no signo de Virgem (IV, 27, 5-8):

> **Era no seco tempo que** nas eiras
> Ceres o fructo deixa aos lavradores;
> Entra em Astrea o Sol, no mês de Agosto;
> Baco das uvas tira o doce mosto.

e – talvez o mais desenvolvido e complexo de todos – aquele que estabelece a simbiose entre os dados astronómicos do ciclo zodiacal, nada menos que quatro fábulas da mitologia clássica e os elementos da tradição bíblica da criação do Mundo, ou da ressurreição de Cristo, para lembrar o domingo de Páscoa em que a frota portuguesa chegara ao porto de Melinde (II, 721:

> **Era no tempo alegre, quando** entrava
> No roubador de Europa a luz febea,
> Quando um e o outro corno lhe aquentava
> E Flora derramava o de Amaltea.
> A memória do dia renovava
> O pressuroso Sol, que o Céo rodea,
> Em que Aquele a quem tudo está sojeito.
> O selo pôs a quanto tinha feito.

Quase todas as fórmulas até aqui apreciadas traduzem, como vimos, referências temporais de dimensão por assim dizer indefinida, sem fronteiras e mais ou menos momentânea ou pontual. O espaço da alvorada e da aurora, do nascer ou pôr do Sol, do cair do manto nocturno ou do dobrar da meia-noite, e mesmo as quadras do ano indicadas pelos signos do Zodíaco, têm sobretudo um carácter de cronografia ocasional. Pretendem fundamentalmente registar a ocasião e momento dos acontecimentos, com recurso ao ciclo natural do Sol, da transição e sucessão da luz e da sombra, mas sem a preocupação de estabelecer limites temporais.

Todavia, o tempo do discurso épico assume n'*Os Lusíadas* muitos outros aspectos e contrastes, designadamente o durativo e mensurável sempre que o objecto da narrativa se mostra definido por barreiras cronológicas. Pertencem a este tipo fórmulas perifrásticas como a que delimita o tempo de cinco meses lunares que durou o cerco de Lisboa até à sua tomada por Afonso Henriques (III, 59, 1-4);

> Cinco vezes a Lua se escondera
> E outras tantas mostrara cheio o rosto,
> **Quando** a cidade, entrada, se rendera
> Ao duro cerco que lhe estava posto.

e a que aponta o mesmo espaço gasto pela frota de Vasco da Gama desde "o porto da ínclita Ulisseia" até à ilha de Santa Helena (V, 24, 1-6):

> **Mas já** o Planeta que no céo primeiro
> Habita, cinco vezes apressada,
> Agora meio rosto, agora inteiro
> Mostrara, em quanto o mar cortava a armada,
> **Quando** da etérea gávea um marinheiro,
> Prompto co a vista "Terra! Terra!" brada.

ou, então, logo depois, a perífrase que assinala o tempo decorrido entre o episódio de Fernão Veloso e a visão do Adamastor (V, 37):

> **Porém já** cinco sóis eram passados
> Que dali nos partíramos, cortando
> Os mares nunca doutrem navegados,
> Prosperamente os ventos assoprando,

Quando ũa noite, estando descuidados,
Na cortadora proa vigiando,
Ũa nuvem, que os ares escurece,
Sobre nossas cabeças aparece.

Casos de tempo durativo são também os que andam em torno de unidades diurnas ou nocturnas, inteiras ou fraccionadas, em grupo ou isoladas e expressamente medidas pelas vulgares designações do dia, da manhã, da sesta, da noite, como acontece em VIII, 91, acerca da detenção de Vasca da Gama pelo Catual; nas estrofes 83, 87 e 88 do canto IX, e em X, 75 a respeito da demora dos navegantes na Ilha dos Amores; ou, ainda, pela referência ao ciclo das 24 horas solares, como em II, 68, 1-3, durante a viagem de aproximação a Melinde:

Tinha ũa volta dado o Sol ardente
E noutra começava, **quando** viram
Ao longe dous navios, brandamente
[...]

A natureza compósita destas fórmulas e os elementos que as integram concedem-lhes uma função polivalente dentro de um poema épico. Por um lado, a sua estrutura perifrástica, pelo efeito estético de amplitude grandiosa e ornamental que imprime à narrativa, em obediência à técnica do alargamento, própria dos *mega biblia* a que pertence *Os Lusíadas*, seria, só por si, uma razão justificativa da sua presença na epopeia portuguesa. Mas há também a forte carga mitológica de que elas estão impregnadas, com cerca de duas dezenas de divindades e mitos envolvidos, e que contribui para o estilo majestoso e espectacular deste poema. Entre eles, sobressaem os que estão ligados à vida da natureza e aos fenómenos que marcam o compasso do tempo: Flora, a deusa da Primavera florida (II, 72); Ceres, a patrona dos cereais e das colheitas, e Baco, o das vindimas (IV, 27); Vénus, transformada com Cupido na constelação de Peixes e protectora da estrela de alva, mensageira de um novo dia (I, 42 e VI, 85); Tétis, em cuja casa marítima e em cujos braços o Sol descança ao fim de cada jornada (III, 115 e V, 91); a Lua, isto é, Diana, a irmã de Febo, que, ao encerrar do tempo diurno, rende o irmão no encargo de alumiar o Mundo durante a noite (I, 56), e o deus Nocturno, que à mesma hora lhe abre as portas do descanso (II, 1); e, enfim, Aurora e Apolo, ela designada por "moça [esposa] de Titão" e "mãe de Mémnon", e ele identificado como a "luz febea", o "eterno lume", o "claro Hiperiónio", o "raio apolíneo", o "mancebo Délio", o "lúcido Planeta", o "filho de Latona", o "amador da Larissea adúltera"[6], e ambos apresentados no quadro espectacular do roxo resplendor nascente e transportados em carro de fogo puxado por cavalos cor de rosa.

Mas, para além destes e de outros efeitos estéticos, impõe-se de um modo particular a função cronográfica, e mesmo cronométrica daquelas fórmulas e perífrases de referência espácio-temporal. Por meio delas se balizam as coordenadas cronotópicas e se vê como o

[6] Para estes epítetos, vd., respectivamente, II, 13; II, 92 e IX, 51; II, 72; V, 2; I, 59; I, 84; VII, 67; II, 1; II, 89; e X, 1.

autor organiza e gere aquela categoria narrativa e como articula, entre si, o tempo histórico e o tempo do discurso poético. Por elas, se sabe, por exemplo, que o início da narração se verifica a cerca de oito meses históricos de distância da partida de Vasco da Gama de Lisboa; que os contactos com as populações ribeirinhas desde o canal de Moçambique até Mombaça e as traições por aí sofridas demoraram três dias; que o troço da viagem de Mombaça a Melinde, incluindo o reconhecimento desta cidade, gastou mais um tríduo; que o dia seguinte – o da visita do rei melindano à frota portuguesa – foi todo preenchido pelo relato da história de Portugal desde a descrição da Europa até ao momento presente, feito pelo próprio Gama por meio da grande analepse que ocupa três cantos inteiros, num total de cerca de 2.700 versos, ou seja, perto de um terço do poema, e que começa justamente por uma bela perífrase do amanhecer no final do canto II (110, 5-8,) -

> [...] agora vêm cos áureos freios
> Os cavalos que o carro marchetado
> Do novo Sol, da fria Aurora trazem;
> O vento dorme, o mar e as ondas jazem.

– e termina, no fim do Canto V, com o correspondente quadro do entardecer, não menos belo, expresso em outra fórmula perifrástica que retoma as mesmas imagens da primeira (V, 91, 5-8):

> **Mas já** o mancebo Délio as rédeas vira,
> Que o irmão de Lampécia mal guiou,
> Por vir a descansar nos tétios braços;
> E El-Rei se vai do mar aos nobres paços.

São, ainda, estas fórmulas que assinalam os limites de outros grandes espaços diegéticos concedidos a conteúdos narratológicos de duração relativamente curta, como acontece com os principais episódios ocorridos desde a largada de Melinde até à Índia e os preparativos da partida de regresso, que se estendem pelos cantos VI, VII, VIII e parte do IX. Com efeito, o concílio dos deuses marinhos e a sequente tempestade até à vista de Calecut, que ocupam quase todo o Canto VI, correspondem ao espaço da segunda metade de uma noite; a visita de Vasco da Gama ao Samorim, com tudo o que se passou à volta das negociações, das tramas do Catual, da visita deste à nau capitaina e da longa exposição de Paulo da Gama sobre as figuras das bandeiras, até à retenção, resgate e regresso do seu irmão à frota, surta na barra do porto, e que preenchem os Cantos VII e VIII, equivalem ao tempo sumário de quatro dias; enfim, o episódio da recepção e da permanência dos portugueses na "insula amorosa", com a longa profecia dos feitos dos futuros heróis e governadores na Índia e a descrição da Máquina do Mundo, que se prolonga por quase todo o Canto IX e pelo X, respeitam apenas ao lapso de uma manhã e uma sesta, seguidas de um banquete vespertino que não se sabe exactamente quando termina. Por fim, o longo percurso do regresso a Lisboa é resumido em menos de duas lacónicas estâncias (X, 143-144).

Ora, a alternância dialéctica entre a concentração de certos conteúdos de vasta dimensão narratológica em pequeno espaço temporal poético, por um lado, e o esvaziamento ou a diluição de outros correspondentes a longos blocos cronológicos, por

outra parte, com os múltiplos efeitos estéticos que resultam do respectivo tempo psicológico assim conseguido, é balizada n'*Os Lusíadas* principalmente pelas perífrases e fórmulas temporais consagradas pela tradição greco-latina. A sua análise trará, por isso mesmo, um contributo decisivo para o estudo da dimensão espácio-temporal da epopeia camoniana no que respeita à relação entre o tempo histórico e o tempo diegético, à função decorativa e literária dos elementos estéticos a que elas recorrem e ao particular efeito épico da mitologia nelas envolvida.

Quanto a esta, não deixa de ser curioso notar, por exemplo, que a fórmula temporal com que o narrador anuncia, enfim, a chegada dos portugueses a Calecut envolve a presença da deusa Vénus, protectora divina durante toda esta empresa, agora sob a figura da "amorosa estrela" mensageira do dia (VI, 85). Depois dos tormentos da longa viagem e da tempestade final, não poderia o Poeta escolher para os lusos marinheiros melhor patrona do que Vénus, a deusa portadora da bonança. Só ela poderia recebê-los na manhã inaugural da Índia. Do mesmo modo, se mostra significativo o facto de o derradeiro modelo cronotópico d'*Os Lusíadas,* com que abre o Canto X, para exprimir o cair da tarde em que os nautas portugueses entram para o banquete oferecido por Tétis, apresentar como referente geográfico do pôr do Sol o Extremo Ocidental, a morada da própria Tétis, identificada com a lagoa que banha "Temistitão", a capital mexicana dos Astecas e hoje cidade do México. O anacronismo desta prolepse camoniana[7] reforça o significado poético da evocação e do contraste dialéctico dos dois extremos que simbolizavam os limites, a Oriente e a Ocidente, dos novos mundos desvendados pelos Descobrimentos.

Universidade de Coimbra

[7] A conquista de Tenochtitlan (a "Temistitam Messico da *Raccolta* de Ramusio) só veio a verificar-se mais de vinte anos após a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama.

OLHARES PORTUGUESES SOBRE A ÁFRICA

ILSE POLLACK

Na literatura portuguesa do pós-25 de Abril há um número considerável de obras que tratam desse trauma que é - mesmo que (ainda) não na consciência da nação - a guerra colonial. Este género, em contínua ascensão, escrito sobretudo por ex-combatentes e (ex-) esposas acompanhantes, não é, porém, o tema da minha comunicação.

Aqui interessam, isso sim, alguns textos de escritores que passaram (partes d)a sua infância e juventude e/ou (d)a sua idade adulta nas ex-colónias portuguesas. Como é que eles reflectem a sua experiência africana depois do 25 de Abril? O que é que eles conseguiram salvar dela?

É natural que não fale de uma certa literatura nitidamente revanchista (que também existe) dos assim chamados "passadistas", que não são capazes de admitir o evidente ou inevitável. Os quatro autores que escolhi estão, à partida, isentos de qualquer suspeita de serem simpatizantes póstumos do colonialismo português. Um deles optou, em tempos, pelo exílio como forma mais adequada de protesto contra um regime esclerótico; e outro manteve, até quase à morte, a utopia de um novo estado multirracial no qual a "sua" Angola se podia transformar.

Embora o tema - a reflexão sobre a África - os una aparentemente, esses textos não permitem quaisquer considerações ou conclusões comuns, antes levantam perguntas que no complexo e, muitas vezes, não delimitável mundo luso-africano continuam, por assim dizer, a pairar no espaço. Na ordem de apresentação, vou seguir a cronologia da sua publicação. Parece que o tempo - ou seja o facto de esses textos se encontrarem mais próximos ou mais distantes dessa data mágica que é o 25 de Abril ou dos acontecimentos posteriores nos chamados PALOP's - esse tempo tem uma influência não menor nas referidas maneiras de olhar África.

Cometi voluntariamente o sacrilégio de considerar na mesma leva uma prosa (algo) experimental, memórias despretensiosas, um romance sofisticado e um híbrido que se autodefine "de negritude".

1. WANDA RAMOS OU DESTROÇOS DE UMA MEMÓRIA ANGOLANA.

Percursos é o título da primeira obra em prosa desta autora portuguesa e uma espécie de prelúdio - pelo menos nalguns dos seus aspectos - do que veio a ser anos mais tarde o romance de Lídia Jorge, *A costa dos murmúrios*. Foi publicado em 1981, depois de ter recebido no ano anterior o prémio de ficção da Associação Portuguesa de Escritores. O subtítulo, "Do Luachimo ao Luena", figura em parêntesis, como para advertir o leitor, logo à partida, de que não se trata de nenhuma descrição de viagens. E, de facto, imitando ou fingindo imitar o fluir da memória, deparam-se-nos lembranças soltas, cuja ligação posterior parece tão acidental como arbitrária. São reminiscências, embora rigorosamente

numeradas, que se alinham numa ordem desordenada: a trigésima oitava reminiscência segue as três primeiras, a quadragésima quarta à vigésima, etc., etc.

Podemos, todavia, distinguir nitidamente três níveis cronológicos: a infância da protagonista como filha de um pequeno funcionário de uma companhia toda poderosa, "abstracta unidade", mas facilmente identificável como sendo a famigerada Companhia de Diamantes no Leste de Angola; o regresso da jovem, depois de terminado o sétimo ano do Liceu em Portugal, para junto dos pais; e, por fim, os seis meses passados como esposa de um médico em plena guerra colonial, num sítio denominado Cassamba.

Nada de doçuras embalantes de um paraíso perdido que se chama infância; é com amargura que se reflecte aqui sobre a obstrução permanente daquilo que costumamos posteriormente designar como sendo o melhor da nossa "idade inocente": a despreocupação. Nada também de uma suposta "harmonia racial", que irmanasse todos aqueles meninos de cores diferentes. Ao contrário de tantos outros textos sobre infâncias angolanas, há aqui uma barreira nítida entre o branco e o preto - a menina portuguesa está proibida de brincar com os pretinhos- mesmo não se podendo evitar que v- à escola primária com alguns. Mas há também uma barreira dentro da hierarquia branca, impedindo que a mesma menina brinque com os outros meninos brancos, sendo estes filhos de operários.

O culpado (responsável) por este estado de coisas tem um nome: é o pai da criança, desapiedadamente retratado como símbolo do funcionalismo subalterno, racista, crente na autoridade, não deixando espaço à mãe, dona de casa submissa e resignada conforme um certo costume da época. Ambos, por assim dizer, "plantados" num ambiente, onde nunca conseguiram desenvolver qualidades positivas:

> [porque] as gentes eram primárias e punham na ambição a razão de ser, espezinhando impiedosas para subir nas boas graças da companhia, batendo no preto porque se não batessem nele não eram brancos e civilizados [...].[1]

Para estes pais, África (Angola) é um continente inimigo, onde mil perigos esperam o europeu que só lá vai quando não tem possibilidades de existência na "Metrópole".

E é essa visão hostil que os pais tentam inculcar na criança, "frustrando [assim] curiosidades e inquietações sobre aquele mundo que sempre deixava à porta de casa e lhe mexia por dentro"[2]. A criança tem de enfrentar sozinha todos os apelos que lhe surgem, num acto de difícil equilíbrio entre inclinação e medo. Acontece, porém - e não se sabe bem como - qualquer coisa como um pequeno milagre, quando ela, apesar da proibição paterna, e só com os intuitos do coração, encontra o caminho próprio que a conduz às mil maravilhas do mundo negro, que entraram desde então na sua vida, "mundo que ciosamente guarda".[3]

Nesse mundo, que a jovem mais tarde tentará salvaguardar puro e imune, contra todos os ventos nefastos da História, não são, porém, as relações com as pessoas que ganham algum significado e ainda menos um rastinho de calor humano. Este "eu", que se

---

[1] Wanda RAMOS, *Percursos*, Lisboa: Editorial Presença, 1981, p.26.
[2] *Op. cit.*, p.33.
[3] *Ibid.*

recordará mais tarde, revisitando passados também mitificados pela distância, não ultrapassa a barreira necessária de ver no outro, negro, algo mais do que um pau-mandado do branco ou, no lado oposto das suas funçoes, um objecto folclórico.

Permanece assim uma África fascinante na sua estranheza, para não dizer exótica, a "África dos pôres-de-sol e do cheiro bom e denso a terra depois da chuva, da força incontida dos rios e da incontinência da vegetação [...]"[4]. Permanece a África dos muquixes, dos mascarados, a África dos mucandas, dos ritos da puberdade, a África dos batuques, na cerimónia da circuncisão, cuja "sabedoria ancestral" a mulher europeia "emancipada" mais tarde, todavia, iria também pôr em dúvida, questionando lados negativos para a mulher africana, implícitos nessa "sabedoria".

Se num "primeiro tempo angolano" e mesmo com todas as restrições impostas pelos pais, ainda há vias de acesso ao mundo circundante, as coisas pioram drasticamente com o degradar da situação colonial, quando "o combate recrudescia e se alargava e Angola se fazia progressivamente terra queimada por lutas raciais e sem trégua previsível".[5]

Durante o segundo e terceiro encontro com o que considera a "sua" Angola, qualquer penetração ou conhecimento mais profundo se torna (quase) impossível. A jovem debate-se então com "altas angústias e desassombrados esforços para manter-se coesa [...]"[6], congelando, por assim dizer, a imagem de uma África "que não é cidades nem vidas, riquezas ou misérias, revoltas e lutas, mas tão-só a ausência, a imobilidade definitiva do espaço que o silêncio atravessa como gume"[7]. E é sobretudo durante a terceira estadia naqueles "cus de Judas", para onde acompanha o marido, vivendo ambos numa revolta contida contra os outros portugueses, militares e suas famílias, que a aproximação desse outro mundo é definitavamente malograda. Agora já não há mais que uma espécie de fantasma, fogo fátuo vislumbrado além do arame farpado que circunda o aquartelamento; às vezes, também o rio onde se banham a branca e as pretas, "mas elas sempre depois da curva, para que as águas conspurcadas de lhe lavarem os corpos se não misturassem com as de montante de limparem os brancos".[8]

Regressada mais tarde e definitivamente para a grande cidade europeia, onde o ritmo da vida desbota as lembranças, que resta então de África? Talvez não muito mais do que " a memória de rituais, esbatido perfilhar de estatuetas, máscaras, artefactos de quioco, feitiços: nostalgia destes signos ou ícones, que lhe retêm o universo [...]".[9]

2. Carlos Ervedosa ou a saudade do tempo colonial.

Era no tempo das acácias floridas (1990) é um livro simples e despretensioso, onde o autor se deixa arrastar pelo fluir da memória, como se pudesse assim recuperar o tempo e o lugar que uma vez eram seus e que ele sabe para sempre perdidos.

---

[4] *Op. cit.*, p.47.
[5] *Op. cit.*, p.55.
[6] *Op. cit.*, p.47.
[7] *Op. cit.*, p.60.
[8] *Op. cit.*, p.61.
[9] *Op. cit.*, p.79.

O tempo e sobretudo o lugar: Luanda, cidade mestiça, onde nasceu em 1931, filho de pais transmontanos; a mais velha cidade subsahariana, símbolo de uma sociedade crioula e produto talvez único, da ex-África portuguesa.

O autor é cronista dessa cidade na enumeração quase pedantesca de todos os seus edifícios, de todas as suas ruas e praças mais ou menos importantes e também cronista na evocação das pessoas que nela conheceu - na maior parte brancos e mestiços. Fá-lo na consciência dolorosa que nada ou quase nada daquilo continua a perdurar, que a sua geração assim como as precedentes, tinha contribuído para a formação deste país que se chama Angola. Trata-se, pois, em primeiro lugar de uma apreciação (póstuma) daqueles (sobretudo) homens angolanos brancos, que deram "o melhor de si" para um país com o qual se identificaram mais que com qualquer outra ex-colónia.

Na galeria de retratos humanos sobressai a própria família do autor: o avô paterno, a cuja paixão pelo teatro a cidade de Luanda deve(/ia) uma importante empresa de espectáculos; o pai que, desde aprendiz da Tipografia "Mondego", venceu pelo seu trabalho, tornando-se director do influente diário *A Província de Angola* - e na Angola actual único sobejo de um panorama outrora florescente de Imprensa.

São ainda os pioneiros do tempo do quinino, do capacete e do mosquiteiro, com os seus "sentimentos republicano-maçónicos da velha elite de Angola"[10], como este tio participante "nas campanhas de pacificação" do Cuanhama, do Libolo e dos Dembos, envolvendo-se em 1931 num movimento conspirativo pela independência de Angola e deportado para Cabo Verde; será com ele que o sobrinho frequentará os primeiros comícios da Oposição depois da Segunda Guerra Mundial.

As memórias do autor merecem tanto mais confiança quanto, apesar do drama posterior de todos esses obreiros, involuntariamente feitos "retornados", nunca se fala aqui de quaisquer exigências, nem se deixa arrastar o discurso - face às catástrofes pós-coloniais - para nenhuma consideração maliciosa. "Apenas" uma desilusão infinita, a de que no "novo país" já não haja lugar para aqueles que contribuíram também para a sua existência e agora são obrigados a concluir a vida não só de mãos vazias, mas também de ânimos roubados:

> Aqueles homens, velhos e alquebrados, mas que eu conhecera na flor da vida, vigorosos e empreendedores, criando riqueza, investindo [em Angola] o fruto dos seus trabalhos, e ficava a pensar que muito injusta, muito ingrata tinha sido a vida para eles, e bem perdulários os que, de ânimo leve, tinham dispensado os seus serviços.[11]

A História, monstro tantas vezes de uma cabeça só, também neste caso não pergunta pelas vítimas.

Estas memórias estão também impregnadas de saudade daquilo que, ainda mais do que casas ou bens imóveis, constitui a matéria irreparável de qualquer pátria perdida: esse cheiro de mulembas e muxixes, de hibiscos perfumados, de matas percorridas; esse sabor de cajus, de maçãs-da-índia, de tamborino e goiaba, de sápe-sápe e frutapinha.

---

[10] Carlos ERVEDOSA, *Era no tempo das acácias floridas*, Lisboa: Edições ALAC, 1990, p.35.
[11] *Op. cit.*, p.88.

E sobretudo esse som de uma língua, que já não é "puramente" portuguesa - num sentido não só literal, mas também bíblico.

(E, por outro lado, o quimbundo já não é esta língua africana que outrora tinha sido, como demonstra um magnífico trabalho que o angolano Óscar Ribas, outro esquecido da história pós-independentista, está ainda a levar a cabo[12]).

As divagações da memória levam, às vezes, para além do espaço restrito de Luanda - evocando sítios e coisas que já não existem. Perante a devastação total do que entretanto se costuma chamar "a segunda guerra civil" de Angola (1992-1995?), descrições de viagens antigas, como aquela ao Sul do país, aonde a avó do narrador ia aos banhos, serão porventura as únicas testemunhas de que havia em tempos uma coisa tão extraordinária como uma estância termal em plena África.

Viagem esta que, *hélas*, regista também a primeira mancha negra na experiência colonial do então adolescente de treze anos, que, por acaso, vem a assistir a um castigo das famigeradas palmatoadas, frequentemente aplicado nos contratados negros:

> A primeira e a mais brutal revelação daquela faceta oculta e sórdida do sistema a que pertencia.[13]

Revelação que o faz pertencer mais tarde àquela geração progressista de brancos angolanos que ajudará a preparar o terreno para a independência.

E é esta a segunda parte dessas memórias, enriquecendo com muitos episódios (como a captura de Luandino Vieira em Lisboa ou pormenores daquela tragédia que José Cardoso Pires contará no seu romance *A Balada da praia dos cães*), aquele passado ainda não remoto, onde a história portuguesa e angolana se entretecem. São já memórias partilhadas pelos "filhos dos colonos e pelos filhos dos colonizados", as da Casa dos Estudantes do Império, evocando nomes mais ou menos ilustres, ainda ignorantes das tragédias posteriores, como o de David Bernardino, partilhando em tempos, com o seu tio Sócrates Dáskalos, um quarto na dita Casa. O mesmo David Bernardino que, apesar de tudo, nunca abandonara a "sua" cidade Huambo, ex-Nova Lisboa, e que aí viria a ser brutalmente assassinado em 1992.

São também memórias do início de um certo jornalismo cultural, continuado na Angola já independente, e que fazem de Carlos Ervedosa um destes casos limítrofes tão frequentes no mundo luso-angolano. E são, por fim, lembranças do seu calcorrear este país africano, enquanto antropólogo, na amarga consciência de que, de todos estes esforços, "ficam gravados na memória, para sempre" apenas todos aqueles nomes, que na ausência de um futuro compartilhado:

> Me soam agora como palavras mágicas, Samba Cajú, Camabatela, Quipiri, Huambo, Cela, Mungo Cacula [...], nomes que eu pronuncio com a mesma ternura com que digo "meu pai", "minha mãe", "meus filhos", "minha terra"...[14]

---

[12] Como a autora destas linhas, pude constatá-lo em Junho deste ano, durante uma visita a Óscar Ribas no lar de terceira idade onde ele vive.

[13] *Op. cit.*, p.72.

[14] *Op. cit.*, p.164.

3. HELDER MACEDO OU A GLÓRIA DOS (MEUS) ANTEPASSADOS

Convém, antes de mais, um pequeno esclarecimento: *Partes de África* (1991), estreia de ficção de um multifacetado autor, é - apesar do título aparentemente linear que nos promete, ainda que não o inteiro Império colonial português, pelo menos, bons bocados dele - um mosaico de muitas e variadíssimas peças, uma espécie de *puzzle* com, ainda por cima, largas partes de um romance alheio (?), intercaladas na estrutura supostamente "biograficcionada", e onde se misturam, no dizer do narrador e a seu bel-prazer, "alhos com bugalhos", porque talvez só assim se consiga uma mínima ideia de como tudo está intrinsecamente ligado com tudo neste, e, se calhar também, no outro mundo.

Posto isso, vamos então às partes propriamente ditas dessa África, debicando umas poucas delas com bico de cegonha.

Numa conversa com o seu amigo Eugénio Lisboa, Helder Macedo constatou:

> O último império colonial português, o africano, foi construído à revelia do poder central, a despeito do poder central, em contraste com o miserabilismo do centro donde emanava o poder.[15]

Em *Partes de África*, contam-se muitos exemplos desse "miserabilismo poderoso". Fustiga-se a estupidez dos ministros de Lisboa, na pele de um indivíduo chamado Teófilo Duarte, que teria obstruído a criação de uma fábrica de bicicletas em Lourenço Marques, argumentando não haver uma tal fábrica nem na "Metrópole". Ridiculariza-se o facto de não ter deixado implantar Universidades nas colónias, porque "a hegemonia nacional dependia de mandar para a metrópole os futuros doutores e engenheiros jogar *ping-pong* na Casa dos Estudantes do Império" [16] com os futuros revolucionários africanos.

"À revelia" do poder central havia, porém, indivíduos isolados "que não cabiam em Portugal" e escolheram a África para se realizarem a si mesmos. Ao lado dos angolanos e moçambicanos, construíram "países que ainda existem a despeito de todas as guerras e de todas as traições que têm sido a história da sua independência".[17]

Agora, depois de este império se ter desmoronado e os novos estados que se lhe seguiram tudo fazerem para apagar os seus vestígios, é tempo para considerar aqueles que, com uma bela imagem do narrador, são "uma ponte num rio sem margens".[18]

Numa espécie de dupla tentativa de reabilitação (mas será conveniente falar nestes termos?), o eu-narrador dá-nos o retrato de duas figuras principais entre estes obreiros de África, o do (seu) avô materno e sobretudo o do (seu) pai, ambos "metáforas compositas da imaginação e da memória"[19]. Representantes de um tempo, a que a História-assassina pôs termo violentamente, esmagando todos os seus esforços. Homens que perderam de facto, mas ... que, *de jure*, saberiam que tinham o direito do seu lado? É uma questão

---

[15] "O império revisitado", in: *Jornal de Letras e Artes*, no. 488, de 12 a 18 de Novembro de 1991, p.9.

[16] Helder MACEDO, *Partes de África*, Lisboa: Editorial Presença, 1991, p.39.

[17] "O império revisitado", *ibid.*

[18] *Partes de África*, p.74.

[19] *Op. cit.*, p.73.

controversa que, aliás, nunca é posta directamente. Porque o grande dilema neste *Partes de África* parece ser exactamente aquilo que alguém resumiu na frase: não há vida justa naquilo que é errado.

Vejamos então os "feitos" já que se trata de reabilitar os seus autores perante a História e perante a antiga insubmissão de um filho (e neto) que, neste curto espaço do tempo colonial partilhado, tentou precisamente fugir a esse dilema, escolhendo o exílio como única resposta adequada.

Na galeria dos ilustres antepassados, emerge o avô republicano, comissário dos "Negócios Indígenas no sul de Moçambique" depois da Primeira Guerra Mundial, chamada até hoje "a Grande Guerra" na memória colectiva dos portugueses, talvez mais pelas grandes batalhas em que se viam envolvidos na África do que pelo contributo bélico que deram ao lado dos franceses na Flandres e algures na Europa. Além de amigo do governador Brito Camacho, esse avô era também combatente de von Lettow, o general alemão inimigo dos portugueses em Moçambique, a quem alguns dos seus historiadores e também escritores coloniais dedicaram larga memória.

A situação do então comissário não era nada fácil, continuando em aberto a questão da "Delagoa-Bay" (= Lourenço Marques), assim como - sendo ainda viva toda a humilhação do Ultimatum - esse conflito perpétuo que constituía o recrutamento de trabalhadores negros para as minas do Rand. Surge-nos esse avô como um "déspota absoluto do género iluminado"[20] no seu lidar com os "indígenas". Simpático, sobretudo no seu esforço (naturalmente votado ao abandono) de instituir a escolaridade obrigatória para os meninos negros (quando nem a havia para os meninos brancos). Quanto às "indígenas", o leitor (e sobretudo a leitora) tem mais dificuldades em se deixar convencer de que ele fosse um defensor da emancipação da mulher negra, já que, na prática, este marialva em terras de preto usa "naturalmente", com elas, o direito feudal da primeira noite ... Mas, como as mulheres, tanto negras como brancas, para sorte dele, ainda são *une quantité negligeable,* será finalmente uma petição pública para prisoneiros políticos a caminho de Timor que o perde, e o obriga a concluir os seus dias na desgraça do poder oficial.

O tom jocoso no qual são contadas as façanhas desse ilustre antepassado, de cepa transmontana, muda ligeiramente quando se passa para os benefícios tentados pelo pai, cujas aspirações nas múltiplas funções que exerceu - administrador em Moçambique, intendente na Guiné, inspector em São Tomé - são grandes. Ainda em Moçambique e não contente que a Companhia do Boror concedesse ao lado dos campos de algodão uma área igual para a agricultura de subsistência dos indígenas, quer ele nada mais nada menos do que... calças para esses mesmos trabalhadores, valendo-lhe essa impertinência até um panfleto no jornal de Quelimane.

Depois de nos ter contado que, a respeito deste justo cumpridor das leis, nas quais ele acreditava talvez mais do que nos homens (suposição do filho), circulavam baladas cantadas em São Tomé, segue-se um capítulo extraordinário sobre uma pessoalíssima história passada na Guiné, onde ele provavelmente terá evitado um massacre - que mais tarde, de facto, se deu: será o massacre de Pijiguiti, que desencadeará a guerra.

---

[20] *Op. cit.*, p.20.

É difícil chegar ao cerne ou resumir em poucas palavras o assunto principal desta história, que o narrador nos apresenta num (ficcionado?) relatório administrativo da personagem principal. Trata-se de uma "revolta" de "mancebos" guineenses, que cercam um posto da administração portuguesa "exigindo" coisas, que, no fundo, não têm nada de imoral. São estas, e na linguagem do relato, as seguintes:

> A abolição imediata dos serviços de estafeta entre Constança e Fatela para o qual o chefe de posto determinara haver permanentemente seis mancebos disponíveis; autorização para realizarem os seus batuques sempre que lhes aprouvesse; permissão para utilizarem as suas espingardas (longas) durante os batuques, e sempre que fossem à caça;

E, *last but not least*, "exigiram também que a palmatória em uso no Posto fosse queimada imediatamente".[21]

A grande habilidade do funcionário-pai ou chefe dos serviços da administração civil, chamado para resolver este assunto, resultou num "apaziguamento" da situação, que, de facto, podia conter explosivo para uma matança. Evitando que o exército português (como era uso nesses casos) fosse chamado ao local, limitou-se a intervir junto dos régulos e castigou as "cabeças criminosas", deportando-as para São Tomé, onde eram "contratados" para trabalhos bem piores que aqueles contra os quais se tinham "revoltado".

Este exemplo mostra, melhor do que qualquer outro, o grande conflito que opôs, ao que parece, durante a vida inteira, o autor-narrador a seu pai, a cujo fascínio enquanto obreiro de África, afinal, não se conseguiu subtrair (ou será um fascínio recuperado *post-mortem* só?). O pai, no dizer do filho, era "o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisoneiro antes da próxima sessão de tortura, *a justificação moral da imoralidade do colonialismo*"[22] (sublinhado meu). Enquanto isso, o filho, por "superioridade moral" de não alinhamento ao regime, no dizer do pai, "prefere viver num país em que os outros, piores do que nós, o toleram por inofensivo"[23] e que nada de positivo tinha conseguido "por quem quer que fosse".[24]

Qual deles terá tido "razão"? Entre um e outro, também o leitor dificilmente escolherá.

4. FILOMENA CABRAL, O MIMETISMO SAUDOSO OU EQUÍVOCOS DE "NEGRITUDE"

Nos antípodas dos exemplos anteriores, encontra-se um conjunto de quatro variações, editado em 1994, sob o título de *Angola - No entretanto do tempo - (Urila-o-Kimbi)*. Compõe-se de uma peça de prosa, quinze poemas sob o título de *Muxima*, uma comunicação da autora apresentada no segundo Congresso de Escritores de Língua Portuguesa, em São Paulo, e reproduções de quatro aguarelas onde as tonalidades dum

---

[21] *Partes de Africa*, p.59.
[22] *Op. cit.*, p.56.
[23] *Op. cit.*, p.57.
[24] *Op. cit.*, p.56.

castanho diluído na cor da pele dos retratados, nos permitem adivinhar que se trata de africanos, vestidos a cor de pastel, airosos como um sonho de uma noite de Verão, com música de valsa ao fundo.

Faz-se imediatamente a pergunta: o que será que esses quatro elementos têm em comum? É a própria autora que nos esclarece:

> Eram os acordos de Bicesse [...] começaram a surgir muitas imagens de África [...] de súbito, estava de novo lá [= em Angola], [...] onde passei os melhores anos da minha vida [...] e começava uma nova aventura da escrita: a tentativa de um registo, de um mimetismo linguístico, [...] registo lusófono falado em Luanda nos anos 60/70, os da minha permanência naquela cidade. Na impossibilidade de visitar o país de imediato, e porque não voltei lá nos últimos vinte anos, repeguei algumas situações de *Muxima*, as suas personagens, acrescentando-lhes o que a imaginação sempre pode.[25]

Antes de entrar no próprio terreno imagético da autora, convém dar uma vista de olhos para o tal registo lusófono, porque é sobretudo a partir daí que surgirá uma grande confusão, cimentada por algum(s) crítico(s) a quem a autora se refere na parte final do livro.

Citamos, para tal efeito, um dos poemas de *Muxima*:

> Ai ué, monamé!
> Ai ué, meu filho!
> Porque tu morreste?
> Deixaste tua velha
> sozinha e triste.
> A cubata não é a mesma
> P'ra que vou estar viva agora?
> Ai ué, monamé!
> Tão bonito que tu era
> e foste morrer agora
> quando eu quiria ter meus neto!
> Ai ué, monamé!
> Porque não ficaste no muceque
> pé de mim e teus amigo?
> Mais tu era patriota,
> quiria ser importante,
> não quiria mais palhota!" [...][26]

Tal como essa mãe que lamenta a morte do filho por ter cometido o erro grave de se deixar envolver numa ambição desmedida, onde a palavra patriota rima com o mau exemplo do abandono da palhota, também outras vozes supostamente "indígenas" nos falam no quadro dum tempo ainda colonial: O negro queixando-se da negra que o despreza em detrimento do "corono rico"; a mãe apelando ao Zambi dos brancos para que o filho se restabelecesse depressa; a mulher interpelando a Senhora de Muxima (uma espécie de

---

[25] Filomena CABRAL, *Angola - No Entretanto Do Tempo - (Urila-o-Kimbi)*, Lisboa: Difel, 1994, pp.88 e 89.

[26] *Op. cit.*, p.75.

Nossa Senhora de Fátima angolana) para que o homem dela (que assegura ser "preto bom") volte são e salvo da guerra.

Mesmo se tivermos em conta que todas essas vozes nos chegam de Luanda, terra que muitos hoje em dia consideram, segundo as teses de Mário António, uma "terra crioula", não podemos de maneira nenhuma afirmar (como faz a própria autora auto-interpretando os poemas de *Muxima*) que aqui se utilizam "processos parecidos aos empregados por Luandino Vieira"[27]. Longe de criar - a partir da "contaminação" português-quimbundo, mas não só - uma linguagem propriamente literária, como fez Luandino, Filomena Cabral integra pura e simplesmente - como fizeram, num tempo não muito distante, os autores da chamada literatura colonial - o que então se chamava com desprezo "le petit négre" ou "pretoguês". Se aqueles autores o fizeram na intenção de demonstrar que os pretos não eram capazes de falar português correctamente, Filomena Cabral faz hoje o mesmo em nome de uma pretensa negritude que tornaria - oh, confusão suprema! - essa "europeia-galaico-duriense" numa "escritora da literatura africana.". "*Muxima* podia ser um texto de literatura africana em língua da lusofonia, tal é a sua identificação e transformação, em contacto com a realidade sentida e imaginada do mundo africano"[28] - assim reza essa espécie de guia para uma leitura cabraliana, que é a citada conferência na parte final do livro.

Não, não e não. E nem os poemas de *Muxima*, nem a peça de prosa feita a partir de algumas das suas "situações e personagens" podiam ser "escritos por um africano", mas sempre e unicamente por uma europeia que se permite, frivolamente, um olhar pretensamente ingénuo sobre o que ela julga ser a realidade africana.

Vejamos alguns tópicos desse sentir e imaginar o mundo africano por uma escritora portuguesa no ano de 1994: "No entretanto do tempo", o primeiro texto em prosa do livro, tem como personagem principal uma mulher de meia idade, Fatita, cujo homem morreu durante o combate contra os colonialistas e cujos filhos, depois da independência "que os portugueses deram", lutam ao lado da UNITA, com excepção do mais novo, que vive com a mãe e simpatiza com o MPLA. Mas, um dia, a esperança renasce e não há dúvida de quem tenha conseguido este milagre: "Os ministro português, os acordo de Bicesse"...[29]

Naquele "entretanto do tempo", entre a guerra e a paz, Fatita ousa pela primeira vez recordar e contar aos outros "patrícios" a sua infância feliz, em casa de padrinho e madrinha, numa grande roça em Malange. Foi lá que ela aprendeu a "bordar, costurar [...], ouvia música no giradisco na sala e tinha maneiras [...] sabia sentar no sofá, as mãos no regaço, assim como deve ser, a madrinha corrigia."[30] Foi a mesma madrinha que lhe ensinou a ler e a escrever, o que lhe confere ainda hoje, quando já não consegue "falar direito", um certo lugar de respeito no meio dos "patrícios", por lhes poder soletrar a eles, ainda e sempre analfabetos, pelo menos, partes do jornal - mesmo se alguns não lhe perdoam ser "filha de branco".

---

[27] *Op. cit.*, p.82.
[28] José FONTENLA, citado pela autora (além de Salvato Trigo e outros críticos). *Op. cit.*, p.84.
[29] *Op. cit.*, p.7.
[30] *Op. cit.*, p.18.

E, de facto, aquele a quem Fatita continua a chamar padrinho, é (ou antes, era) na verdade o seu pai, de nome "Henrique, como os reis português", a quem a esposa branca, vindo mais tarde de Portugal, perdoa magnanimamente o "tropeção" com uma mulher indígena, acolhendo o rebento do marido debaixo das suas asas e verificando, não sem um toquezinho de malícia em frente da "cachopa", que a beleza desta se deve, sem dúvida nenhuma, ao "sangue branco". Estes padrinhos, *hélas*, já muito antes do fim do colonialismo tinham desaparecido de Angola, obrigando Fatita a regressar para junto da mãe, na sanzala, onde ela perde o seu cheiro bom de alfazema, a sua caminha, a habilidade de comer com garfo e faca e todas aquelas boas coisas por causa das quais, durante o tempo da "confusão" após a independência, ela se tinha tornado algo suspeita. Mas, felizmente, os tempos já mudaram novamente e agora até os nacionalistas mais ferrenhos têm de reconhecer que o destino dos angolanos "está ligado no Puto outra veiz." É de esperar que o futuro, "o outro lado de cá de hoje", dos angolanos recupere o passado, "o lado de cá de ontem". Se mesmo o "camarada presidente" de todos os angolanos já confessa: "Os portugueses trouxeram a civilização da Europa para Angola" e até "os sékulo [= os mais velhos], muitos, falam (novamente) dos portugueses".[31]

Fatita, em tempos violada pelo sucessor do "padrinho" (um *fait-divers* menor da história e mencionada quase como *en passant*, talvez por ser tão banal na tradição de convivência luso-angolana ...), a mesma Fatita está convicta de que os portugueses são os únicos "brancos bons" para os angolanos. É curioso notar como este argumento passa, por assim dizer, são e salvo da "melhor" literatura colonial - onde os ingleses, e mais ainda os alemães, cumpriam o papel do "mau da fita" - para essa espécie de literatura pós ou neo-colonialista, mudando apenas de nacionalidade: Fatita "nunca gostara dos cubano nem dos camarada soviético, eles falava português mas era a fingir, eles não eram português mesmo".[32]

E é finalmente com este argumento supremo da língua, que até Agostinho, primo de Fatita e também ex-combatente contra os portugueses, convence os patrícios mais renitentes contra o regresso daqueles (argumenta o tal Agostinho: "Que língua você fala? Português, respondia o outro. Me diga, como era, se não houvesse português? Como ia conversar com patrício bailundo, umbundo? Não falava!"[33]).

Digamos para concluir: não é com trocadilhos fonéticos e uma mistura de singular e plural que se constrói um texto de "literatura africana". E ainda menos com toda a carga ideológica que está por trás deste falar, mesmo que isso aconteça com a melhor das boas vontades para uma lusofonia, motivada "por identificação e amor, i.e., uma forma de saudade".[34]

---

[31] *Op. cit.*, p.9.
[32] *Op. cit.*, p.36.
[33] *Op. cit.*, p.41.
[34] José FONTENLA citado pela autora. *Op. cit.*, p.82.

SENTIMENTO E RESSENTIMENTO DUM OCIDENTAL

CARMO PONTE

O papel do poeta como espelho da consciência nacional é o tema que pretendo abordar nesta comunicação, focando em especial Alexandre Pinheiro Torres que, como muitos dos membros da Associação Internacional de Lusitanistas aqui presentes, tem vivido e trabalhado fora de Portugal. Nesse sentido farei uma análise do seu poema "Ressentimento dum Ocidental", analisando principalmente a sua imagística, que, como o título indica, reflecte directamente a influência do poema de Cesário Verde, "O Sentimento dum Ocidental". Pela limitação de tempo óbvia numa comunicação deste género, também mencionarei, mas sem entrar em detalhe, a obra de Henrique Segurado, que publicou em 1970 um poema também intitulado "Ressentimento dum Ocidental". Para além do mérito que esteticamente as obras possuem, todas elas foram inspiradas por uma séria consciencialização social que é por sua vez o produto de vivências históricas que marcaram a vida dos poetas. O sentimento dum tornou-se no ressentimento dos poetas contemporâneos, a quem a maturidade e experiência de vida levou a elaborar obras de significativo conteúdo cívico e inovação estética dentro da poesia portuguesa. Visto que a obra de Pinheiro Torres não faz sentido sem alusões directas a Cesário Verde, esta análise estende-se em primeiro lugar à influência do clássico sobre a sua obra, deixando para último a de Henrique Segurado como coda desta apresentação.

Foi Reiner Maria Rilke quem disse que "a poesia não nasce em resposta ao tempo presente, nem mesmo ao pensamento, mas sim a outros poemas". Mas enquanto Rilke defendia a poesia "como poesia", os nossos autores usaram os seus poemas para dar expressão a sentimentos que vão para além da mera estética; não é de admirar, portanto, que Pinheiro Torres tenha intitulado o seu poema "Ressentimento dum Ocidental", publicado em 1980, cem anos após o aparecimento do clássico de Cesário Verde. Nem o podemos acusar de ter transgredido a matéria literária de Cesário, pois o que os separa é menos a matéria do que a estratégia literária, se aceitarmos que cada transgressão de uma tradição é sempre a sua recuperação modificada noutra tradição. Neste caso particular nem chegou a haver transgressão de tradição, porque Pinheiro Torres, tal como Cesário o fizera, seguiu a tradição da intervenção que é a constante do pensamento português. A questão que ainda se põe é que em matéria de influência poética esta não tem por necessidade tornar os poetas menos originais, pois na maior parte das vezes torna-os até mais originais, embora não necessariamente melhores, mas isso é também uma questão da sua aceitação pelo público.

Num ensaio de Walter Benjamin intitulado "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica"[1] aquele autor diz-nos que a análise literária incide não só sobre a obra e o escritor, mas sobretudo sobre o público, facto este que é uma constante típica dos

[1] Walter BENJAMIN, *Oeuvres, Poésie et Révolution*. Dossiers des Lettres Nouvelles, collection dirigée par Maurice Nadeau, p.91.

últimos caminhos da sociologia literária. Este artigo é a primeira obra significativa do nosso século que testemunha a nova direcção. Aqui, Benjamin acentua um aspecto típico do nosso tempo, que é a democratização da arte e a importância da técnica, isto é, o momento da receptividade, que ele considera constitutivo da própria essência da obra de arte, receptividade essa que tende a anular a distinção entre escritor e leitor. Uma vez que a obra de arte é impressa, esta deixa de pertencer ao autor e passa a fazer parte integrante de uma vivência comum que traduz a receptividade do leitor. Daí o sucesso que uma obra possa ou não ter, de acordo com as preferências e as expectativas que o leitor tem e que podem ou não ser preenchidas com a sua leitura.

Quando interpelado sobre os motivos que o levaram a escrever o seu poema, Pinheiro Torres respondeu que:

> Quase dez anos depois de 1974 eu olhava Lisboa e continuava a ver a de Cesário. Depois, 1980 é o 4° centenário da morte de Camões. Tudo se me remexe na cabeça que explode nessas poesias de "desabafo".

Pinheiro Torres chama aos seus versos poesias de "desabafo", que podem ou não ser compartilhados com os seus leitores. Helder Macedo, que prefaciou o volume, dedica a sua nota introdutória "a um partilhado ressentimento", e faz considerações sobre o facto significativo de Cesário ter publicado o seu poema para celebrar o 3° centenário da morte de Camões e do qual "ninguém disse bem, ninguém disse mal". Mas, diz Helder Macedo, "à parte o susto que a Monarquia então apanhou, as de 1880 valeram a pena pelo nome de Cesário". No seu poema, Pinheiro Torres celebra Camões através de uma homenagem a Cesário, que o celebrou há cem anos. Mas a realidade portuguesa de 1980 mudou e os versos de Pinheiro Torres embora "animados por um apaixonado e imaginativo sarcasmo dirigido à contemporaneidade nacional"[2], talvez não tivessem sido tão partilhados quanto desejado.

Com a nova visão de um futuro mais próspero, ajudado pela possibilidade de aquisição de bens materiais, o público rejeita de certa maneira os poemas líricos, vindo estes a ser somente aceites mais tarde e a certa distância do período em que foram escritos e publicados. O poema "O Sentimento dum Ocidental" foi mais bem entendido à distância de cem anos (graças ao trabalho de estudiosos e críticos) como paradigma de uma época em que os ideais republicanos se agitavam, em conjunto com uma transformação radical da sociedade com o advento da industrialização e a mudança e crescimento de uma burguesia urbana que não acompanhava, de modo nenhum, a melhoria de vida. No poema de Pinheiro Torres o sentimento transforma-se em ressentimento numa obra estética e civicamente importante para 1980, quando o então processo democrático nacional em curso se debatia ainda no "escuro". O poeta procurou dar voz aos seus receios e preocupações, que eram também os receios e preocupações de muitos dos seus contemporâneos e companheiros intelectuais. É claro que o desabafo de Pinheiro Torres tem que ver com a surpresa sentida pelos resultados do 25 de Abril e pela sua impaciência de artista. Uma revolução só a título excepcional e transitório pode pedir ao escritor que exerça a sua actividade como

---

[2] António J. SARAIVA e Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, 16ª edição, Lisboa, p.116.

meio, reduzindo-o a uma espécie de jornalismo. O artista autêntico está por natureza comprometido como tal, mas no real e não numa ideologia, ainda que como cidadão a propugne.

Mas vejamos como o sentimento de Cesário se transformou no ressentimento de Pinheiro Torres. Em Cesário Verde as imagens poéticas são, pela maior parte, impressionistas, dando ao leitor experiências ou sentimentos fugidios e com as quais se transmite frequentemente o conflito entre a simpatia pelo povo urbano ou rural explorado e o ditame naturalista de impassibilidade descritiva, reforçada pela ideia darwinista de que os fracos, inaptos ou decadentes estão condenados a perecer. Para exprimir este mundo, até então desconhecido da poesia, este novo mundo que completa o de Eça de Queirós à luz dum radicalismo plebeu que no romancista não existe, Cesário renovou completamente a estilística tradicional da nossa poesia. A sua imaginária é, por vezes, surpreendente e inclui a introdução no verso do processo queirosiano de suprir pelo adjectivo ou pelo advérbio uma relação lógica extensa, de imediatizar, pela surpresa da relação verbal, uma sugestão que morreria se fraseologicamente se desdobrasse. Temos, assim, por exemplo, imagens como "cheiro salutar e honesto a pão no forno", no poema intitulado "Ao Gás" e com as quais o poeta consegue dar ao leitor uma vivíssima imagem dinâmico-visual, justaposta com a simultaneamente táctil, olfactiva e moral do "pão no forno". Os quatro títulos, que contêm 11 estrofes cada, "narram" as impressões do poeta que vagueia pela cidade lisboeta, desde as "Avé-Marias" até às "Horas Mortas"; e os versos fluem, ditados pela reacção do poeta ao anoitecer da cidade, provocando nele uma tal melancolia que lhe despertam "o desejo absurdo de sofrer". A determinante do "eu" poético é o anoitecer, que o leva a meditar e a ironizar os contrastes que encontra na cidade no seu passeio nocturno por lugares conhecidos e encontros fortuitos com habitantes anónimos. Entre as imagens surpreendentes que o seu sentimento revela, temos, por exemplo, a percepção cinética visual da entrada épica das varinas como em sopro de mar, "E num cardume negro, hercúleas, galhofeiras / correndo com firmeza /assomam as varinas", mas esta imagem de solidez sadia é invertida pela realidade da degradação material em que vivem as varinas, "E apinham-se num bairro aonde miam gatas / E o peixe podre gera os focos de infecção!". Em "Noite Fechada" o poeta dirige-se directamente à cidade, meditando no seu passado histórico, que contrasta com a sua triste actualidade que é também o estado de alma do poeta. Na terceira parte do poema intitulado "Ao Gás", o tema da doença reaparece como significante social, enquanto que a ordem dessa mesma sociedade se torna ilusória, porquanto freiras, burguesinhas e prostitutas estão todas infectadas pela mesma doença social. Finalmente, em "Horas Mortas", o poeta sonha com a perfeição das coisas, e por breves instantes vê "a raça ruiva do porvir [...] explorar todos os continentes / E pelas vastidões aquáticas seguir!". Mas a realidade inconclusa que era o Portugal de então é sentida e amplificada pela visão panorâmica final, visão de um mundo às avessas "de prédios sepulcrais, com dimensões de montes, / A Dor humana busca os amplos horizontes, / E tem marés, de fel, como um sinistro mar!"[3].

---

[3] Todas as citações à obra de Cesário Verde são extraídas do volume *Obra de Cesário Verde*, prefácio de Joel Serrão, Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

A tensão dialéctica que caracteriza a imagística de todo o poema de Cesário, faz-se também sentir na obra de Pinheiro Torres, em que a tensão da resistência político-social ligada ao neo-realismo traz consigo imagens surrealizantes com justaposições bizarras e, por vezes, prosaicas, veículo ideal do sarcasmo como expressão do ressentimento. Enquanto que Cesário consegue valorizar poeticamente o vocabulário e o tom de fala mais correntios na linguagem coloquial urbana, dando-lhe um ritmo que ondula entre a atenção ao pormenor, entre a sátira ou a degradação, que nos oprimem, e um relance de beleza imprevista que nos expande, a linguagem directa e exacta de Pinheiro Torres, embora também com relances de beleza, não possui o ritmo ondulante da de Cesário, tendo por isso um efeito opressor. Repare-se, por exemplo, como Pinheiro Torres modula os temas de Cesário: "Assim se sentimentaliza um ocidental / Confiar como? Se quando menos se precata salta ou voa sobre a Dor humana / e as marés de fel como um sinistro mar?". O referente contemporâneo de Pinheiro Torres, que se vai sobrepondo ao seu referente literário, tem como resultado um bloqueamento das possibilidades de interpretação do leitor, que rapidamente se identifica com o eu poético, que por sua vez está limitado pelo seu referente literário, que é regulado por dois registos, o sarcástico e o ideológico.

O livro de Pinheiro Torres está dividido num prólogo, "Cesário Foge pelos Herbários", que contém um poema e, depois, em três secções, "O Campo", com nove, "A Cidade", com doze e "Portugal", com sete poemas. O plano da organização desta obra está assente também sobre a dialéctica entre campo e cidade, que serve de determinante da realidade portuguesa contemporanea[4]. A índole temática que rege o poema de Pinheiro Torres é a epígrafe de alguns versos de "O Sentimento dum Ocidental", que aparecem resumidos no início do livro e, que, como numa estrutura musical, servem de glosa para as 29 variações que Pinheiro Torres seleccionou, precedendo os seus próprios versos. Ao longo dos seus poemas ele passa a utilizar sugestões de outros textos, como, por exemplo, na primeira parte do poema:

> Ninguém sabe contudo que em fidelíssimo segredo
> deixou outro livro do qual Silva Pinto nada soube
> Nem o Caeiro da *planta é uma planta é uma planta*
> que se o apanhasse fechava-o à chave na arca
> para girândolas futuras dos casmurros das Universidades.

Cita também Camões, que foi o referente de Cesário, de modo que a perspectiva de Pinheiro Torres acaba por ser complementar ao modelo camoniano de Cesário. Como já foi mencionado, a figuração que prevalece em "O Ressentimento dum Ociental" é o sarcasmo, em que, como desejava Brecht, a superfície de leitura se distancia do leitor pelas mediações constantes que dela decorrem e que esta passa a assumir através dum espírito crítico. Os desajustamentos, os equívocos, postos e logo resolvidos, que a ironia pressupõe são muitas vezes usados por Pinheiro Torres. Nalguns casos, as referências vêm explicitadas nos títulos como, por exemplo, em "A Raça Ruiva do Porvir", variação recorrente em quatro poemas, em que o poeta traça numa progressão desiludida o destino

[4] Todas as citações de Alexandre Pinheiro Torres são tiradas do seu livro *Ressentimento dum Ocidental*, Círculo de Poesia, Lisboa: Moraes Editores, 1981.

de Portugal, desde o tempo de Cesário até o seu próprio tempo, contrapondo o passado honroso representado por "árvores genealógicas" e "corredores de retratos / estátuas e vitrinas com medalhas", com os:

> Cúmplices da pouca vergonha
> sem jamais uma alma ao menos imaculada
> se disso ainda houvesse
> como subiram frescos aos pedestais mesmo sem cavalos empinados.

Na maior parte das vezes, porém, as referências modificadas integram-se no contexto do poema. Assim, logo nos versos de abertura do capítulo "O Campo", lê-se: "No Tejo altura dos mouchões à noite / tão longe quanto o olhar sempre de luto alcança", têm como referência implícita a primeira estrofe dos versos de Cesário:

> Nas nossas ruas, ao anoitecer,
> há tal soturnidade, há tal melancolia,
> que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
> despertam-me um desejo absurdo de sofrer"

ou, ainda, de forma mais explícita, o poema "O Homem da Guitarra Verde", que começa com o verso "Num desses bairros dos focos de infecção / um homem arpeja uma guitarra verde / Alguém diz (uma varina?)". Em Cesário, esses bairros é onde se "apinham" as varinas que, como peixe fresco, surgem em cardume trazido pelo sopro do mar, mas que em Pinheiro Torres se transformam numa imagem de peixe podre conservado em gelo:

> Os cubos de gelo no posto de venda da varina deslizaram pelas madeiras engorduradas de peixe e estilhaçaram-se no chão E este o progresso das varinas de hoje Não andam de ancas opulentas a embalar a raça ruiva do porvir Esta dorme ignorando as pragas contra a lei da gravidade e a grinalda das escamosas mãos que irmãmente se juntam a resgatar do chão a única coisa que cintila.

Os temas de Cesário vão-se, assim, intercalando com outros temas, e reaparecem quando Pinheiro Torres pretende ser mais incisivo no seu sarcasmo, reforçando o contraste entre um tempo passado e presente que têm muito em comum, havendo, no entanto, um agravamento das circunstâncias.

Como resultado destas sucessivas transferências de ênfase, o referente contemporâneo dos poemas de Pinheiro Torres vai-se gradualmente sobrepondo ao seu referente literário com o resultado de que, no seu efeito totalizante, como diz Helder Macedo na nota introdutória, "acaba por se situar em relação ao seu modelo ostensivo numa perspectiva complementar daquela em que este se havia situado ao seu modelo camoniano". Enquanto Cesário caracteriza o seu passeio nocturno pela cidade como o bloqueamento do espaço, representado pela viagem física e espiritual realizada por Camões n'*Os Lusíadas*, Pinheiro Torres aponta para uma forma de alienação actual que se traduz no bloqueamento do espaço rural e urbano e que leva o poeta a confessar que:

> As marés são hoje em dia mais de fel que nunca
> Antes um poeta ainda lhe voltava as costas e ia para o campo organizar herbários
> de verdadeiros caules flores e folhas Hoje os bardos
> não saem as portas da cidade.

A desilusão do poeta é tanto maior quanto Portugal como nação parece ter esquecido a herança heróica, cujo símbolo é Camões; é na última secção do livro, "Portugal", que as conotações camonianas mais se fazem sentir, e dão abertamente voz ao "ressentimento", que Pinheiro Torres assume como estímulo positivo à sua responsabilidade contemporânea de escritor empenhado. É interessante verificar que é também nesta secção que os poemas se tornam mais líricos, como se o poeta se enternecesse com as suas próprias palavras. Esta mudança de tom começa já nitidamente no poema "O Épico de Nós", em que Pinheiro Torres tenta evocar num "país dado por morto" a lembrança do nosso passado histórico:

> Das vigias acenam lenços:
> são os vivos do país dado por morto
> Morto? O épico de nós não deixa
> entra-nos não seco não fero não estéril inteiro
> não como esse breve espaço que há dele em toda a parte.

Atinge um tom terno e protector em "Aviso a Portugal", cujo ritmo é semelhante ao da balada e no qual o poeta se dirige abertamente a Portugal, "Portugal ouve o que te digo: és o tronco de uma velha árvore cujo coração apodreceu / Há nele um oco tão comprido que não há português / que não o escolha para seu abismo privado". No último poema, intitulado "O Poeta não sabe", Pinheiro Torres interroga-se sobre o valor do seu poema:

> Talvez as palavras nada mais digam do que as letras que as compõem Uma jornada através de um discurso familiar? Um poema para ser cantado ou lido de pé? Como?

O leitor terá que decifrar mediante não um código, mas um conjunto de valores que se quebram.

Como vimos, detecta-se ao longo de "O Ressentimento dum Ocidental" dois registos, o do sarcasmo e o da ideologia. O sarcasmo está associado com os temas mais directamente ligados a Cesário, ao passo que o ideológico prende-se à História que Pinheiro Torres muito eficazmente insere nos seus poemas, o que nem sempre foi conseguido pela maioria dos poetas cujas preocupações se aproximavam do Neo-Realismo, embora tivessem sempre em vista esse desiderato. A equação Portugal e o futuro está ainda por resolver e é com uma metáfora associada à cegueira que Pinheiro Torres termina os seus versos.

O poema de Henrique Segurado que como já foi mencionado, apareceu em 1970[5], situa-se em nítido contraste com o de Pinheiro Torres. Henrique Segurado dedica uma quadra a Cesário intitulada "Saudação a Cesário"[6], mas não existem ao longo do seu poema quaisquer outras referências quer directas ou indirectas ao seu inspirador. No entanto, a tradição do escritor como espelho da consciência nacional está presente em maior ou menor escala nos dois poetas contemporâneos, ambos ligados a uma clara atitude

---

[5] Henrique SEGURADO, *Ressentimento dum Ocidental*, Alfragide, Damaia: Galeria Panorama, 1970.

[6] "Saudação a Cesário": "E tu Cesário, sem compasso ou esquadro, / Construiste a capital de nova pátria, / Cidade que passou a ser um quadro / Suspenso no Museu da Via Láctea!".

de polémica ou de crítica social, iniciada pela tensão da resistência politico-social, que, desde a emergência do neo-realismo, acompanha a institucionalização de um Estado repressivo e conservador, passando depois pelo intenso processo do 25 de Abril, até à ressaca posterior, literariamente já bem sensível quatro ou cinco anos depois em Pinheiro Torres.

Os 46 poemas que constituem a obra de Henrique Segurado estão agrupados quer em títulos isolados como, por exemplo, "Nós", "Triângulo Escaleno", ou aparecem em "Viola D'Amore" em cinco variações. Na sua maior parte, os poemas contêm uma ironia fina traduzida em versos de sabor popular com rima cruzada, como, por exemplo, no poema "Golpe Baixo"[7]. Embora ténue, detecta-se uma linha temática que liga estes poemas, onde transparece o ressentimento do poeta; mas, contrariamente a Pinheiro Torres, o seu ressentimento está estilisticamente muito mais próximo do sentimento de Cesário, sendo isto explicável talvez pelo facto de Henrique Segurado não sobrepor ao seu referente os versos de Cesário, como faz Pinheiro Torres.

Como já foi dito, e independentemente do seu valor estético, estes poemas são testemunho do empenhamento político que reflecte a consciência nacional, sendo esta característica uma constante do pensamento português. São também nas palavras de João Gaspar Simões "a necessidade indomável de revelar aos outros pela palavra escrita aquele indefinível que é a fatal angústia de todo o artista". Sem dúvida que as condições do povo português melhoraram desde Abril de 1974, e não me cabe a mim enumerar aqui esses melhoramentos. Nós sabemos tão bem como Pinheiro Torres, que tudo ainda é insuficiente para "erguer o povo português", numa altura em que na Europa do Norte, nas ruas de Paris e de Londres, com mendigos e gente sem abrigo, isto se torna para todos nós motivo de ressentimento geral.

King's College, London

---

[7] "Golpe Baixo"

E o luar uma navalha aberta,
Que tem a Via Láctea no seu gume;
Assim arremessada nunca acerta
Mas queima o alvo todo por ter lume.

Poder jogá-la a um corpo detestado,
Feito de pedra em vez de ser de pele,
Senti-lo junto a nós apunhalado,
Rasgá-lo como quem rasga um papel!

Os músculos que já foram de basalto
São de terra amassada, quase lama.
Desce ó navalha aberta lá do alto
E deixa-te empunhar por quem te chama!

INTRODUÇÃO A UMA LEITURA SEMIÓTICA DA *CARTA* DE PÊRO VAZ DE CAMINHA

CORNELIU POPA*

O Renascimento português representa por excelência a época dos Descobrimentos. É a altura em que Portugal se torna inaugurador de novos caminhos, o principal comunicador intercivilizacional da cristandade. Vêm testemunhá-lo vários textos históricos e literários que se preservaram até hoje em dia e dos quais a *Carta* de Pêro Vaz de Caminha merece particular atenção.

O texto que referimos relata a viagem da frota de Pedro Álvares Cabral rumo à Índia, objectivo que acaba por não ser atingido. Mas, para além da grande descoberta do Brasil, dessa expedição ficámos com a *Carta* de Caminha, um relato inédito não só pelo conteúdo, como também pelo carácter literário que assume. Tentaremos no presente trabalho analisar os processos retóricos da *Carta*, lançando também algumas possíveis pistas de análise semiótica da mesma.

É difícil escolher um critério para definir o género da *Carta* de Pêro Vaz de Caminha. Ao distinguir os géneros da literatura de viagens, Percy Adams individualiza *o género epistolar*, *o diário*, *a narração* e *outras formas não-típicas*. Se tivermos em conta esta tipologia, o texto de Pêro Vaz de Caminha pertence a qualquer um dos quatro géneros: se sobrevalorizarmos o princípio e o fim, seria sem dúvida uma carta; se considerarmos o seu interior, seria uma narrativa; se tivermos em mente as indicações temporais, estaríamos a lidar com um diário e, se admitirmos que a carta tem um diário, a forma seria "não típica".

Outra divisão por géneros propõe Joaquim Barradas de Carvalho que distingue: *as crónicas*, caracterizadas por uma falta de dados, pela indefinição das informações geográficas e dos acontecimentos; *as descrições das regiões*, cheias de informações precisas; *os roteiros* que são livros técnicos dos navegadores; *os guias náuticos*, livros científicos com informações de astronomia, geografia e arte de navegar e *os diários de bordo* em que se verifica uma preocupação para bem definir o tempo e se concede grande atenção aos pormenores. Carvalho insere a *Carta* na categoria dos *diários*, devido às referências temporais, à ausência de alusões ou citações eruditas, à organização perfeita do texto, à precisão e ao detalhe das descrições. Mas a todos estes argumentos de Joaquim Barradas de Carvalho contrapõe-se a sistematização das indicações temporais, que é perturbada na *Carta* pela apresentação epistolar do texto.

A classificação mais próxima da realidade parece-nos ser a de Jaime Cortesão, que afirmou ser o texto uma carta em forma de diário, um documento histórico que pretende

---

* Bolseiro do Instituto Camões.

dar conta de acontecimentos e fenómenos desconhecidos, mas que adopta uma forma que implica uma grande preocupação pelos modos de comunicação.

Podemos afirmar desde o início que a fórmula epistolar nas cartas propriamente ditas não é uma fórmula estética, com a intenção de despertar uma certa categoria de sentimentos ou de exprimir um tipo de beleza. Por outras palavras, "escreve-se o que se não pode dizer" (Lanson: 210). Nas cartas não têm valor nem a pureza do estilo, nem o rigor gramatical, nem a riqueza dos conhecimentos, nem a verdade das ideias, nada do que determina o mérito dum escritor. Há uma única regra da literatura epistolar: ser natural e entregar a caneta à vontade das forças que dirigem habitualmente o corpo e a fala de quem escreve. As cartas são uma "estruturação da comunicação escrita" (Munteanu: 350). Normalmente, as cartas têm carácter real, indicam um destinatário existente e revelam uma maneira espontânea de escrita ou de ficção epistolar.

O texto de Caminha respeita os cânones da epistolografia estabelecidos na Idade Média, ou seja, segue uma estrutura dividida em:

1. *salutatio* - no início, quando o autor se dirige ao rei (p.156);
2. *captatio benevolentiae* - nas partes onde Caminha se assume como autor modesto, mas também quando faz apelo aos conhecimentos dos leitores: "A partida de Belém, como Vossa Alteza *sabe* ..." (p.156), "... a terra em si é de muito bons ares ... *como os de Entre Douro e Minho* ..." (p.173);
3. *narratio* - é praticamente todo o conteúdo da *Carta*, a descrição propriamente dita da viagem;
4. *petitio* - quando, aproximando-se do fim, solicita ao rei a ilibição do seu genro (p.174);
5. *conclusio* - a fórmula de encerramento, com a identificação do lugar e da data de expedição (p.174).

Em termos de análise semiótica, a *salutatio* equivale a uma dedicatória intra-diegética, que se encontra no corpo textual, antecedendo o desenrolar da história. O autor respeita os princípios fundamentais da epistolaridade, enquanto estratégia discursiva, em princípio interactiva. A *Carta* é um discurso eminentemente pessoal em que o locutor (Pêro Vaz de Caminha) se dirige por escrito a um alocutário ausente (o rei Dom Manuel), estabelecendo uma comunicação diferida no tempo e distanciada no espaço.

Na *Carta* de Caminha, os elementos narrativos estão na base de qualquer tentativa de informação e a veridicidade resulta da narração na primeira pessoa, em que o narrador é diferente do actor. Neste caso, o leitor, que deve a sua visão dos acontecimentos ao narrador, vê a história por intermédio dum olhar móvel que é o "eu" como testemunha. Para além desta atitude predominante, Caminha assume-se às vezes como actor principal, precisamente nos contextos em que o narrador fala da própria escrita ou apresenta as suas atitudes. No plano linguístico, isto traduz-se pelo emprego de verbos de acção ou verbos que afirmam a certeza do autor: *ver*, *ir*, *saber*, *crer*, *acreditar*. São palavras que, ao lado dos pronomes pessoais e de formas verbais da primeira pessoa do singular e do plural e de deícticos que localizam o sujeito da enunciação (*este*, *isto*, *aqui*, *hoje*, *ontem*), denunciam a presença explícita do mesmo no enunciado e constituem marcas do discurso pessoal. Mas

Pêro Vaz de Caminha faz apelo várias vezes ao discurso modalizante. Por intermédio dos modalizadores ("les moyens par lesquels un locuteur manifeste la manière dont il envisage son propre énoncé" - Dubois: 319), o autor quer expressar uma atitude de limitação de conhecimentos. O discurso modalizante é formulado por verbos ou expressões adverbiais de dúvida: "não sei de quê" (p.165), "isto me faz presumir" (p.166), "segundo creio" (p.167), "segundo eles diziam" (p.167), etc.

Os fragmentos da *Carta* que falam da nova terra e dos indígenas estão dominados por dois registos discursivos: conotativo e valorativo. O primeiro é visível na utilização de vocábulos afectados pelo fenómeno estilístico da conotação que servem para sugerir ambientes, linguagens e atitudes emotivas. O registo valorativo traduz uma explícita posição subjectiva assumida pelo sujeito emissor e vem expresso na mensagem através de categorias tais como o adjectivo ou o advérbio. É por meio deles que, aos factos, situações, actores ou conceitos nessa mensagem referidos, são atribuídos qualidades ou defeitos, valor ou demérito. Na *Carta* são apresentados com rigor os homens e mulheres que vieram até à praia contactar a tripulação de Cabral. O comportamento é descrito de modo directo e simples e com uma naturalidade que transpira firmeza, enquanto os dados descritivos se acumulam. Caminha fala de papagaios, de nudismo, da simplicidade e da afabilidade dos naturais. Os índios são comparados com "as aves ou alimárias monteses" (p.166), "gente bestial" (p.166), "sem casas, nem moradas a que se acolham" (p.166).

O relato da naturalidade e da sociabilidade do índio brasileiro insere-se no quadro ideológico que assimila a noção de indígena à de bárbaro e no quadro de uma análise das populações ultramarinas em termos de fácil ou difícil cooperação com os portugueses. Caminha mais sublinha a rudeza ou bestialidade do ser e do viver dos índios, do que propriamente as semelhanças com o homem paradisíaco.

No texto de Pêro Vaz de Caminha, a descrição insere-se livremente na narrativa e consiste em expor um objecto aos olhos e em fazê-lo conhecer pelo pormenor de todas as facetas mais interessantes. O princípio de organização da estrutura épica da *Carta* é monológico e integra o discurso épico representativo e o discurso histórico.

Quanto aos códigos técnico-narrativos, grande importância tem na *Carta* a analepse, como meio do código temporal, destinado a recuperar eventos cujo conhecimento se torna necessário para se conferir coerência interna à história. Pela analepse, Caminha faz um movimento temporal retrospectivo, relatando eventos anteriores ao presente da acção. O narrador conta, no momento da escrita, acontecimentos que se passam a partir de 9 de Março de 1500. A recuperação dum facto passado implica a incidência de expressões temporais: "nesse dia", "naquele dia".

Caminha aproveita ao máximo o código representativo, utilizando todos os tipos de focalização:

- *interna*, quando adopta a perspectiva de um actor participante da história.
- *externa*, quando a história é contada a partir do narrador e este detém um ponto de vista, no sentido pictórico, sobre as personagens, os lugares, os acontecimentos. Caminha não é, então, de modo algum privilegiado e só vê o que um espectador hipotético veria. É o caso das descrições da natureza e dos indígenas.

- *omnisciente*, quando o narrador se coloca numa posição de transcendência em relação à história, o que lhe permite desvendar as motivações profundas de determinadas acções.

As entidades comprometidas no processo de comunicação narrativa são, no caso da *Carta* de Caminha:

enunciador real (Caminha)	leitor real (D. Manuel)
narrador ficcional (sujeito da enunciação)	narratário (destinatário imediato do acto de enunciação)
narrador fingido (personagem)	

Na *Carta* o destinatário é narratário, ao passo que o leitor toma conhecimento da correspondência de um modo quase intrusivo. O narrador constitui a situação de autodiegese, relatando como intérprete da história, isto é, como sua personagem. O "eu" narrador é experiente e conhecedor de toda a história que conta. Caminha anuncia isto no início da carta: "... não porei aqui mais do que aquilo que *vi* e *me pareceu*" (p.156) e reforça-o no fim: "... *dou* aqui a Vossa Alteza *conta* do que nesta terra *vi*" (p.174). Mas nem sempre Caminha manifesta tanta segurança. Há momentos em que o narrador passa a ser homodiegético, ou seja, veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; tendo vivido a história como actor, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato. Esta situação difere da autodiegese, por ter o narrador participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a actor secundário estreitamente solidário com o central. Caminha é sempre homodiegético, quando não tem acesso directo às informações e se vê obrigado a citar outros actores: "Alguns diziam que viram rolas; eu não as vi" (p.169). É o narrador homodiegético que fala quando tem de relatar o encontro entre portugueses e índios em que ele não participou (p.167-169).

Por fim, vamos analisar os códigos ideológicos. Temos de explorar, para o efeito, a subjectividade do narrador ficcional, para lhe configurar o estatuto ideológico. Na *Carta* de Pêro Vaz de Caminha, o narrador mostra-se hábil na comunicação das novidades, procurando paliativos, quando a expedição não encontra o que se esperava. O facto de não terem descoberto metais preciosos, por exemplo, deverá ser compensado pela ingenuidade dos índios, que poderão ser convertidos ao catolicismo. Ao perder um virtual poder económico, o rei vai ganhar prestígio no mundo cristão. E se não há riquezas naturais, a terra é grande e boa para cultivar. São estratégias destinadas a agradar ao leitor, o rei, para depois o autor ter retribuição.

A *Carta* de Pêro Vaz de Caminha não só relata o descobrimento do Brasil, como descreve o início das relações entre os nativos dessa terra e os portugueses. É um texto sobre a comunicação inter-humana. E é a sua intenção de comunicar que o configura como facto semiótico.

BIBLIOGRAFIA

AAVV, *Mare Liberum*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos nº. 6, 1993.

ADAMS, Percy, *Travel Literature and Evolution of the Novel*, Lexington:University Press of Kentucky, 1983.

ALBUQUERQUE, Luís de, *Os Descobrimentos Portugueses*, Toledo: Publicações Alfa, 1985.

CORTESÃO, Jaime, *A* Carta *de Pêro Vaz de Caminha*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

DUBOIS, Jean et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris: Larousse, 1973.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Éd. du Seuil, 1972.

GREIMAS, A. J. e J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette, 1979.

KRISTEVA, Julia, *Sèméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Éd. du Seuil, 1969.

LANSON, Gustave, *Incercari de metoda, critica si istorie literara*, Bucuresti: Ed. Univers, 1974.

MUNTEANU, Romul, *Clasicism si baroc in cultura europeana din secolul al XVII-lea*, 2º volume, Bucuresti: Ed. Univers, 1983.

REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Coimbra: Livraria Almedina, 1992.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van, P. HAMON e D. SALLENAVE, *Categorias da Narrativa*, Lisboa: Vega, s.d.

JOSÉ SARAMAGO: DA LITERATURA À ÉTICA. (UMA APROXIMAÇÃO AO LIVRO *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*)

Mª JOSEFA POSTIGO

Pretendo, nesta comunicação, analisar o romance do conhecido escritor José Saramago *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, sob uma perspectiva ética, dado que me parece indiscutível a riqueza e a utilidade desta abordagem.

Saramago, depois de reiteradamente aludir à palavra "ética", quer nos meios de comunicação escrita, quer oralmente, em intervenções televisivas e radiofónicas, voltou a insistir no termo na apresentação, em Madrid, da tradução espanhola do livro (com o título *Ensayo sobre la ceguera*), publicado pela Alfaguara no presente ano. O acto teve lugar no Círculo de Bellas Artes, no dia 23 de Maio, com a presença do Autor.

São muitos os exemplos que poderíamos recolher sobre o relacionamento entre a ética e a literatura, assumidos, na sua obra, por José Saramago. Seleccionámos a entrevista publicada no jornal madrileno *ABC* de 9 de Agosto deste ano, de cujo conteúdo extraímos as seguintes palavras do autor:

> Me importa mucho más la ética que la estética, aunque a la hora de escribir lo hago lo mejor que puedo, con mucho respeto por el lenguaje. Busco una postura ética que me permita ser humano.

E já concretamente sobre a obra em análise, na *Folha de S. Paulo* de 27 de Janeiro deste ano, à pergunta feita por José Geraldo Couto, defendendo que o romance de Saramago *Ensaio* ... parecia sugerir que o mal da humanidade era sobretudo moral, o escritor respondeu:

> Se vamos à procura do mal, não encontramos o mal, encontramos males. Há um mal económico, (que é a errada distribuiçao de riqueza). Há um mal político, (que é o fato de a política não estar ao serviço dos pobres). Mas, à parte tudo isso, há uma questão ética. Se adotássemos como regra de vida aquela simples frase "não faças aos outros aquilo que não quiseres que façam a ti" seria uma revolução ética. O único progresso verdadeiro é o progresso moral. O resto é simplesmente ter mais ou menos bens.

Não oculto as dificuldades que enfrentei, como filóloga, ao entrar no domínio da "Ética". O livro *Ética*[1] de José Luís López Aranguren e o *Diccionario de Ética*[2] de Otfried Höffe, ed., ajudaram-me a esclarecer os pressupostos da minha análise.

No *Ensaio* ... predica-se uma moral, se bem que se lute contra o conteúdo recebido em consequência dessa mesma moral. Nesta obra, subjaz ainda a ideia de que o homem é um sujeito ético.

---

[1] J.L.L. ARANGUREN, *Ética*, Madrid: Alianza Editorial, 1994 (7.ª reimpressão).

[2] O. HÖFFE, ed., *Diccionario de Ética*, Madrid: Crítica, 1994.

No que diz respeito aos termos afins de um vocabulário a adoptar neste trabalho, válidos e actualizados para as diferentes escolas e sensibilidades, parece-me uma tarefa árdua e pouco eficaz fazer de modo que o autor, o estudioso e o leitor possam anuir, já que a terminologia consultada é vasta e muitas vezes contraditória.

Sublinho, portanto, que os conceitos éticos utilizados neste trabalho têm estritamente origem quer no texto do autor, quer na bibliografia consultada.

Nesta obra, como mais adiante demonstraremos, há um tratamento literário de pontos fundamentais que preocupam o intelectual comprometido com o homem e o seu tempo, tais como a luta de classes, o humanismo, o progresso e a religião. Convém esclarecer que o sentido ético é diferente para cada civilização, se bem que todas participem da ideia de virtude moral . Também o sentido ético se vai alterando com o tempo; as virtudes têm a sua própria história, podendo surgir algumas novas e desaparecer outras; como Aranguren[3], e tendo em conta a posição veiculada no *Ensaio* ... , existem algumas virtudes privilegiadas e outras subsequentes na obra de Saramago, cujos termos, para designar o conceito de *Ethos* "lugar interior que o homem traz em si mesmo", se circunscrevem basicamente à alma, espírito e "o que somos", conforme passo a citar:

> O médico só disse, Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma , perguntou o velho da vendas preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos (*Ensaio* ... , 262).[4]

Considero importante, para o desenvolvimento deste estudo, fazer referência, de maneira esquemática e sucinta, às personagens, aos espaços e à acção:

Assim, um homem fica cego diante dum semáforo; a sua mulher leva-o ao especialista, e, na sala de espera do consultório, encontra-se uma série de pacientes com doenças do foro oftalmológico: uma rapariga de moral duvidosa com conjuntivite, um rapazinho com estrabismo, etc.. Aos poucos os pacientes, o médico e os que com eles estiveram em contacto físico ou em proximidade directa vão ficando cegos. Por imposição governamental, com o objectivo de evitar o contágio, os doentes afectados pela cegueira são internados num espaço isolado, um antigo manicómio. A convivência entre os cegos não é fácil, manifestando-se os defeitos, as boas intenções e até o arrependimento. Descrevem-se situações que demonstram a impotência dos cegos que estão proscritos. Paulatinamente, vão chegando ao local de quarentena mais cegos acompanhados por soldados que têm a obrigação, mandatados pela sociedade, de cuidar da alimentação e do isolamento dos cegos; são soldados que obedecem *tão cegamente* às ordens dos seus

---

[3] Para Aranguren, são virtudes tradicionais e fundamentais: a prudência, a justiça, a fortaleza, a temperança e a esperança que contêm outras secundárias. Também são determinações do carácter moral ou *ethos* o mal, os actos e os maus hábitos. Ao *ethos* social pertencem virtudes como a sociabilidade e a solidaridade.

[4] Cito a partir da primeira edição da editorial Caminho, Lisboa 1995. Além disso existem em português, também de 1995, uma edição do Circulo de Leitores publicada em Lisboa e outra da Companhia das letras publicada em S. Paulo. E aqui chamo a atenção para o facto de, no romance, na traducção italiana (*Cecità*), ter perdido a denominação de *Ensaio*.

superiores que não hesitam em disparar sobre um doente quando este pretende ser socorrido. A mulher do médico apercebe-se de todos os horrores: o aspecto físico do morto assassinado pelo soldado, a expressão de medo daqueles que, no pavilhão dos supostamente contagiados, esperam que em qualquer momento se lhes declare a cegueira.

Os cegos passam por uma série de calamidades: falta de comida, insultos e vexames dos soldados, lutas com os contagiados que ainda não tinham cegado. Um oásis relativo é a camarata onde se encontra a mulher: existe organização e uma relativa limpeza. Os bons modos também aparecem, como se vê, quando se incorpora ao grupo principal o velho da venda preta que cumprimenta o médico, dirige um piropo à rapariga dos óculos escuros, fala com os pacientes e a empregada do consultório; põe à disposição da comunidade o que tem, o seu rádio; conta a expansão da cegueira fora do recinto, dando ideia da magnitude da epidemia, o número de doentes e a catástrofe originada na vida pública pelos empregados que cegavam no exercício da sua profissão. A vida no recinto é perturbada por um grupo de cegos malvados que, pela força, com uma pistola, usurpam o poder; a partir de então a comida só chega às mãos dos cegos honrados em troca de dinheiro e das jóias que estes lhes entregam e mais tarde a troco de exigências e humilhações sexuais às mulheres. A mulher do médico chega a matar, por vingança, o chefe dos bandidos com umas tesouras e um grupo decide atacá-los, sendo derrotados e assassinados alguns, durante a batalha. Seguidamente, uma mulher provoca um incêndio com um isqueiro na camarata dos bandidos, acabando com eles, mas destruindo o resto do recinto. Os cegos, percebendo que os soldados já não controlam a saída, saem do local da quarentena e não sabem para onde ir. O grupo da mulher deixa-se guiar por ela e esta consegue-lhes roupa, comida, alojamento; na sua busca, têm a perspectiva da vida numa sociedade, onde, faltando os olhos, faltam as habituais comodidades, como a água e a luz nas casas. Depois de conseguir comida e roupa limpa, começam a procurar as casas onde viviam.

Em primeiro lugar, a rapariga que vai buscar os seus pais e só encontra uma vizinha cega que sobrevive por si só, comendo couves, galinhas e coelhos crus que encontra nos quintais. A cegueira e a solidão tinham-na transformado num ser de aspecto e carácter desumano. No seu deambular pela cidade, em busca do seu domicílio, a mulher do médico vê mortos pela rua e cães comendo um homem, até que por fim, chegam à casa do médico onde disfrutam de segurança e tranquilidade e uma série de comodidades de que há muito tempo não disfrutavam, como beber água e lavar-se, aproveitando a água da chuva. Quando o primeiro cego e a mulher querem recuperar a sua casa encontram-na, por sua vez, ocupada por um escritor, a quem, por sua vez, tinham ocupado a sua. Quando a rapariga regressa a casa para comprovar se os seus pais tinham voltado, encontra a vizinha de aspecto desumano morta à porta do prédio; para que os pais, caso voltassem, compreendessem que estava viva, a rapariga deixa pendurada, no puxador da porta, uma madeixa de cabelo. O grupo de amigos continua a viver na casa do médico e a rapariga e o velho declaram, perante os outros, a sua mútua atracção e o compromisso de viver juntos. A comoção que a mulher sente ao descobrir a morte de uma grande quantidade de cegos nos sótãos dum supermercado, deixa-a sem forças; com a ajuda do marido e, para se recompôr entra numa igreja onde as imagens se encontram de olhos vendados. Enquanto a mulher lhes lê um livro, com o estômago vazio, num estado de torpor e meia vigília o

primeiro cego começa a ver e, paulatinamente, recuperam a vista os restantes cegos do grupo e da cidade.

Segundo o que acabamos de narrar, a obra pertence a um tipo de ficção que apresenta uma situação limite mas possível, (Albadalejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, 1986) isto é, na fronteira do realismo. A maior parte dos mundos existentes no texto apresenta um elevado nível de verosimilhança; porém, introduz-se um fenómeno pouco frequente, no mais normal quotidiano, ao apresentar-se o caso de uma mulher que conserva a visão numa epidemia de cegueira de carácter geral. Também resulta insólito, possível, mas não provável, o facto de aparecerem com os olhos vendados todas as imagens da igreja.

Além de literal, o texto apresenta um sentido alegórico. O autor referiu-se à utilização consciente deste recurso em numerosas ocasiões como registam diversos jornais: o italiano *La Repubblica*, de 7 de Junho deste ano, o espanhol *El País*, de 22 de Maio, e outros.

No que diz respeito à alegoria[5] e à sua qualidade de chamada de atenção em relação ao leitor, Saramago utiliza-a ao verificar que, paradoxalmente, na época da informação, o ser humano se apercebe menos do que nunca do que acontece: "*La alegoría llega cuando describir la realidad ya no sirve*".[6]

No livro, assim como surgem cenas alegóricas num tecto barroco da sala principal de um palácio, desfilam figuras que formam cenas independentes, ligadas por um significado geral. No mundo de ficção do autor, a cegueira dos olhos simboliza a cegueira do entendimento e as personagens são nomeadas por uma característica que os representa no tempo da história: o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros, etc., sugerem comportamentos éticos e sentimentos originados por uma determinada situação.

Palavras como *moral*, *ética*, e *consciência* muitas vezes se cruzam na teoria e na prática narrativas, não sem previamente deixarem resíduos umas nas outras. Num estrito sentido filosófico, a *ética* refere-se à conduta do homem, segundo o julgamento da razão, e vai dirigida à vida humana plena de sentido, sem ter em conta autoridades políticas e religiosas, nem tradições consagradas e confirmadas pela prática. Procura normas com validade universal referidas ao comportamento em relação à sociedade e à natureza.

As normas da conduta *moral* prendem-se com costumes e à estruturação de valores a partir de códigos estabelecidos. Saramago imbui-se especialmente do conceito de *consciência* relacionando-o com aquela.[7]

> A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido, e muitos mais renegado é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabámos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas (*Ensaio* ... , 26).

---

[5] Sobre o termo e o conceito de Alegoria consultar *Diccionario terminológico de las literaturas románicas* de Rainer Hess, Siebermann y otros, Madrid: Gredos, 1995.

[6] *El País*, 22 de Maio de 1996.

[7] "Se entiende por conciencia la autocomprensión del ser humano, en la que éste se sabe sometido a la exigencia (incondicional) de hacer el bien. Mientras que en la acción moral, se orienta a las cosas y a los demás, en la conciencia se reconcentra en sí mismo", in: *Diccionario de Ética*, SV. Conciencia, p.43.

No plano individual, a mulher do médico, a única que não fica cega e, portanto, a que conserva a consciência, encarna o ser humano submetido à exigência de fazer o bem e guiado pelos princípios da liberdade e da humanidade. Ela está consciente, não obstante, dos perigos a que *está* sujeita a integridade humana em circunstâncias extremas; ao matar por vingança justa é verdade que aparece a virtude da justiça, mas desaparecem outros valores. A mulher do médico, numa situação altamente conflituosa e sem estado de direito, mata o chefe dos bandidos, os quais usurpam o poder de maneira cruel e despiedada:

> Mataste um homem, espantou-se o primeiro cego, Sim, o que mandava do outro lado, espetei-lhe uma tesoura na garganta, Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade, acrescentou a mulher do primeiro cego, ... (*Ensaio* ... , 245).

A humanidade, a essência que distingue o ser humano dos outros seres vivos, não responde a padrões pré-concebidos e é o homem quem deve, arriscadamente, marcar as pautas conforme as condições e interesses pessoais e sócio-culturais. Não obstante sem vista, sem consciência, a humanidade deixaria de ser humanidade:

> Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade. (*Ensaio* ... , 244)

A mulher do médico, ao analisar estes acontecimentos, apercebe-se de que há algo que não funciona, porque em situações extremas evidenciam-se humilhações e atrocidades que não são próprias do ser humano; a indiferença perante o adultério cometido pelo seu marido e perante o facto de ter, ela própria, chegado a matar, fazem-na perguntar-se como serão os sentimentos quando desaparecer a consciência.

> Amas o teu marido, Sim, como a mim mesma, mas se eu cegar, se depois de cegar deixar de ser quem tinha sido, quem serei então para continuar a amá-lo, e com que amor, Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos, não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei, (*Ensaio* ... , 242).

As circunstâncias pelas quais os seres humanos reagem de maneira *desumana* no *Ensaio* ... são muito variadas não apenas, como foi referido, *por vingança justa*, mas também no exemplo que segue., pela questão da defesa pessoal e do medo. A rapariga sente-se culpada da morte do ladrão em consequência da pancada com o sapato que ela lhe deu por assediá-la.

> Não se acuse, foram as circunstâncias, aqui todos somos culpados e inocentes, muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até esses poderão alegar a maior de todas as desculpas, o medo, (*Ensaio* ... , 101).

Até mesmo a nível lexical, as circunstâncias revelam a sua especial influência:

> Aqui não me safo, pensou, usando uma palavra que não fazia parte do seu vocabulário corrente, uma vez mais se demonstrando que a força e a natureza das circunstâncias influem muito no léxico [...]

A incapacidade de sentir, manifestada, hoje em dia, pela humanidade, representa um perigo insuspeitável; evita-se o sofrimento e a tendência é a do isolamento em ilhas, porque por vezes é custoso comunicar com os outros. Este perigo faz com que Saramago invente esta personagem - a mulher do médico - que não está cega, para mostrar a reacção de uma pessoa perante o que vê ou sente, sem que o subconsciente exerça o seu controle.

> As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjectivo, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos (*Ensaio* ... , 267).

Da observação das palavras e da conduta das personagens, podemos tirar ilações acerca dos valores em jogo e restruturar um vocabulário cujo significado se manifesta nos planos individual, social e político, nomeadamente no caso da mulher do médico, cuja *Astúcia*, empregue, por exemplo, ao fingir-se cega para conseguir acompanhar o seu marido, é digna de uma mulher íntegra e determinada. Valores ditos de tradição cristã, como as obras de misericórdia (dar de beber ao ferido, ir ver como se encontrava um doente, enterrar os mortos), fazem parte, para o autor, de um ética humanista não destituída de carácter político e social.[8]

O mesmo comportamento solidário está patente no episódio onde ela defende que o dono e o ladrão do carro façam as pazes, para que a convivência seja mais fácil (*Ensaio* ... , 54).

Não há, pois, nela Fé num qualquer deus, nem relação directa com o divino, mas conceitos morais de esperança e de vida não faltam nas suas palavras:

> [...] mais necessidade teriam os que estão vivos de ressurgir de si mesmos, e não o fazem, Já estamos meio mortos, disse o médico, Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher (*Ensaio* ... , 288).

Outros conceitos, como o da solidariedade social, vêm apoiar a perspectiva de José Saramago, cuja motivação repousa desde sempre e claramente na consciência e não em códigos exteriores:

> [...] o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano [...] (*Ensaio* ... , 25).

O ser humano tem necessidade, em todas as etapas da vida, dos outros, em diferentes âmbitos e situações. As etapas, porém, inicial e final do ser humano - a infância e velhice - precisam de um determinado contexto comportamental por parte da sociedade. A infância, ilustrada pelo rapazito estrábico, necessita de especiais cuidados: que o vistam, que o limpem; necessita saber o que cada coisa é e para que serve (*Ensaio* ... , 260) e o

---

[8] "-¿Qué es entonces lo que yo pienso sobre el compromiso inmediato? Ha sido aquí declarado, y no ha sido hoy la primera vez, que yo soy comunista. Es verdad, lo soy". *Semana de autor sobre José Saramago*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Ediciones Cultura Hispánica, 1995.

grupo presta-lhe assistência, especialmente as duas mulheres que têm mais instinto maternal e, de forma mais relevante, a rapariga dos óculos escuros.

Assim, o comportamento de alguns em relação à velhice, representada no velho da venda preta, é outra das injustiças da sociedade actual. O velho não se sente homem e não se sente vivo:

> depois voltara para o seu sofá, a pensar que ainda existia vida no mundo, a perguntar se ainda haveria alguma parte dela para si (*Ensaio* ... , 268).

A velhice não é, pois, necesariamente sinónimo de invalidez.

Perante a preocupação do velho da venda - "Tenho de servir para alguma coisa, não estou inválido"(*Ensaio* ... , 269) - a mulher do médico aceita a oferta de ajuda.

O velho tem medo de se converter num estorvo e diz que espera ter suficiente juízo na cabeça para, segundo as suas palavras:

> Retirar-me, afastar-me, desaparecer, como os elefantes faziam dantes. (*Ensaio* ... , 246)

Mas, embora um ou outro membro do grupo, como o médico, concorde com a ideia ("Um dia, quando compreendermos que nada de bom e útil podemos já fazer pelo mundo, deveríamos ter a coragem de sair simplesmente da vida..." (*Ensaio* ... , 293)), a sensatez da mulher que vê, contradiz esta opinião e o próprio velho conclui que "certos velhos são assim, sobra-lhes em orgulho o que lhes vai faltando em tempo" (*Ensaio* ... , 246).

A chamada de atenção para um dos problemas que ameaçam a sociedade moderna - o viver solitário - está magistralmente esboçado na velha vizinha da rapariga dos óculos escuros. A falta de sociabilidade transforma um ser normal num ser de aspecto e carácter desumano.

> Quem é esta bruxa, perguntou o velho da venda preta, são coisas que se dizem quando não sabemos ter olhos para nós propios, vivesse ele como ela tem vivido, e queríamos ver quanto lhe durariam os modos civilizados (*Ensaio* ... , 240).

Podem conservar-se outros valores humanos, a mesma velha (*Ensaio* ... , 238 e ss.) que come carne crua, cheira mal, apresenta um aspecto desumano e tem maus modos, não perde nem o sentido da responsabilidade, nem a obrigação de cumprir com a palavra dada (*Ensaio* ... , 285).

As alusões ao amor e ao sexo são abundantes no texto, nomeadamente ao cessar a situação de cegueira ou de inconsciência, em que se mostra a realidade e "a rapariga dos óculos escuros tem diante de si um homem velho que ela já pode ver, acabaram-se as idealizações emocionais, as falsas harmonias na ilha deserta, rugas são rugas, calvas são calvas, (*Ensaio* ... , 308).

Também no caso da puta (ao princípio da obra diz-se: "A cega, corrida de vergonha, sentimento em tudo compatível, por muito que rosnem os prudentes fingidos e os virtuosos falsos, com os mercenários exercícios amatórios a que se dedicava ..." (*Ensaio* ... , 36)) que sente pudor, podendo a razão ser a sua atracção amorosa pelo velho, a função animal da sexualidade vê-se nobilizada pelo amor sob a forma de ternura.

> Entenda as mulheres quem puder, a uma chegaram-lhe de repente os pudores depois de ter andado a deitarse por aí com homens que mal conhecia, a outra [...], isto, no fundo, mulheres, quem não as conhecer que as compre. Talvez, no entanto, a razão seja outra, há aqui mais dois homens nus, e um deles recebeu-a na sua cama (*Ensaio* ... , 259).

A rapariga dos óculos escuros, com fortes sentimentos filiais e maternais, representa a mulher de moralidade publicamente duvidosa e cuja felicidade não depende do que os outros pensem dela: "vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode". Como diz o narrador:

> Esta mulher vai para a cama a troco de dinheiro, o que permitiria,[...] classificá-la como prostituta de facto, mas, sendo certo que só vai quando quer e com quem quer, não é de desdenhar a probabilidade de que tal diferença de direito deva determinar cautelarmente a sua exclusão do grémio, [...] Ela tem, como a gente normal, uma profissão [...] (*Ensaio* ... , 31).

No que diz respeito, mais concretamente, à sexualidade, a cegueira modifica igualmente os comportamentos e faz acto de presença a falta de respeito para com os outros, assim como as vulgaridades: "será tudo gente de costumes abertos e uniões livres" (*Ensaio* ... , 219). É o instinto primário aquele que se impõe. Mas não nos podemos esquecer que algumas vezes o narrador ironiza sobre os preconceitos, como quando se põe a chover e o grupo dos sete aproveita a água.

> [...] Pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejamos cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo [...] (*Ensaio* ... , 266).

Do ponto de vista político, especialmente votado para a análise da democracia, é dado ao leitor a clara noção de que o lugar onde se manifesta a cegueira é um país democrático onde o princípio da igualdade é levado ao extremo, o que está provado pelo episódio em que dois doentes de cancro foram internados sem contemplações humanitárias, porque as autoridades:

> [...] Disseram mesmo que a lei quando nasce é igual para todos e que a democracia é incompatível com tratamentos de favor. (*Ensaio* ... , 160)

Os cegos, no meio do caos mais absoluto, da sujidade, da morte, da desolação, entretinham-se a emitir e ouvir discursos subordinados ao tema da democracia:

> Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o juro, a apropriação... a justiça, o empréstimo, os partidos políticos, as eleições, os parlamentos, os governos, [...] a morte da palavra. Aqui fala-se de organização, disse a mulher do médico ao marido. (*Ensaio* ... , 296)

A relatividade das condutas, patenteada pela ausência da justiça institucionalizada, e os bons sentimentos inerentes à condição humana, desaparecem perante a necessidade de subsistência. O narrador introduz, em determinado momento, uma reflexão acerca desse assunto, supondo que o cego do grupo dos malvados usurpadores, por um momento, se arrepende da sua maldade e se passa para o grupo dos honrados; mas a fome fá-lo mudar de atitude. Reacção de certo modo compreensível (*Ensaio* ... , 161).

Quando, a pedido dos cegos opressores, os da camarata da mulher do médico recolhem dinheiro e objectos valiosos para pagar a comida, mostra-se um modelo de organização:

> Não temos alternativa, disse a mulher, além disso, a regra, aqui dentro, vai ter de ser a mesma que nos impuseram lá fora, quem não quiser pagar que não pague, está no seu direito, mas nesse caso não comerá, o que não pode é estar a alimentar-se à custa dos outros, Daremos todos e daremos tudo, disse o médico, E quem não tiver nada para dar, perguntou o ajudante de farmácia, Esse, sim, comerá do que os outros derem, é justo o que alguém disse, de cada um segundo as suas possibilidades, a cada um segundo as suas necessidades (*Ensaio* ... , 141-2).

Perante o caos provocado pela cegueira por causa da insensatez, surge a possibilidade do surgimento de uma nova ordem, com uma nova organização:

> Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, isso significa que estão a ser inventadas maneiras novas de viver, não é forçoso que acabemos destroçados, como prevês [...]" (*Ensaio* ... , 245)
>
> [...] organizar-se já é, de uma certa maneira, começar a ter olhos [...]" (*Ensaio* ... , 282)

A problemática da ténue fronteira entre o Bem e o Mal está presente de maneira continuada neste livro de José Saramago. Essa fronteira tem por limite a dignidade humana e as condições de sobrevivência que regem a capacidade de decisão e de resistência ao aviltamento.

> Não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus de indignidade, todos, até atingirmos a abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjecção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem [...] (*Ensaio* ... , 262).

Os outros constituem o enquadramento onde o bem e o mal são exercidos em termos de juízo de valor e são, também eles, os reflexos de uma virtualidade nem sempre bem entendida - o olhar dos e para os outros:

> Não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamo-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma excepção, o certo e o errado apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar [...] (*Ensaio* ... , 262).

Também ao cessar a cegueira se mostra o homem com as suas contradições como quando o primeiro cego, uma vez recuperada a vista, diz à sua mulher que ainda está cega:

> Não faz mal, eu guio-te, só quem ali se encontrava, e portanto ouviu com os seus própios ouvidos, foi capaz de perceber como em tão simples palavras puderam caber sentimentos tão distintos como são os da protecção, do orgulho e da autoridade (*Ensaio* ... , 308).

Parece que "o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão" (*Ensaio* ... , 243). A responsabilidade alcança o futuro:

> A mulher do médico, com um espírito de previdência semelhante ao que leva as pessoas sensatas a resolverem em vida os seus assuntos, para que não venha a dar-se, depois da morte, a aborrecida necessidade de recorrer a arrumações violentas [...] (*Ensaio* ... , 257).

O valor da palavra é também escasso, quando as circunstâncias são extremas. A prova está na diferença comportamental manifestada quando as personagens vão recuperando a visão e que começam automaticamente a tratar-se por *você* e não por *tu*.

Tal como uma das funções dos provérbios é aconselhar, também a epígrafe concebida por Saramago serve como advertência para o leitor. Em primeiro lugar, sob um prisma formal, ao assumir a referência bibliográfica extraída de um inexistente *Livro dos Conselhos*[9]. Em segunda instância, ao sintetizar o autor a ideia fundamental do seu romance - "Se podes olhar vê. Se podes ver, repara" - alertando-nos para os verdadeiros valores éticos.

Universidade Complutense de Madrid

---

[9] Entrevista com Manuel Gusmão, in *Vértice*, 14, 1989.

ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS

ACTAS
DO
QUINTO CONGRESSO

UNIVERSIDADE DE OXFORD

1 a 8 de Setembro de 1996

TOMO III

Organização e coordenação

T. F. EARLE

OXFORD – COIMBRA
1998

JOÃO BARBOSA DE ARAÚJO, UM MITÓGRAFO PORTUGUÊS DOS SÉCULOS XVII-XVIII: A PRESENÇA DAS CIÊNCIAS OCULTAS NA SUA OBRA.

MARIA HELENA DE TEVES COSTA UREÑA PRIETO

Diogo Barbosa Machado, na sua *Biblioteca Lusitana*, Tomo IV, dá-nos a seguinte notícia[1]:

> João Barbosa de Araújo nasceo em a Villa de Alcobaça do Patriarcado de Lisboa a 28 de Outubro de 1675, sendo filho de Gonçalo Barbosa de Araújo, e de Andreza Ferreira. Desde os primeiros anos se aplicou ao estudo da Mythologia em que fez tão agigantados progressos como mostra a obra seguinte, escrita em seis tomos de folha, que intitulou: *Oráculo Poetico para intelligencia dos Poetas antigos ou Diccionario Fabuloso para lição dos modernos.*

Efectivamente, podemos encontrar nos Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa os seis tomos a que se refere Barbosa Machado (códices alcobacenses 322 a 327) e, examinando o frontispício do primeiro tomo, também é possível completar o que Barbosa Machado não diz. O autor acrescenta ao título transcrito por Barbosa Machado o seguinte:

> Com hum kalendario das festas Gentílicas. Tomo 1º. Por hum Author, que invergonhado de gastar o tempo em similhante emprego não dis o seu nome. Anno de 1742.

Apesar da vontade expressa pelo autor de permanecer anónimo, outra mão acrescentou na mesma página:

> O nome próprio do A. he João Barboza de Araujo, que nasceo em Alcobaça no anno de 1675.

A obra estende-se por 1680 folhas (isto é, 3 360 páginas) a que se devem adicionar mais 33 páginas do calendário mencionado.

No final do livro encontra-se escrito que a obra foi feita no Convento de Nossa Senhora do Desterro da Cidade de Lisboa. Na folha 1680 (última do *Dicionário*) está escrito:

> Acabou-se este segundo borrão em 1 de Agosto de 1741, depois de 6 anos, 8 meses e 15 dias, com vocábulos 13467.

---

[1] Diogo Barbosa MACHADO, *Biblioteca Lusitana*, Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1769. Ver também a notícia do *Dicionário da História da Igreja em Portugal*, direcção de António Alberto Banha de Andrade, 1º vol., Lisboa: Editorial Resistência, 1980. Diogo Barbosa Machado, além do *Dicionário*, cita também o *Discurso sobre a antiguidade da Irmandade dos Passos, sita na Igreja de Nossa Senhora do Desterro*, de Lisboa, que não pudemos localizar até agora nas nossas Bibliotecas.

O tempo indicado refere-se à tarefa de passar a limpo (porque a obra já estava pronta antes, num primeiro rascunho ou "borrão") como podemos verificar nas anotações no fim de cada letra. No fim da letra A, diz-se: "De 28 de Novembro de 734 até Agosto de 735."

Quando deu por terminada a sua obra, tinha o autor 66 anos. Não sabemos quando morreu, mas é provável que em 1769, quando Diogo Barbosa Machado escreveu a sua notícia biográfica, o autor já tivesse morrido. De outra forma, teria atingido pelo menos 94 anos, o que, não sendo impossível, não é vulgar.

Gostaríamos de saber mais alguma coisa sobre o autor e sobre a obra. É provável que fosse frade, pois residia num convento e nele trabalhava. A rica e vastíssima bibliografia que cita parece indicar que se serviu de uma bem fornecida livraria conventual.

Que método teria seguido para elaborar o trabalho? Usaria de qualquer coisa como um ficheiro por ordem alfabética, onde iria introduzindo as notícias relativas a cada entidade mítica, notícias a que depois teria dado unidade ao passar a limpo a obra? Não sabemos. De qualquer forma, a rigorosa ordem alfabética numa obra de tais proporções indica-nos que coligiu as suas notas usando de um método que lhe permitiu reunir dados de proveniência vária sob uma mesma letra. Não dispondo ainda de computadores e não podendo, portanto, intercalar sucessivos acrescentos, forçoso é admitir que entre cada entrada do dicionário havia espaço livre para adições, o que só um sistema de fichas ou de linguados independentes permitiria. Mas deixemos insatisfeita a nossa curiosidade sobre a técnica de trabalho intelectual nos séculos XVII e XVIII e voltemo-nos para as revelações que nos proporciona o prefácio a que o autor chama "Antelogio Dedicatório de toda a obra".

Refere-se primeiro, com a costumada modéstia (verdadeira ou fingida) dos autores, aos possíveis erros que a obra contenha; espera da boa vontade do leitor que os corrija, pois que, segundo diz, o autor já não tem idade nem saúde para refazer todo o trabalho.

Em seguida, observa que os nomes próprios apresentam muitas variantes ortográficas que vão alfabeticamente mencionadas, no lugar próprio, com remissões de umas para outras, para que se encontrem os nomes seja qual for a ortografia com que se procurem.

Segue-se a esta informação uma advertência sumamente importante, reveladora de que a Censura inquisitorial é receada, embora não se confesse:

> O que toca à Astrologia e Chiromancia, pelo parentesco que tem com as fabulas, se poem entre ellas; mas debaxo daquelle salvo conduto que toma o P^e^ Vitoria no seu *Teatro de los Dioses*, parte 1^a^, Livro 2°, Cap.16 e o Padre Vieira na sua *Chiromancia*, Cap.2°, sect. 1^a^, como cousa enfim ridicula e fabuloza, para passatempo de ociosos.

Poderíamos ver, analisando o conjunto da obra, duas coisas: primeiro, que as ciências ocultas despertavam no autor uma verdadeira gula, mas que sempre que introduz noções de astrologia, quiromancia ou outras similares, adverte cautelosamente que são "fabula", entendendo com esta palavra, como era corrente na época, coisas do domínio da ficção em geral, que não só as pequenas histórias de animais falantes que se apropriaram da designação em sentido restrito; segundo, que o próprio título do livro, *Dicionário Fabuloso*, e não *Dicionário Mitológico*, nos dá a entender que o autor iria introduzir no

seu livro não apenas os deuses gregos e latinos ou de outras civilizações, mas uma larga gama de noções do imaginário de diversos povos e diversas épocas.

Continuando as suas advertências aos leitores, que considera os seus Mecenas, alude às diferentes versões dos mesmos mitos e ao sincretismo que se observa entre figuras de diferentes mitologias que apresentam as mesmas características e funções. Diz que fez o possível para esclarecer e para distinguir.

No que toca a dados históricos, e aos historiadores, emite pareceres que deixam entrever duas facetas da mentalidade da época. Por um lado, havia os que credulamente aceitavam as notícias dos autores (a maioria); por outro, os que cepticamente duvidavam. João Barbosa de Araújo aceita credulamente a lição dos antigos, alegando que os contemporâneos dos factos narrados estavam mais aptos a dar informação sobre o que viram que os modernos. Defende Frei Bernardo de Brito e a sua *Monarchia Lusitana*, que repetidamente cita no decurso do *Dicionário*. Cita igualmente em vários passos Frei Bernardino da Silva e a sua *Defensam da Monarchia Lusitana*[2], com que defende a obra do primeiro, que era seu tio, criticada por Diogo de Paiva de Andrade no *Exame de Antiguidades*.[3]

Hoje, quando o historiador exige para tudo quanto afirma o rigoroso suporte de um documento, parece difícil aceitar a defesa de uma obra que na sua primeira parte se propõe narrar a história de Portugal desde a criação do mundo e, na segunda parte, narrar a mesma história desde o nascimento de Cristo "até ser dado em dote ao Conde D. Henrique". É certo que, tomando contacto directo com a obra, apercebemo-nos de que o trabalho de Frei Bernardo de Brito se pode aproximar do que hoje chamaríamos uma Pré--história de Portugal e de que, não obstante a elevada percentagem de dados lendários (que lhe permitem estabelecer a relação entre a Península Ibérica e as narrativas bíblicas ou os heróis da guerra de Tróia, como Ulisses, e a fundação de Lisboa) também utiliza largamente historiadores latinos fidedignos para descrever os acontecimentos do Ocidente da Península durante a conquista e domínio romano. Nem tudo é lendário, pois, na obra do famoso historiador alcobacense, embora sejam sobretudo os dados lendários que permitem a João Barbosa de Araújo citá-lo repetidamente no *Dicionário*.

Maior surpresa é a nossa por verificar que frei António Brandão, o segundo historiador alcobacense, que merece muito mais crédito que o primeiro, por se apoiar em documentos para escrever a terceira e a quarta partes da *Monarchia Lusitana* (onde estuda a História de Portugal desde o conde D. Henrique até D. Afonso II) também é citado, embora episodicamente.[4]

---

[2] *Defensam da Monarchia Lusitana*, Primeira Parte, Coimbra: por Nicolau Carvalho, 1620, Segunda Parte, Lisboa: por Pedro Craesbeck, 1627.

[3] Sobre a obra de Frei Bernardo de Brito e sobre a crítica de Diogo de Paiva de Andrade, pode ler-se com proveito a apreciação de Joaquim Veríssimo Serrão (in: *A Historiografia Portuguesa*, II volume, Lisboa: Editorial Verbo, 1973, pp. 43-75).

[4] Sobre Frei António Brandão e a sua obra ver o livro supracitado de Joaquim Veríssimo Serrão, pp.55-65.

Com efeito, o que o autor busca é a "fabula", na acepção lata de que já falámos, e por isso conclui a discussão sobre a credibilidade dos autores antigos, observando que, se são dignos de crédito, não há que dizer, "e se o não são, melhor lugar tem entre fabulas e assim sempre nos fazem conta". Tal observação informa-nos claramente sobre os propósito lúdicos do autor.

E, para concluir a conversa com os leitores, diz que a principal razão que justifica a obra é não haver na bibliografia portuguesa outra semelhante.

Hoje, dois séculos e meio depois de terminado o *Dicionário Fabuloso*, ainda poderíamos dizer o mesmo. Embora se tenham publicado estudos sobre o mito e até traduções de dicionários mitológicos, entre as quais a do Dicionário de Pierre Grimal[5], faz-se sentir em português a ausência de uma obra de grande fôlego que abarque não só a mitologia greco-romana mas também a dos povos orientais e a dos povos ameríndios, domínios que João Barbosa de Araújo explorou, embora incipientemente.

Será que alguma instituição cultural portuguesa virá a estar disposta a avançar com as avultadas verbas necessárias para publicar os seis volumes do códice de João Barbosa de Araújo? Não sabemos, tanto mais que poderão objectar alguns que a atitude perante os estudos mitológicos mudou do séc. XVIII para hoje, não se justificando no fim do séc. XX a publicação de uma obra terminada no princípio do séc. XVIII. Quanto a nós, achamos que seria útil a sua publicação, mesmo que a atitude perante o mito não seja a actual. Efectivamente, a obra de João Barbosa de Araújo é um valioso documento para a história da cultura clássica portuguesa e para a história das mentalidades.

Vejamos quais os domínios da bibliografia citada pelo autor. Não vamos analisar neste estudo toda a vastíssima bibliografia antiga, medieval, renascentista, seiscentista e setecentista da obra, bibliografia que versa sobre a mitologia greco-latina, não só porque nem um volume extenso bastaria para tal intento, mas sobretudo porque nos interessa apenas, por agora e aqui, a bibliografia portuguesa, cujos domínios correspondem às facetas da mentalidade da época no nosso país. E desses domínios exploraremos apenas um: a aceitação das ciências ocultas.

Mas, enunciando brevemente esses domínios, diremos que é possível assinalar na obra de João Barbosa de Araújo e na sua bibliografia portuguesa os aspectos seguintes:

I - O interesse pelas ciências ocultas, como já acima referimos quando da análise do prefácio;

II - O conhecimento da história mítica ou lendária;

III - A difusão da literatura devota, sobretudo o culto da Virgem Maria;

IV - O interesse pelo que podemos chamar uma etnologia exótica;

V - E, ainda, claro está, a mitologia greco-latina propriamente dita.

Iremos examinar somente o que diz respeito ao primeiro aspecto, isto é, o interesse pelas ciências ocultas, como dissemos, em que o *Dicionário Fabuloso* nos revela uma faceta do pensamento e do sentimento do homem português do séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII.

---

[5] Pierre GRIMAL, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Versão portuguesa dirigida por Vítor João Vieira Jabouille, Lisboa: Difel, 1995.

VOCABULARIO PORTUGUEZ E LATINO,

AULICO, ANATOMICO, ARCHITECTONICO, BELLICO, BOTANICO, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Hagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Poetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rethorico, Rustico, Romano; Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Terapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico,

AUTORIZADO COM EXEMPLOS

DOS MELHORES ESCRITORES PORTUGUEZES, E LATINOS;

E OFFERECIDO

AELREY DE PORTVGVAL,

D. JOAO V.

PELO PADRE

D. RAPHAEL BLUTEAU

CLERIGO REGULAR, DOUTOR NA SAGRADA Theologia, Prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no sagrado Tribunal da Inquisiçaõ de Lisboa.

COIMBRA

No Collegio das Artes da Companhia de JESU Anno de 1712.

Com todas as licenças necessarias.

Figura 1

PORTUGAL
MEDICO
OU
MONARCHIA MEDICO-LUSITANA,
HISTORICA, PRACTICA,
SYMBOLICA, ETHICA, E POLITICA.
Fundada, & comprehendida
No dillatado ambito dos dous Mundos Creados
MACROCOSMO, E MICROCOSMO.
REPARTIDA, E DEMARCADA
EM TRES AMPLISSIMOS REYNOS: *ANIMAL, VEGETAL, E MINERAL*; EM QUE
se descreve a natureza differenças usos & propriedades dos mais celebres Animais Peixes, Aves,
Plantas, Frutos, Ervas, Pedras preciosas & muytas outras substancias Mercuriais, Salinas,
& Sulphureas; tudo disposto por varia Physiologia, Historias, Zoologias Physicas, &
Paronymias Moraes; de que se extrahem doutrinas Hierogly phicas, sobre que se fun-
dão utilissimas Reflexoens Symbolicas, exornadas com copiosa erudição,
& abundante Sylva de muytos AA. assim Sagrados, como Profanos,
em ordem a constituir o verdadeiro Homem Medico.
AMPLIADA, E SUBDIVIDIDA
EM OUTRAS TRES FAMOSAS REGIOENS, *ANIMAL, VITAL, E NATURAL*
em que se expoem curiosissimos Systemas Ethico-Politicos, & nelles varios Hieroglyphicos, Hist-
torias, Emblemas, Moralidades, Proverbios, Ritos, Observaçoens, Physiognomias, Epithe-
tos, Signaturas, & outras muytas acçoens, & affectos das partes do Corpo Humano; co-
mo tambem doutrinais Syntagmas Medico-Practicos, em que se comprehendem
Anatomias, Achaques com suas Essencias, Differenças, Causas, Signais, Pro-
gnosticos, Curas, & Observaçoens dos mais famigerados Medicos do
nosso Portugal; tudo pertencente às mesmas partes, em quanto
Enfermas, & Medicaveis.
OBRA PARA TODOS IGUALMENTE UTIL, QUE
PARTE I.
Que dedica, consagra, & offerece
AO SERENISSIMO, E SEMPRE AUGUSTO PRINCEPE DO BRASIL
O SENHOR
D. JOZEPH FRANCISCO
ANTONIO IGNACIO NOBERTO AUGOSTINHO,
BRAS LUIS DE ABREU,
Cil-Tagano, Medico Portuense, Familiar do Santo Officio.
COIMBRA.
Na Officina de JOAM ANTUNES Mercador de Livros Anno do SENHOR M.DCCXXVI.
Com todas as Licenças necessarias.

Figura 2

Não estamos a dar uma novidade. Já na primeira edição da *História da Literatura Portuguesa* de A. José Saraiva e Óscar Lopes, publicada em 1954, pode ler-se, a propósito da Padre António Vieira:[6]

> A admissão de milagres correntes, de frequentes intervenções da Providência, a crença nas Escrituras e nos Doutores eclesiásticos, o respeito das jerarquias estabelecidas, acompanhadas pela aceitação de bruxarias, pactos demoníacos, da licantropia, da astrologia judiciária, etc., eram comuns até aos espíritos cultos, pessoas régias, clérigos, nobres ou altos funcionários ilustrados.

E não foi só no séc. XVII que isso aconteceu. Acerca da difusão da astrologia no séc. XVI, convém ler os substanciais estudos de J. V. de Pina Martins incluídos na sua erudita obra sobre o Humanismo e o Renascimento na Itália e em Portugal[7]. Além de citar a obra de Frei António de Beja (*Contra os Juízos dos Astrólogos*, Lisboa, 1523) e a edição anotada que dela fez Joaquim de Carvalho em 1943, escreve o estudo intitulado: "L'Astrologie au Portugal au début du XVIe siècle: António de Beja est-il un disciple de Pico della Mirandola?" (pp.571 e segs.).

Ficamos a saber por esse bem documentado estudo que a difusão da crença na astrologia era notável no séc. XVI. Ficamos a saber também que Frei António de Beja traduz e decalca parágrafo a parágrafo a obra do grande humanista italiano Pico della Mirandola intitulada *Disputationes adversus Astrologiam divinatricem*. Esta obra documenta a difusão também em Itália.

Isto não quer dizer que tais crendices fossem propagadas pelas autoridades eclesiásticas. Pelo contrário, a astrologia era condenada porque contraria a doutrina do livre arbítrio. As diversas censuras velavam pela pureza da fé. Todos os livros estavam sujeitos a um complicado sistema de censura, tendo de obter licença prévia do Santo Ofício, do Ordinário (Bispo da Diocese respectiva) e do Paço. Mais tarde, em 1768, a criação da Real Mesa Censória transferiu para o Estado o controlo dos livros, abolindo as censuras existentes anteriormente. Mas o respeito pelos princípios religiosos e a presença de representantes da Igreja na nova instituição continuaram a ser requeridos. Entre as doutrinas proibidas contavam-se não só as ateias ou não-católicas, mas as feitiçarias, a astrologia, etc.

Podemos, portanto, hoje darmo-nos conta, pelas manifestações literárias e pela censura, daquilo que já Rafael Bluteau (contemporâneo de João Barbosa de Araújo e muito citado por ele) assinalava no seu *Vocabulário*[8] (Fig. 1), ao definir, por exemplo,

---

[6] *História da Literatura Portuguesa*, 4ª época, A Época Barroca, p.415, Porto: Porto Editora, s.d. Saiu já, em 1955, a 16.ª edição desta obra, sem data no frontispício, tal como a 1ª. Fui informada pela Editora da data da 1ª edição. Faço notar que na 16ª edição foi abolida, não sei porquê, a útil informação da 1ª edição, que cito.

[7] Ver de J. V. de Pina MARTINS, *Humanisme et Renaissance de l'Italie au Portugal. Les deux Regards de Janus*, Lisbonne-Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1989. Sobre a astrologia em Portugal é também útil o estudo de Francisco de Bethencourt: "Astrologia e Sociedade no séc. XVI: uma primeira abordagem", in: *Revista de História Económica e Social*, nº 8, Lisboa, 1981, pp.43-76. Neste estudo o autor refere também bibliografia posterior ao séc. XVI.

[8] Rafael BLUTEAU, *Vocabulario Português e Latino*, Coimbra: no Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721, 8 volumes, *Suplemento*, Lisboa Ocidental: na Oficina de José António da Silva, 1728, 2 volumes.

"astrologia judiciária": "Para tirar a esta supersticiosa ciência todo o crédito basta dizer que é proibida da Igreja". Ao referir as diversas formas da adivinhação (aruspicina, quiromancia, metoposcopia, geomancia, hidromancia, aromancia, piromancia, nigromancia, etc.) conclui:

> Da supersticiosa e falsa arte de adivinhar se achão nos autores muitas outras espécies que passo em silêncio, por serem matéria indigna da curiosidade de um cristão. Mas porque pode suceder, que seja necessária a um pregador, ou a um orador de falar nelas, para as confutar, ou detestar, tenho apontado as que me parecem mais conhecidas, e seguindo o leitor a ordem alfabética deste livro, achará os termos destes modos de querer adivinhar, declarados em uma só palavra para evitar as circunlocuções.

Bluteau acentua sempre a condenação da Igreja, mas não pode negar que conhece o assunto e que copiosamente sobre ele se estende no *Vocabulário*, não só falando da astrologia e da adivinhação, mas também da fisiognomia (que denomina "fisionomia") e da magia, etc.

Pois bem, o nosso João Barbosa de Araújo, acentuando sempre que se trata de "fábulas", introduz, aqui e além, pela ordem alfabética, essas diversas e condenadas práticas, sobretudo a *quiromancia* (adivinhação pelas linhas da mão) e a *fisiognomia* (indução de particularidades psicológicas a partir das características físicas, sobretudo do rosto). Vamos encontrar, distribuídas pelo alfabeto, como que inocentemente, palavras como *buena-dicha*, *dedos*, *mão*, *linha* (da mão), etc..

Que autores portugueses lhe servem de suporte para estas noções? Em primeiro lugar, avulta Braz Luís de Abreu com o seu *Portugal Médico*, título abreviado do título extenso, difuso e prolixo que se estende, à moda da época, por todo o frontispício do livro, indicando com adjectivos as diversas facetas do conteúdo do mesmo. O livro foi publicado em 1726 (Fig. 2).

Mas quem era Braz Luís de Abreu? Diz Barbosa Machado na sua *Biblioteca Lusitana*:

> Aplicou-se à faculdade de Medicina em a Universidade de Coimbra onde depois de receber o grau de bacharel a exercitou com fortuna e sciencia.

E mais adiante acrescenta:

> Além de ser douto na sua Faculdade é versado em todo o género de erudição, como também de Poesia vulgar.

Pois bem: este homem, considerado um douto bacharel em Medicina, expõe noções, que não estará habilitado a julgar com segurança quem não for médico, nem historiador da Medicina, mas que, mesmo aos leigos na matéria, deixam perplexos e incrédulos, como, por exemplo, as virtudes medicinais de certos animais, entre os quais a raposa. Afirma, por exemplo, que "a carne das raposas novas é o melhor alimento dos tísicos e as suas mãos trazidas ao pescoço preservam do quebranto". Mais adiante escreve:

> O genital do raposo fregando com ele seco as gingivas tira a dor dos dentes, e aplicado ao ventre da Mulher que padece acidentes uterinos, lhos remedeia; atado à cabeça do que padece de vertigens, ou as tira, ou as minora.

E assim por diante.

Mas este médico não se limita a citar, com uma copiosa erudição, em notas marginais, os médicos antigos e contemporâneos. Estende-se longamente sobre matérias como astrologia (p.3), quiromancia (p.4), magia, fisiognomia, etc. E é neste domínio que João Barbosa de Araújo colhe muitas noções que refere no seu *Dicionário* sob as diferentes epígrafes de "dedos", "linha", "mão", "pés", "olhos ", etc.

O livro de Braz Luís de Abreu parece documentar uma fase da História da Medicina no nosso país que já vem da Idade Média, como refere o *Dicionário de História de Portugal*: [9]

> A cada planeta, ao Sol e a cada signo do zodíaco, era atribuída pela Astrologia uma determinada acção sobre o comportamento da vida humana, [...]. Em consequência dessas supostas influências, os conhecimentos astrológicos eram indispensáveis ao exercício da medicina, não só para o médico saber, de acordo com a disposição dos astros, a que horas deveriam ser subministradas as drogas aos doentes, como também para se orientar quanto à marcha da doença, pois se acreditava que o comportamento de cada órgão do corpo humano era, afinal, essencialmente dependente de determinado planeta ou signo. Por essa razão, nas cortes medievais da Europa e, entre elas, na portuguesa, as profissões de astrólogo e médico concorriam, em geral, nos mesmos homens, [...].

O mesmo *Dicionário* refere, a propósito, os nomes de João Vizinho e Mestre Rodrigo, médicos de D. João II e também astrólogos.

Este estado de coisas durava ainda na época de João Barbosa de Araújo. O ensino da medicina em Portugal só foi renovado a partir de 1763, quando, a pedido do Marquês de Pombal, Ribeiro Sanches escreveu um *Método de como aprender o estudo da Medicina* e sobretudo a partir de 1772, com a reforma da Universidade de Coimbra.

Mas estamos ainda longe dessas reformas. Na folha 235 v.º do códice 322, sob a epígrafe *Buena-dicha*, João Barbosa de Araújo desculpa-se de falar de quiromancia, com as seguintes palavras:

> Como tratamos de fabulas, pareceo meter aqui mais esta ociozidade pelo parentesco que tem com ellas. [...].
>
> A chiromancia astrologica (que vulgarmente se dis Buena-dicha ou Buena-ventura) he que tem aqui mais lugar, como couza de fabula, e mera galanteria; cujo principio foi um puro embuste (como as fabulas) sem probabilidade algũa, como cõ evidencia mostra cõ muitos autores, e solidos fundamentos, o Rev. P.e Ignacio Vieira, na *Chiromancia* que leo na Aula do Real Coll. de S. Antão de Lisboa Ocidental no ano de 1712, para desfastio das materias especulativas, que tinha ditado (ou para atrair mais ouvintes, por ver aquela Aula despovoada, sendo só quatro os que a frequentavam, pela pouca curiosidade da Nação, ou pela disgraça da sciencia neste Reyno, e pouca estimação); achando-se (ainda em pessoas doutas) um total desprezo das Matematicas (porque se ignoram) como se as suas materias fossem de natureza chiromantica; e não fosse a sciencia natural mais necessaria, mais util e mais cientifica). E como couza não menos fabuloza, que o mais desta obra, não seria impropriedade fazer-lhe aqui lugar.

Na folha 236 v.º, reproduz a figura de uma mão com as linhas e símbolos. Na folha 653, recto e verso, a propósito da palavra "fortuna", fala da "linha da Fortuna". Na

---

[9] *Dicionário da História de Portugal*, dirigido por Joel Serrão, Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971.

folha 654, recto, reproduz tábuas para os cálculos da boa e má fortuna (relacionando com a astrologia). Na folha 654 v.º, reproduz uma nova figura, e conclui:

> Mas não fiar nela porque isto he um embuste chiromantico, e so passa por galanteria.

Nas folhas 1132 recto e verso e 1133 recto, desenvolvendo o significado da palavra "Natural", isto é "linha natural", vem de novo a quiromancia. Cita de Ignacio Vieira o livro intitulado *Chiromancia* (já atrás citado) e de Braz Luís de Abreu, o *Portugal Médico*. Remete para *Buena-dicha*. Na palavra "Planetas" e no nome dos planetas (como, por exemplo, a Lua no códice 325, folha 965 v.º), volta à quiromancia. Refere-se ainda a ela na palavra "Quadrângulo" (códice 326, folha 1407). Poderíamos consultar ainda a palavra "velhice" e a palavra "vital" (linha). E não acabaríamos, se quiséssemos esgotar esta matéria nos seis volumes do *Dicionário*.

Relacionadas com a mesma atitude de espírito de interesse pelas ciências ocultas, podem também sublinhar-se as citações de profecias e adivinhação do futuro, como, por exemplo, a *História do Futuro* do Padre António Vieira (códice 324, fol. 555 v.º) de quem refere também outra obra: *Palavra do Pregador empenhada e desempenhada* (códice 324, fol. 529). As contradições no pensamento do Padre António Vieira entre o seu espírito prático, que o leva a apoiar os judeus como obreiros do desenvolvimento económico, e as suas inclinações alegórico-simbólicas, que o levam a desenvolver o mito de um Quinto Império Português, em que se realizaria proximamente a conversão universal ao catolicismo romano e o advento final do Reino de Cristo na terra, são sobejamente conhecidas[10]. Não vou por isso demorar-me sobre o assunto, mas acentuarei apenas que as citações de João Barbosa de Araújo, na primeira metade do séc. XVIII, revelam que a mentalidade do séc. XVII de que António Vieira é um paradigma, vicejava ainda no início do século seguinte em alguns sectores da cultura.

Podemos referir também, a propósito da atracção pelas ciências ocultas ou por certa feição da adivinhação ou predição do futuro, autores como André de Avellar. Este é autor de uma *Cronografia* ou *Reportório dos Tempos,* publicado nos últimos anos do séc. XVI, em 1590[11]. Nasceu em Lisboa no ano de 1546 e vivia ainda em 1662. D. Francisco Manuel de Melo elogia-o nas *Cartas*. Era lente de Matemática em Coimbra em 1589.

A segunda edição do livro, também de 1590, traz no frontispício a seguinte explicação:

> Reportório dos tempos, o mais copioso, que até agora saio à luz, conforme a nova reformação do Santo Padre Gregório XIII. Feito por André de Avellar, natural de Lisboa. Nesta segunda impressam reformado, e acrescentado pelo mesmo Author com hum Tratado do Prognostico da mudança do ar e alguns principios que tocão assi à Philosophia como à Astrologia rustica, etc. Impresso com licença por Manuel da Lyra.

Rafael Bluteau, no seu *Vocabulário* esclarece: "Cronografia ou como de ordinario se dis Cronologia. Obra em que breve e exactamente se nota a serie dos tempos e dos

---

[10] *História da Literatura Portuguesa*, já citada, 16ª edição, 1995 (pp.539-54).

[11] André de AVELLAR, *Reportório dos Tempos*, Coimbra: por João de Barreira, 1590. Reservados da BNL, nº 402. A obra foi reeditada várias vezes (em Lisboa, por Jorge Rodrigues, 1602, por exemplo).

acontecimentos de cada ano." Esqueceu-se de dizer, porque naturalmente era óbvio para a época, que tais obras serviam para estabelecer o calendário litúrgico. O dicionarista cita-o a propósito dos signos do zodíaco. Como se vê, tira proveito de qualquer espécie de bibliografia.

Cabe agora perguntar se também o hermetismo, difundido por Marsílio Ficino e Pico della Mirandola no séc. XVI, deixou algum eco no *Dicionário Fabuloso*. Mas antes de analisarmos as entradas do *Dicionário* importa chamar de novo a atenção para o notável estudo de J. V. de Pina Martins sobre o Humanismo e Renascimento em Itália e em Portugal, onde mais de uma vez se refere, citando Pico della Mirandola, ao hermetismo[12]. São também importantes para a compreensão do significado das doutrinas herméticas os quatro tomos de A. J. Festugière intitulados *La Révélation d'Hermes Trismégiste*[13]e ainda a colectânea de textos herméticos conhecida por *Corpus Hermeticum* e traduzida em francês pelo mesmo A. J. Festugière[14].

Sobre o significado do hermetismo daremos algumas breves noções para tornar possível a posterior análise de algumas páginas do *Dicionário Fabuloso*.

O deus egípcio Thoth, que os Gregos identificavam com Hermes e ao qual davam por vezes o epíteto de "três vezes grande" (Trismegisto), era, segundo a tradição, escriba dos deuses e divindades da sabedoria e, portanto, considerado como autor de livros religiosos. Quando as crenças do Egipto penetraram na cultura grega e foram objecto da sua influência, Thoth conservou o seu papel tradicional e aconteceu que uma nova literatura em grego se desenvolveu sob o seu nome. Os mais antigos documentos conhecidos desta literatura, e que podemos remontar até à primeira metade do II séc. a. C., dizem respeito às doutrinas astrológicas, que eram há muito uma das principais matérias do clero egípcio. Estas doutrinas adquiriram mais importância quando as tradições dos Caldeus por elas conservadas se combinaram com as aptidões científicas e o estilo do espírito grego. E o facto de serem transmitidas em grego permitiu-lhes uma irradiação em todas as regiões civilizadas.

Uma parte desses escritos, atribuídos a Hermes, foi posteriormente modificada em versões que manifestam vivo interesse em relação à vida do interior e das vizinhanças dos templos egípcios. Enquanto obras de astrologia, misturavam observações científicas às da pseudociência; no seu conjunto pretendiam fundar-se sobre uma revelação, não sobre a observação, e reivindicavam o estatuto de ciência oculta. Outras ciências ocultas, como as que se referiam às virtudes secretas das plantas e das pedras, exprimiram-se também como escritos herméticos: apresentavam-se como revelações e não como descobertas;

---

[12] Ver de J. V. de Pina Martins o livro já atrás citado a propósito da astrologia. Referências ao interesse de Pico della Mirandola pelo hermetismo encontram-se, por exemplo, na p.410, mas também em vários outros lugares da extensa obra.

[13] *La Révélation d'Hermès Trismégiste*, 4 tomos, Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1986.

[14] Os restos dessa literatura, que chegaram até nós sobretudo em manuscritos de proveniência bizantina, encontram-se hoje em colectâneas como o "corpus hermeticum" traduzido para o francês por A. J. Festugière: *Hermès Trismégiste - corpus hermeticum*, texte établi par A. D. Nock et traduit par A. J. Festugière, 4 vols. Paris, Les Belles Lettres, 1945-1954.

pressupunham e conferiam uma espécie de intimidade pessoal com o divino; conferiam àquele que as possuía uma espécie de posição privilegiada em relação ao mundo.

Esta literatura ramificou-se e irradiou, sendo a aplicação de um quadro hermético à expressão de uma piedade, de uma filosofia e de um misticismo muitas vezes já afastados das suas fontes egípcias. A sabedoria dos templos incluía não só a astronomia e as matemáticas, mas também um trabalho de elaboração e de sistematização no que concerne aos mitos, às especulações cosmogónicas (relacionadas no Egipto com supostas acções dos deuses da religião popular) e a fé na vida futura com as práticas associadas a essas crenças. Além disso, o antigo Egipto tinha produzido uma literatura que, independentemente dos templos, se aproximava dos livros sapienciais do Antigo Testamento e dos escritos gnómicos apócrifos: conselhos sobre a conduta moral, elogios da sabedoria, isto é, do homem de letras ocupado com estudos profissionais, quer religiosos, quer profanos. Uma das características notáveis desta literatura é a de predominar na expressão uma tendência para o monoteísmo: fala-se com frequência de Deus (singular e eterno), em oposição frontal ao politeísmo: os deuses subsistem, embora com uma total subordinação a Deus.

Obras deste género propagaram-se e foram continuadas em escritores gregos. Os *Hermetica* gregos sobre assuntos astrológicos adoptaram a forma literária do tratado didáctico. Quando o quadro da revelação hermética começou a ser utilizado para assuntos filosóficos - o que significava, por um lado, uma doutrina sobre a divindade, por outro lado, lições de moral - foi empregada a forma de diálogo. As personagens intervenientes foram naturalmente deuses do Egipto: Hermes (o Mercúrio dos Romanos), Tat (que é, com uma ortografia diferente, o deus Thoth ou Theuth), umas vezes identificado com Hermes e outras como personagem independente, Asclépio, Amon, Isis e Horus. Aparece também *Nous*, o Intelecto supremo. Estas personagens falam umas com as outras como seres humanos, umas desempenhando a função de mestres, outras de discípulos.

Não sabemos ao certo quando é que este quadro hermético se aplicou à difusão de doutrinas filosóficas. Sabemos, contudo, que a colecção de diálogos conhecida sob o nome de *Corpus Hermeticum*, conservada em traduções latinas com o nome de *Asclepius*, e nalgumas citações de manuscritos e excertos compilados por Estobeu, situa-se entre 100 e 300 a. C..

Mantêm o enquadramento egípcio do diálogo, mas as ideias são as do pensamento grego filosófico popular, sob uma forma muito ecléctica, com a mistura do platonismo, do aristotelismo e do estoicismo, que era moda na época. Aqui e além aparecem vestígios de judaísmo e de uma literatura religiosa de origem persa. Paira em todos os escritos, apesar da sua diversidade, uma atmosfera de piedade religiosa e, por vezes, de espírito apostólico.

Não sabemos se existiu uma religião hermética nem "igrejas" herméticas. O que existiu, sem dúvida, foi uma literatura sagrada; um género de vida à parte; modos de oração e de louvor divinos; uma superação consciente em relação ao mundo exterior e um desejo de fazer prosélitos que sigam a mesma *Via* sagrada.

Os textos do *Corpus Hermeticum*, não obstante a sua falta de coerência, são importantes. Como os *Oráculos Caldaicos*, obra do tempo de Marco Aurélio, revelam-nos uma maneira de pensar análoga a um processo mágico, que dominava alguns espíritos. Ajudam-nos a compreender o atractivo do neoplatonismo. Hermetismo e Oráculos

Caldaicos oferecem semelhanças com escritos do gnosticismo cristão. Este fenómeno não parece devido a uma filiação directa, mas ao facto de dependerem ambos de um fundo intelectual e corresponderem a necessidades análogas da sensibilidade da época: desejo de certeza e de revelação, gosto pelo esoterismo, inclinação pela abstracção, preocupação com a alma e a sua salvação.

O *Corpus Hermeticum* foi impresso pela primeira vez em tradução latina de Marsílio Ficino sob o título: *Mercurii Trismegisti liber de potestate et sapientia Dei* (Treviso, 1471) e no texto grego por Ad. Turnèbe (Paris, 1554).

Vejamos agora, depois desta indispensável introdução sobre o hermetismo, se João Barbosa de Araújo captou, através dos mitógrafos renascentistas e pós-renascentistas, alguns ecos das doutrinas herméticas.

Tratando de Thoth remete para Theuth: "Teuth - id est, Deus - chamaraõ os Egypcios Alexandrinos a Mercurio; e dis Kircher, e outros, chamaram assim ao Mercurio Trismegisto."

Como se vê, embora usando de Mercúrio (latino) em vez de Hermes (grego), como é usual em todos os escritores clássicos, regista a identificação Thoth-Hermes, própria do hermetismo.

Tratando de Mercúrio escreve:

> [...] Três Mercurios, quais são, Celeste, Terreno e Infernal. Bem acomodava isto enquanto à fabula, entendendo-se pello Celeste o filho de Júpiter e Maya, pello seu neto o Mercurio Trismegisto, conforme alguns; e pello Infernal o Mercurio Trophonio.
>
> 1° Mercurio seja Athotis (por outro nome Theuth) por ser antigo, que já tinha reynado em Thebas do Egypto no ano 2039 da Creação, que vem a ser depois do dilúvio 383. [...]. Este Mercurio inventou os números; e ensinou aos Egypcios as Letras hyeroglificas.
>
> 4° [...] Foi homem pio e douto, e, alem de Mercurio, lhe derão por epithetos Hermes, e Trismegisto, [...]. Musant. conta por 2° Mercurio, de quem dis ser o que explicou e declarou aos Egypcios as Letras hyeroglificas, que o 1° tinha ensinado.
>
> [...] A este (8° Mercurio) dis Marsil chamarem Trismegisto, id est, *filosofo maximo, sacerdote maximo, Rey maximo*. Foi author da teologia gentilica: profetizou a vinda de Cristo, o juizo universal, a ressurreição do Seculo, a gloria dos bons, o castigo dos maos, etc.

Esta afirmação sem hesitações de que o hermetismo se tenha referido claramente aos dogmas cristãos só pode resultar de distorções de alguma bibliografia consultada pelo mitógrafo. Se lermos atentamente os textos do *Corpus Hermeticum*, cuja edição foi atrás citada, não há dúvida de que se encontram, aqui e além, algumas crenças que se aproximam das cristãs, mas de forma alguma uma teologia idêntica.

Encontra-se repetidamente, é certo, a evocação de um Deus supremo e único, invisível, criador e anterior ao criado, supremo Bem. Nos fragmentos mais recentes atribuídos a Asclépio, discípulo de Hermes Trismegisto, pode ler-se (p.312):

> Adorar a divindade com um coração e uma alma simples, reverenciar as obras de Deus, render acções de graças à vontade divina, a única que possui a plenitude do bem, tal é a filosofia que nenhuma maldosa curiosidade do espírito pode manchar.

Na p.334, faz-se uma alusão ao juízo após a morte, às recompensas para os bons e ao castigo para os maus. Há que lembrar que essas crenças são anteriores ao cristianismo e que já encontramos em mitos de Platão e nas doutrinas pitagóricas o panorama da vida após a morte, com recompensas e castigos.

O mais curioso sem dúvida é a menção de Jesus e da ressureição dos mortos (Tomo IV, p.122, frag. 22). Tais crenças devem-se possivelmente a uma influência judaico-cristã no hermetismo tardio.

João Barbosa de Araújo regista o epíteto *Trismegisto* na sua ordem alfabética e, a propósito, fala novamente dos vários Mercúrios (Hermes) que a mitografia enumera, identificando o Trismegisto como o 8.° estudado pelos mitógrafos:

> Ao tal Mercurio, qual elle foi, chamàraõ Trismegisto, etc., conforme huũns, por ser douto em todas as artes. Conforme outros, por falar da Trindade Santíssima, dizendo ser uma Deidade somente. Disem outros ser chamado Trismegisto por ser três vezes grande; grande filozofo, summo sacerdote, e Rey soberano; sendo uzo entre os Persas, Ethiopes, e principalmente entre os Egypcios, que dos filozofos ordenavam Sacerdotes, e dos Sacerdotes elegiaõ o Rey. Mas desta sorte, a todos os Reys das ditas provincias pertencia o mesmo nome Trismegisto.

Em que se baseia João Barbosa de Araújo ou a bibliografia que consultou para afirmar que o Trismegisto falou da Trindade Santíssima?

Há na verdade alguns passos dos fragmentos herméticos mais tardios, em que se fala de uma Tríade divina, em que claramente se distinguem o Pai e o Filho, e outros fragmentos em que há menção explícita a um Espírito.

Por exemplo (Tomo IV, p.120, frag. 21), recomenda-se ao "homem espiritual", ao "que aprendeu a conhecer-se" que reconheça o Senhor Deus e a "Tríade inefável". Pouco mais adiante (Tomo IV, p.123) parece haver uma nova alusão à Trindade:

> Como tu és Deus e Pai do universo e que não foi de outro que tu recebeste este (privilégio) de ser a qualquer hora, depois de ti eu conheço o único como tu, que tu engendraste, como sabes: e ele é o Filho e Deus de Deus, essência da tua própria essência, ele que oferece a imagem incorruptível e a semelhança em tudo contigo, Deus e Pai, a fim de que ele próprio seja em ti e tu nele o espelho das suas belezas e das hipóstases que são unidas umas às outras.

Também está escrito (Tomo IV, p.127, frag. 23):

> De facto, como eu penso, ele (Hermes) diz que o Filho é Intelecto proveniente de Intelecto e com uma Luz proveniente da Luz. Ele faz menção também do Espírito, no sentido de que ele envolve todas as coisas.

Mais adiante afirma-se (Tomo IV, pp.128-9, frag. 24):

> E de novo o mesmo Hermes, nesse mesmo terceiro discurso dos *Discursos a Asclépio*, como o interrogam sobre o Espírito divino, exprime-se assim: Se o Senhor de todas as coisas não tivesse velado de alguma maneira em sua providência para que eu devesse revelar esta doutrina, também vós não estaríeis, a esta hora, possuídos por um tal desejo de conhecer a verdade a seu respeito. Agora, escutai o resto da doutrina. Deste Espírito, de quem muitas vezes já falei, todas as coisas têm necessidade. Pois que, como ele contém todas as coisas, vivifica-as e alimenta-as todas segundo os seus méritos, e ele depende da origem santa, vinda em auxílio aos espíritos, e sendo para todos sempre produtor de vida, conservando-se contudo sempre único.

Estas citações do *Corpus Hermeticum* podem ajudar-nos a compreender o alcance das referências de João Barbosa de Araújo ao hermetismo, informações que ele colheu já longamente filtradas pela erudição de séculos. Mas provarão elas de alguma maneira que o hermetismo tinha difusão na sociedade portuguesa dos séculos XVI a XVIII?

De novo é importante a consulta aos estudos de J. V. de Pina Martins já citados. Entre as muitas referências ao hermetismo, sobretudo relacionadas com a obra de Pico della Mirandola, destacaremos, na p.614 do II volume da obra já citada, a nota 98 ao artigo sobre astrologia. Estudando o aproveitamento que Frei António de Beja faz no seu livro *Contra os Juízos dos Astrólogos* da obra de Pico della Mirandola intitulada *Disputationes adversus Astrologiam divinatricem*, Pina Martins chama a atenção de um parágrafo decalcado na obra de Pico e que é a citação do *Mercúrio Trismegisto* de Ficino, concluindo que se não podemos provar que o hermetismo fosse conhecido anteriormente a essa obra, a partir dessa data temos de admitir que já não era desconhecido. Informa ainda que a *Apologia* de Pico, "onde o pensamento hermético é longamente evocado", é citada por Garcia da Orta na edição original dos *Colóquios sobre os Simples e Drogas*, Goa 1563, folha 215 r.

Apesar dessa informação valiosa, não temos conhecimento de que a história da difusão do hermetismo em Portugal nos séculos XVI a XVIII já tenha sido feita. Registamos, no entanto, um pormenor que nos parece significativo: João Barbosa de Araújo cita, em nota marginal ao artigo *Trismegisto*, a tradução latina do *Corpus Hermeticum* publicada por Marsílio Ficino, que é uma peça fundamental não só para o interesse de Pico della Mirandola pelo hermetismo, mas para a difusão dessas doutrinas no Humanismo italiano e porventura no Humanismo de outros países.

Assinalamos novamente a riqueza da livraria conventual de que se serviu o autor do *Dicionário Fabuloso* e realçamos o significado da existência desse livro numa livraria do séc. XVIII como uma prova indirecta da continuidade do conhecimento em Portugal das doutrinas herméticas. Mas conhecer a existência do hermetismo não significa professar o hermetismo.

Curiosamente, fala-se de hermetismo a propósito de alguns poetas do séc. XX, entre os quais Fernando Pessoa. Há pelo menos um estudo sobre o assunto (Yvette CENTENO - Stephen RECHERT, *Fernando Pessoa: tempo, solidão, hermetismo*, Lisboa: Moraes Editora, 1978). O interessante estudo de Yvette Centeno (é ela a autora do capítulo sobre hermetismo) apoia-se na obra publicada do poeta e no espólio inédito. Deixa-nos, contudo, algumas interrogações. Em primeiro lugar, compreenderíamos melhor que se falasse em "ocultismo" de Pessoa que de hermetismo, pois essa designação abarca uma série de noções que provêm de seitas e doutrinas que Fernando Pessoa parece ter aceite, conforme o estudo de Yvette Centeno: a Cabala, o Rosicrucismo, a Maçonaria, a Teosofia, a Magia, etc.. Quanto ao hermetismo propriamente dito, fala-se nas páginas 147 e 151, do "*Pimandro ou Poemandro do Hermes Trismegista*" (sic) que Pessoa anotaria entre os clássicos do hermetismo. O *Poemandres* é efectivamente o primeiro tratado do *Corpus Hermeticum* tal como se constituiu na época helenística e foi traduzido para o latim no Renascimento por Marsílio Ficino, publicado em grego por Ad. Turnèbe e novamente

publicado em grego com a tradução francesa pela Editorial *Les Belles Lettres* de Paris, como foi indicado anteriormente neste trabalho.

O *Corpus Hermeticum* representa o hermetismo que podemos chamar filosófico e, dentro dele, o *Poemandres* é um escrito de carácter cosmogónico, antropológico e escatológico, com uma espiritualidade que se presta ao misticismo, mas não há nele qualquer vestígio de alquimia tão referida no estudo de Yvette Centeno.

Efectivamente existe uma vastíssima literatura astrológica, mágica e alquímica de várias épocas (desde o séc. IV e III a. C. , passando pela época helenística até chegar à Idade Média), em egípcio, em grego, em árabe, atribuída a Hermes Trismegisto, mas que não faz parte do *Corpus* (ver *La Révélation d'Hermés Trismégiste*, Tomo I, atrás citado). A essa literatura pertencem, por exemplo, os escritos de Zósimo (II/IV sécs. d. C.) referidos por Yvette Centeno. Esses escritos situam-se numa terceira fase da alquimia (a alquimia como religião, a partir do II séc. d. C.). Nas primeiras duas fases, tínhamos a alquimia como arte ou técnica (II séc. a. C.) e, na segunda fase, a alquimia filosófica (II e III sécs. d. C.). Zósimo escreveu uma vasta obra com um carácter francamente religioso, impregnado de misticismo e de gnose, em parte sob a influência do hermetismo filosófico. Nos escritos de Zósimo os segredos da alquimia são revelados durante visões onde se trata de homens cortados aos bocados, queimados vivos, ou transformados em espíritos; todas as operações alquímicas são espécies de sacrifícios, cerimónias de mistérios que não se completam sem iniciação. Esses ritos fundam-se numa doutrina e exigem uma preparação espiritual que é o desprendimento da matéria, o dobrar-se da alma sobre si mesma para se unir a Deus que a habita, em suma, a atitude essencial do recolhimento que pregam todas as seitas gnósticas. A alquimia é um caminho de vida, que supõe um trabalho interior de perfeição. O hermetismo ocultista e o hermetismo filosófico, antes separados, acabam por se aliar. Desde então, pelo menos nos alquimistas árabes, esta aliança não mais se desfará (ver pp.260 e 282 de *La Révélation [...]*, Tomo I, atrás citada).

Seria interessante saber que contacto é que a bibliografia de Fernando Pessoa lhe proporcionou com estas remotas formas de hermetismo. De qualquer maneira, a formação cultural de Pessoa, sobretudo inglesa, não lhe terá facultado qualquer informação, que saibamos, sobre a possibilidade da existência do hermetismo em Portugal nos sécs. XVI a XVIII e era isso o que interessava para este trabalho[15].

Terminamos assinalando novamente o relevo que João Barbosa de Araújo dá às ciências ocultas no seu *Dicionário*, não obstante as apelidar de "fabulas", o que revela a importância das mesmas na vivência dos homens da época.

Universidade Clássica de Lisboa

---

[15] Posteriormente à conclusão deste trabalho, tivemos notícia de outros estudos de Yvette Centeno sobre o hermetismo de Fernando Pessoa. Dois desses trabalhos localizámos na Biblioteca Nacional de Lisboa: *Cinco Aproximações, Alquimia e Misticismo em Fernando Pessoa* e *Fernando Pessoa: O amor, a morte, a iniciação*. Não nos proporcionaram informação sobre o assunto do nosso trabalho.

O MAR NA LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

ANNE-MARIE QUINT

O mar está de tal modo presente na vida e na história dos portugueses, que parece um tema inseparável da literatura portuguesa. Mas é provável que o homem contemporâneo tenha dele uma imagem muito diferente da dos homens da Idade Média. Com efeito, é antes de tudo a lembrança dos Descobrimentos que nos impõe a nós a visão do Portugal Atlântico, do Português aventureiro, dos marinheiros atrevidos que desvelaram os mistérios do Mar Tenebroso.

Na época em que se escrevem os poemas dos Cancioneiros, o Oceano ainda é pouco conhecido e o espaço marítimo privilegiado em poesia é sempre o Mediterrâneo que, embora percorrido em todas as direcções, continua sendo um espaço de sonhos e perigos. É dele que falam os textos fundadores acessíveis aos europeus ocidentais daqueles séculos remotos, ou seja, os poemas de Virgílio e Lucano, os textos latinos que evocam as viagens de Ulisses, a Bíblia e os textos litúrgicos. O Mediterrâneo constitui um universo povoado de ilhas maravilhosas e de seres extraordinários: as sereias de Ulisses, o Leviatão do Livro de Job, o peixe de Jonas. É o domínio do fantástico, fascinante mas temível. Os navegantes temem as suas iras: os relatos de tormentas e de naufrágios são *topoi* dos poemas épicos antigos e também se encontram na literatura cristã, com a tormenta de Jonas, a tormenta que é apaziguada por Cristo no Evangelho de São Marcos, ou ainda a que leva São Paulo ao naufrágio.

Não se deve esquecer estes antecedentes literários se se quer avaliar o grau de invenção e originalidade dos poetas da Idade Média portuguesa quando introduzem o tema marítimo nas suas obras. Não se pode ceder ao entusiasmo e seguir José Joaquim Nunes que considera as "marinhas" "independentes de qualquer imitação estranha"[1]. Já sabemos que uma bonita cantiga do poeta provençal Raimbaut de Vaqueiras contradiz tal afirmação: antes de Martim Codax, ele apresenta uma mulher que se dirige às ondas do mar para saber novas do seu amigo[2]. Na verdade, os poemas com motivos marítimos são raros na literatura occitânica. E as "marinhas" ou "barcarolas" galego-portuguesas

---

[1] *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1928, Vol. I (Introdução), p.26.

[2] "Altas undas que venez suz la mar, / que fay lo vent çay e lay demenar, / de mun amic sabez novas comtar, / qui lay passet? No lo vei retornar! / Et oy Deu, d'amor! / Ad hora m dona joi et ad hora dolor !" (Citado por Frede JANSEN, *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense University Press, 1978, p.69). O Professor José Ariel Castro (UF-Rio de Janeiro) faz notar que Raimbaut de Vaqueiras, que participou na quarta cruzada em companhia do Mestre do Hospital, filho bastardo de Afonso Henriques, pôde ter conhecimento de motivos próprios da lírica galego-portuguesa e utilizá-los na própria poesia. A influência recíproca entre a lírica provençal e a lírica galego-portuguesa, ainda pouco conhecida, é objecto de discussões entre os especialistas.

revelam uma relação específica com o mar. Limitando a minha pesquisa aos *Cancioneiros* profanos, procurarei aqui deslindar a extensão deste "sub-gênero", definir o papel assumido pelo mar nos diferentes poemas ligados ao tema, e estudar mais de perto dois destes poemas, que me parecem particularmente interessantes.

Dada a ênfase que se confere às "marinhas", temos geralmente a impressão que estes poemas são muito numerosos. Citaremos a título de exemplo a opinião de A. Vieira de Lemos:

> São inúmeras as composições dos *Cancioneiros* medievais que nos falam do mar, da autoria de variados poetas, jograis e fidalgos, cavaleiros e trovadores, todos denunciando a perturbação irresistível das belezas marítimas e do seu mistério.[3]

Mais uma vez, isto é um excesso de entusiasmo. Quando se contam os poemas em que aparece o mar, pode-se verificar que são afinal relativamente poucos. Deixando de lado as cantigas em que a única alusão é um topónimo designando um lugar geográfico próximo da beira-mar, mais ou menos conhecido, e as que aludem às cruzadas frustradas de Maria Balteira ou de Pero d'Ambroa, apenas umas 28 podem realmente ligar-se à temática encarada: são três cantigas de amor, vinte e duas de amigo, duas de escárnio e mal-dizer e uma de louvor. Este número não é considerável, se o compararmos com o total de 1679 cantigas que chegaram até nós ou até com as 508 cantigas de amigo. É certo que os *Cancioneiros* são apenas antologias da produção lírica dos séculos XIII e XIV. No entanto, a título de exemplo, as "cantigas de romaria" são 56, segundo G. Tavani[4]. É forçoso reconhecer que, apesar da proximidade do mar, pelo menos no caso dos poetas que frequentam a corte portuguesa, este não é o cenário mais frequentemente evocado. Por isso, parece pouco justificado considerar as "marinhas" como um "sub-género" das cantigas de amigo. Aliás, embora seja nas cantigas de amigo que o motivo encontra um terreno de predilecção, deve-se notar que aparece também em outros géneros.

Quanto aos poetas, contei onze[5], entre os quais três são com certeza trovadores de alta linhagem: el-Rei de Castela e Leão D. Afonso X, que manteve uma das cortes mais brilhantes da Península Ibérica durante o século XIII, o seu valido Pai Gomes Charinho, que foi almirante do mar e adiantado-mor da Galiza, e Gonçalo Eanes do Vinhal, grande senhor feudal, vassalo de Afonso X. Os outros são na quase totalidade jograis de grande talento, figuras familiares das cortes castelhana e/ou portuguesa, como Julião Bolseiro, Martim Codax, Mendinho, Pero Meogo, Nuno Fernandes Torneol, Nuno Peres, João Zorro. É difícil definir o estatuto social exacto do poeta Rui Fernandes, clérigo galego. Ocorria uma variedade de poetas e de personalidades, e por conseguinte, havia variedade nos modos de tratamento do tema marítimo. É importante lembrar que, pelo menos, três destes poetas compõem várias cantigas situadas no mesmo ambiente marítimo, que constituem séries narrativas mais ou menos coerentes. É o caso de Martim Codax, mas também de Pai Gomes Charinho e João Zorro, aos quais poderíamos acrescentar Julião Bolseiro.

---

[3] A. Vieira de LEMOS, "O mar na poesia medieval portuguesa", in: *Boletim da Biblioteca Municipal de Matozinhos*, nº 9, 1962, p.87.

[4] Giuseppe TAVANI, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1988, p.147.

[5] Registam-se 153 poetas nos *Cancioneiros* galego-portugueses.

A importância numérica das "marinhas" revela-se, portanto, bastante fraca. No entanto, são poemas que produzem um profundo impacto na sensibilidade dos leitores. Como explicar tal impressão, senão pela habilidade com que os poetas utilizam o motivo e lhe infundem um intenso poder sugestivo, atribuindo funções diversas ao elemento marítimo?

O mar, como outros elementos da Natureza evocados sobretudo nas cantigas de amigo, em que o quadro exterior assume frequentemente um alto valor poético, é um cenário, mas um cenário de particular grandeza, sugerido geralmente com uma extrema economia de meios. Em vários casos, um topónimo, acompanhado ou não da palavra "mar", é suficiente para impor a visão do espaço oceânico. Por exemplo, quando Nuno Peres evoca "San Clemenço do mar ..."[6], não é preciso dizer mais para que o ouvinte ou o leitor imagine a ermida perto da praia. E João Zorro, nos versos paralelos de duas coplas sucessivas, limita-se a estas palavras: "Em Lisboa, sobre la mar ...", "Em Lisboa, sobre lo ler ..."[7]; e a abertura do quadro para o horizonte marítimo é realizada. Em três cantigas de Martim Codax, o mar nem sequer é nomeado; mas, quando a amada diz:

> Mandad'ei comigo,
> ca ven meu amigo:
> e irei, madr', a Vigo.[8]

todos sabem que ela vai a Vigo, à beira-mar, esperar que o amigo chegue ao porto.

Aliás, em muitos casos, a evocação é completada por alguns traços mais precisos, geralmente substantivos. Aparecem as barcas, sinal do regresso do amigo, como na "barcarola" de Nuno Fernandes Torneol:

> Vi eu, mia madr', andar
> as barcas eno mar:
> e moiro-me d'amor.[9]

ou sinal duma partida alegre, como na curiosa cantiga de amor de João Zorro, em que as barcas se constroem "sobre la mar" ou "sobre lo ler":

> Barcas novas mandei lavrar
> e no mar as mandei deitar,
> ai mia senhor velida!

Podemos considerar que, em João Zorro, o rio por onde entram as barcas que a dona virgo olha e aguarda desde a ribeira e que é o Tejo, o rio de Lisboa, não é mais que uma extensão do mar ("Jus'a la mar é o rio; / eu namorada irei / u el-rei arma navio."). De facto, quando são nomeados estes traços da paisagem, o seu significado vai bem mais além do seu sentido próprio. As barcas novas das cantigas de Julião Bolseiro ou de João Zorro, as ondas das de Martim Codax, as flores no navio de Pai Gomes Charinho, mais que objectos concretos e visíveis, são os sinais que revelam as esperanças da amada. Esta pode

---

[6] *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses, op.cit.*, Vol. II, p.387, nº CCCCXXVIII.
[7] *Ibid.*, Vol. II, p.349, nº CCCLXXXIII.
[8] *Ibid.*, Vol. II, p.441, nº CCCCXCII.
[9] *Ibid.*, Vol. II, p.74, nº LXXIX.

mostrar-se impaciente até ao ponto de querer afastar-se da presença tutelar da mãe, como em Julião Bolseiro:

> Non vos pês, madre, se Deus vos empar,
> irei veer se ven meu amigu'i.[10]

Ou quer compartilhar a sua alegria com a irmã e as amigas, como em Martim Codax, onde esta alegria vai até à proposta dum "banho nas ondas": este banho exprime uma familiaridade com o mar, pouco frequente em geral na poesia do tempo, e faz pensar, como já foi dito, num rito pré-cristão de purificação, antes da chegada do amigo[11]. Em Pais Gomes Charinho, caso único, a amada parece cheia de orgulho ao ver afastar-se o navio que leva o amigo:

> As frores do meu amigo
> briosas van no navio.
> E van-s' as frores
> d'aqui ben con meus amores!
> Idas son as frores
> d'aqui ben con meus amores![12]

Os comentadores fazem diversas hipóteses a propósito do que representam aquelas "flores briosas": presente da amada ao amigo? Flores de lis dos pendões guerreiros? Espuma do mar que acompanha o navio? Sentimentos recíprocos dos amantes? O certo é que a amiga, impregnada de espírito cavalheiresco, considera que o serviço do rei serve afinal a sua própria honra e comporta-se como a "dama" dos romances de cavalaria ou a "senhor" das cantigas de amor:

> Pera chegar ao fossado
> servir mi, corpo loado.
> E van-s' as frores
> d'aqui ben con meus amores!

No entanto, noutra cantiga, a mesma dama, talvez, invoca Santiago, esperando confiante o regresso feliz do amigo:

> sobre mar ven quem frores d'amor ten!
> mirarei madre, as torres de Geen".[13]

Ao contrário, o mar vazio contemplado desde altas torres só inspira tristeza e saudades à amiga que faz falar Gonçalo Eanes do Vinhal:

> Quand'eu sobi nas torres sobre-lo mar
> e vi onde soía a bafordar
> o meu amig', amigas, tan gran pesar
> ouv'eu enton por ele no coraçon,
> quand'eu vi estes outros per i andar,
> que a morrer ouvera por el enton.[14]

---

[10] *Ibid.*, Vol. II, p.360, p.CCCXCVIII.
[11] Frede JANSEN, *The Earliest Portuguese Lyrics*, *op.cit.*, p.67.
[12] *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, *op.cit.*, Vol. II, p.198, n° CCXX.
[13] *Ibid.*, p.203, n° CCXXV.
[14] *Ibid.*, p.127, n° CXL.

Uma atitude nova, muito explorada alguns séculos mais tarde pelos românticos, aparece aqui: o mar é o quadro que torna possível a contemplação e uma meditação saudosa. Também encontramos este aspecto na última cantiga de Martim Codax ("Ai ondas que eu vin veer ..."). Mais triste ainda, a amiga duma cantiga de Pero Meogo imagina a morte (por amor) do seu amigo ("E se el vai ferido, / irá morrer al mar."[15]), como se o mar fosse o último refúgio dos desesperados.

Nos exemplos citados, inclusive nos últimos, o mar não tem um carácter inquietante. É simplesmente o fundo familiar duma paisagem aberta para o horizonte, o espaço da viagem, concreta ou espiritual. É várias vezes o símbolo da esperança exprimida pelo "eu" poético, em geral a amiga, esperança do regresso feliz ou da conquista de glória; às vezes, ele inspira a saudade ou acolhe os que sofrem.

Da maneira mais natural, os poetas passam assim da evocação dos sentimentos do "eu" poético à personificação do quadro, ou seja, do mar ou dos objectos ligados ao mar, com modalidades próprias para cada um. Por exemplo, em João Zorro, a amada confiante que vê o barco entrando no rio, julga que o próprio navio está a remar ("Per ribeira do rio / vi remar o navio, / e sabor ei da ribeira")[16]. Pai Gomes Charinho constrói, através de quatro majestosas coplas, uma comparação alegórica, na qual põe em paralelo as virtudes do mar e as do rei de Castela[17]: o mar é generoso, poderoso e "temudo"; nele cabe tudo, quebranta e faz morrer muitos, mas enriquece outros; é capaz de "mansedume" sem limites; e a conclusão do poeta na "fiinda" é a seguinte:

> Estas manhas, segundo é meu sen,
> que o mar á, á el-rei. E por én
> se semelhan, quen-o ben entender.

Em Martim Codax, a amada dirige apóstrofes primeiro frementes de impaciência e no fim, cheias de amargura, às ondas do mar:

> Ondas do mar de Vigo,
> se vistes meu amigo!
> e ai, Deus se verrá cedo! (Cantiga 1ª)[18]

> Aí ondas que eu vin veer,
> me saberedes dizer
> por que tarda meu amigo
> sen mi! (Cantiga 7ª)[19]

---

[15] *Ibid.*, p.374, nº CCCCXIII.

[16] *Ibid.*, p.348, nº CCCLXXXII.

[17] Não se sabe com precisão a que rei alude Pai Gomes Charinho. Armando Cotarelo Vallador julga que se trata de Sancho IV ("La poesía del mar en el *"Cancioneiro da Vaticana"*, *Grial, Revista Gallega de Cultura*, nº 30, 1970, p.475). Mas Carolina Michaëlis pensa que Pai Gomes Charinho se refere a Afonso X. A cantiga está em Alexandre Pinheiro TORRES, *Antologia da Poesia Trovadoresca*, Porto: Lello & Irmão, 1977, p.163.

[18] *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, *op.cit.*, Vol. II, p.441, nºCCCCXCI.

[19] *Ibid.*, p.446, nº CCCCXCVII.

Aqui, o mar torna-se feminino, graças às ondas que, como a irmã ou as amigas, passam a ser as confidentes da amiga, mas umas confidentes superiores, quase divinizadas, a quem a rapariga parece reconhecer um poder mágico, que consiste essencialmente numa sabedoria sobrenatural: elas devem saber onde está o amigo. No entanto, as ondas ficam mudas e a angústia da rapariga não recebe resposta.

Outra modalidade: Rui Fernandes, numa cantiga de amor, invectiva o mar responsável pela separação entre ele e a amiga, até maldizê-lo:

> Maldito se[j]a l'mare,
> que mi faz tanto male![20]

As maldições de Rui Fernandes, assim como as "manhas" enumeradas por Pai Gomes Charinho, levam-nos a analisar outro aspecto do mar, já que este se caracteriza pela sua ambivalência: tanto pode ser sedutor e aprazível, como inquietante e malévolo.

Quem sabe evocar com a melhor retórica os perigos do mar é Pai Gomes Charinho. Fá-lo em duas cantigas, uma de amor, outra de amigo. Na primeira, lembra que "é gran'coita de mort'a do mar"; porém, acrescenta:

> Coita d'amor me faz escaecer
> a mui gran coita do mar, e teer
>
> por maior coita a que faz perder
> coita do mar, que faz muitos morrer.[21]

E na cantiga de amigo, a amada alegra-se por saber que o seu amigo já não será almirante do mar e que ela poderá viver sem angústias. Por isso, acaba a cantiga com uma bênção cheia de fervor :

> o que do mar meu amigo sacou
> saque-o Deus de coitas qu'afogou.

A intensidade do perigo do mar é assim tornada bem sensível, sem que o poeta deva descrever qualquer tormenta ou naufrágio. De outro modo procede Rui Fernandes, o que maldiz o mar. Ele consegue sugerir a sufocação do que se afoga, estabelecendo um paralelo entre as ondas do mar e as ondas de dor que lhe submergem o coração:

> Nunca ve[j]o las ondas
> nen as [muit'] altas rocas
> que mi non venhan ondas
> al cor pola fremosa.

---

[20] *Cantigas d'Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por José Joaquim Nunes, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932, p.313, nº CLIII.

[21] Alexandre Pinheiro TORRES, *Antologia da Poesia Trovadoresca*, *op.cit.*, p.165.

E Martim Codax, com a simples introdução de dois adjectivos ("o mar salido", "o mar levado"), impõe com sobriedade a ideia da inquietante potência do mar, neste caso masculino.

Uma cantiga de mal-dizer de Gonçalo Eanes do Vinhal[22] dá-nos outro tipo de evocação dos perigos do mar. O trovador zomba de Pero d'Ambroa, que nunca teve medo do mar, e, sugerindo que ele nunca andou no mar, explica que de facto, Pero d'Ambroa não teme nem o mau tempo, nem que a nau quebre:

> e poren cuidan quantos aqui son
> que vossa madre con algun caçon
> vos fez, sen falha, ou con logabanto;

E aqui é a zombaria que faz perceber até que ponto é pouco razoável pretender ignorar os perigos do mar.

A meu ver, duas cantigas, muito diferentes uma da outra, escritas por dois poetas afastados um do outro pelo tempo e pela condição social, ilustram perfeitamente a ambivalência do mar na lírica dos *Cancioneiros* galego-portugueses. Na primeira, considerada como uma cantiga de escárnio[23] e da autoria do rei Afonso X de Castela e Leão, o monarca parece exprimir os seus próprios sonhos um pouco melancólicos, com bastante humor. Opõe sistematicamente, ao longo de quatro estrofes, a vida do cavaleiro e a vida do marinheiro mercador. Todos os prazeres da vida do cavaleiro: o contacto com a Natureza campestre, o amor, os ricos trajes e, sobretudo, o exercício das armas, perdem o sabor, devido ao que o poeta chama "os alacrães", sem outra precisão, provavelmente os seus vassalos rebeldes ou as desavenças com a própria família. El-rei imagina então outra vida, bem afastada do ideal guerreiro dos nobres: é uma evasão sobre o mar. E sucedem-se os sonhos:

> [...] [Pago-me] dun bon galeon,
> que mi alongue muit'aginha
> deste demo da campinha [...]
>
> [...] Mas tragerei un dormon,
> e irei pela marinha
> vendend'azeit' e farinha; [...]
>
> [...] Ca mais me pago do mar
> que de seer cavaleiro;
> cá eu foi já marinheiro [...]
>
> [...] Ante quer'andar sinlheiro
> e ir come mercadeiro
> algũa terra buscar [...].

---

[22] *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros medievais galego-portugueses*, Edição crítica pelo Prof. Rodrigues Lapa, Coimbra: Editorial, Galáxia, 1965, p.265, nº 170.

[23] Cf. *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, *op.cit.*, p.13, nº 10.

Como vemos, o mar aqui é o mar amigo e acolhedor, aberto à viagem aventureira. O rei não sonha com aventuras que o levariam a terras remotas. O que lhe parece invejável é a liberdade do marinheiro, a passagem do "galeon" ao "dormon", a variedade das escalas, a facilidade da navegação costeira e dos contactos efémeros com os fregueses. Só no fim aparece o gosto da solidão e, talvez inspirado pela cultura do poeta, o sonho de descoberta duma terra nova. Temos aqui um poema surpreendente, tão ambíguo como o próprio mar. De quem está zombando o rei? Dos "alacrães", com toda a certeza. Mas também dele mesmo e do ideal cavalheiresco. E talvez, da vida descuidada dos marinheiros mercadores, embora não seja tão evidente. O que é certo é que temos aqui uma pequena obra-prima.

O mesmo se pode dizer da famosa cantiga de amigo de Mendinho[24], a única que chegou até nós, e que despertou o interesse de todos os especialistas. A cantiga, paralelística, começa como uma narração na primeira pessoa e no passado e descreve um fenómeno bem concreto que só podem compreender os que estão familiarizados com o oceano: "Cercaron-mh'as ondas ...". Com efeito, os textos antigos que falavam do Mar Mediterrâneo ignoravam as marés. Aqui o perigo, descrito com a maior sobriedade, é terrivelmente plausível. A moça que se deixou surpreender pela maré intensifica a iminência do perigo ao exprimir no presente do indicativo a impossibilidade da fuga: "Nen ey [i] barqueiro nen remador", "Nen ey [i] barqueiro nen sey remar". Vemos como o paralelismo insiste na impotência da vítima. E é no futuro que se exala o seu desespero final, ou seja, a privação definitiva de futuro: "Morrerey, fremosa, no alto mar!" O carácter concreto e pungente do perigo não impede que se sinta a necessidade de uma interpretação simbólica. Na verdade, o refrão "Eu atendendo o meu amigu'! e verrá?"[25] chama a atenção para o vínculo que existe entre a maré e a paixão. Como a maré, a paixão é irresistível e é capaz de surpreender os imprudentes. Como a maré, a paixão submerge tudo e é tanto mais dolorosa quanto é frustrada: o amigo não vem. A protecção do "altar" é irrisória e a moça é incapaz de se subtrair ao fluxo dos seus sentimentos: "Não sei remar!". Então, ela deixa-se levar, cheia de compaixão pela própria beleza perdida e já sem a menor esperança de se salvar.

Vemos com que mestria e sobriedade o poeta desenvolve o seu paralelismo semântico entre a potência do mar e a força da paixão e escreve um poema fascinante entre todos.

Podemos fazer algumas observações a partir das reflexões que acabamos de expor. Confirmam primeiro o enraizamento do motivo marítimo na tradição poética portuguesa. Por outra parte, os poemas analisados revelam claramente uma especificidade na maneira de tratar este motivo. Com efeito, os poetas galegos e portugueses que o utilizam conhecem o mar, têm com ele uma sensível familiaridade. Por isso, são capazes de avaliar lucidamente os perigos com que o mar ameaça os homens. Mas porque o conhecem, não exageram estes perigos e até se mostram confiantes relativamente a um mar que leva e torna a trazer, num movimento de fluxo e refluxo. Seria interessante estudar a fundo o ritmo de algumas marinhas. Provavelmente por conhecerem o mar, pelo menos, ao longo

---

[24] *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses, op.cit.*, Vol. II, p.229, nº CCLII.
[25] Leitura de Giuseppe Tavani. Cf. *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa, op.cit.*, pp.140-1.

das costas portuguesas, os poetas não exploram abusivamente o seu mistério. Não aludem a seres fantásticos nem a monstros marinhos. Os poucos habitantes do mar mencionados, o "caçon" e o "logabanto" não têm nada de fabuloso. No entanto, e talvez com uma intensidade maior, porque alicerçada num conhecimento mais profundo, os poetas sabem perfeitamente transmitir a emoção e os sonhos que sugerem a contemplação do mar, o mistério dos horizontes insondáveis e das ondas agitadas, a correspondência entre os sentimentos variáveis da alma humana e o espectáculo sempre mudável do espaço marítimo.

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

D. AFONSO X (R. Lapa, nº 10)

1. Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d'amor nen de mixon
nen d'armas - ca ei espanto,
por quanto
mui perigo[o]sas son,
come dun bon galeon,
que mi alongue muit'aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son;
ca dentro no coraçon
senti deles a espinha!

E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terci d'amor razon
nen d'armas, por que quebranto
e chanto
ven delas toda sazon;
mas tragerei un dormon,
e irei pela marinha
vendend'azeit' e farinha;
e fugirei do poçon
do alacran, ca eu non
lhi sei outra meezinha.

Non de lançar a tavlado
pagado
non sõo, se Deus m'ampar
aqui, nen de bafordar;
e andar de noute armado,
sen grado
o faço, e a roldar;
ca mais me pago do mar
que de seer cavaleiro;
cá eu foi já marinheiro
e quero-m'ôi-mais guardar
do alacran, e tornar
ao que me foi primeiro.

E direi-vos um recado:
pecado
nunca me pod'enganar
que me faça já falar
en armas, ca non m'é dado
(doado
m'é de as eu razoar,
poi-las non ei a provar);
ante quer'andar sinlheiro
e ir come mercadeiro
algũa terra buscar,
u me non possan culpar

alacran negro nen veiro.

MENDINHO (J.J. Nunes, *Amigo*, nº 252)

Sedia-m'eu na ermida de San Simhon
e cercaron-mh'as ondas: que grandes son!
eu atendend'o meu amigu'! e verrá?

Estava na ermida, ant'o altar
[e] cercaron-mh as ondas grandes do mar!
eu atendend'o meu amigu'! e verrá?

E cercaron-mh as ondas: que grandes son!
nen ey [i] barqueiro, nen remador!
eu atendend'o meu amigu'! e verrá?

E cercaron-mh as ondas grandes do mar,
nen ey [i] barqueiro, nen sey remar!
eu atendend'o meu amig'! e verrá?

Nen ey [i] barqueiro, nen remador,
morrerey, fremosa, no mar mayor!
eu atendend'o meu amigu'! e verrá?

Nen ey [i] barqueiro, nen sey remar,
morrerey, fremosa, no alto mar!
eu atendend'o meu amigu'! e verrá?

O FASCÍNIO DAS JANELAS

DIVA VALENTE REBELO

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? ... É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo ... .

Leonardo da VINCI

Uma janela não é senão o ar emoldurado por esquadrias

Clarice LISPECTOR

A finalidade fundamental deste trabalho é o estudo das significações - símbolos da "janela", nas artes em geral: na arquitetura, na pintura e na literatura.

Deve-se considerar uma dicotomia: a visão interior e a visão exterior - isto é, de dentro para fora da janela e de fora para dentro. A "sintaxe" da janela trata do relacionamento desses dois aspectos. Tais características configuram uma *poética da janela*.

A janela representa "olhares", cabe ao estudioso reconhecer os vários significados e as várias metáforas.

Estudamos a origem da janela a partir dos templos egípcios, gregos e romanos, passando pela Idade Média, pelo Renascimento até à Modernidade.

Buscando a etimologia da palavra *janela* - provém do latim vulgar *januella*, diminutivo de *janua* (*ianua*), que designava a porta, passagem, entrada, acesso. Janus foi um dos principais deuses romanos. Era o primeiro deus a ser celebrado nas preces e o primeiro a receber as oferendas dos sacrifícios. Jano apresenta duas faces que lhe permitem controlar, ao mesmo tempo, o espaço interior e o espaço exterior. É mencionado como o guardião do universo, o abridor e o fechador de todas as coisas, passando a ser o deus dos inícios - por exemplo, do primeiro mês do ano, Ianuarius - e de todas as aberturas, sugerindo constante vigilância, sabedoria e conhecimento do passado e do futuro.

Através das sugestões etimológicas é possível distinguir elementos para tratar a origem das janelas. Uma das sugestões liga o aparecimento da janela a variações ocorridas no elemento porta, uma "diminuição", uma subtração da sua parte inferior. A mudança não é apenas física, é também qualitativa, porque altera a função da passagem, deslocando o observador fisicamente para a entrada da luz, do ar, do olhar, do pensamento.

Deparamos aqui com um ponto de profundo significado ontológico para a arquitetura: é a luz que produz a sugestão de espaço. O espaço é aniquilado pela escuridão. A luz e o espaço são inseparáveis.

Constatamos que a janela não esteve presente nos primódios da arquitetura. Não havia janelas no templo egípcio, nem no templo grego, nem no romano. Havia pequenas

aberturas, por onde penetrava luz, o arejamento. Os templos gregos e romanos obedeciam às ordens arquitetônicas.

Na casa romana - *domus*, não havia janelas para o exterior. A maior parte dos ambientes tinha uma única abertura: a entrada. O diversos cômodos da *domus* estavam voltados para um pátio central e descoberto: o peristilo. Do peristilo distribuíam-se as diversas funções da *domus*, uma distribuição axial formada pelo vestíbulo de entrada (*atrium*), o peristilo e o triclínio: sala de refeições com caráter social, em geral, com três ou mais leitos inclinados ao redor da mesa.

Esses aposentos de caráter íntimo tinham as suas aberturas voltadas para o peristilo, de onde provinha a iluminação, a ventilação e os respectivos acessos, p.ex.: a casa das Bodas de Prata, em Pompéia, século II a.C., é um exemplo típico da *domus* senhorial, articulada em torno de um amplo átrio retangular com um reservatório para recolher as águas das chuvas. À casa com átrio original, acrescentou-se depois o peristilo.

Na Idade Média, nas construções dos castelos e das *ecclesiae* (igrejas), verdadeiras fortalezas contra as invasões, assaltos dos inimigos, roubos e toda a sorte de vandalismo, as janelas eram escassas e surgiam como pequenas aberturas colocadas bem no alto das muralhas ou dos edifícios. As paredes não suportavam o peso e as aberturas, apesar de pequenas e raras, muitas vezes, eram muito estreitas, quase fechadas: as "janelas cegas"; as "janelas de voamento" - mais projetadas nas paredes dos edifícios; as "seteiras" - aberturas muito estreitas com a finalidade de proteção e lançamento de setas contra os inimigos.

O homem medieval, pelo profundo sentimento de religiosidade - teocentrismo -, voltava-se para dentro de si mesmo, não tinha necessidade de olhar o mundo do lado exterior, mas sim, de olhar-se a si mesmo , ensimesmar-se no seu interior.

Com o advento da arte gótica, com as construções das catedrais e para demonstrar o conceito filosófico: "Deus é luz, Deus é força", essas extraordinárias construções foram-se tornando cada vez mais elevadas. A busca da ascensionalidade faz com que através de torres, de flechas góticas, esses monumentos chegassem até o céu, atingissem a Deus.

As janelas góticas abrem-se nas catedrais, a arte dos vitrais desenvolve-se intensamente. Com a finalidade de fazer a luz penetrar nas catedrais, magnificamente colorida, dentro dos recintos antes escuros, úmidos e exíguos das *ecclesiae* e, ao mesmo tempo, servindo para educar o povo pelas histórias religiosas contadas nos vitrais, num ambiente de magia e de misticismo. Como exemplo, citamos as janelas de duas luzes ou de quatro luzes, divididas em partes iguais por uma pequena coluna; e as rosáceas, grande janela circular dividida por colunelas, partindo do centro, abertas nas fachadas das catedrais (Notre Dame) ou no transepto.

Nos castelos feudais (casa dos nobres), é evidente também a preocupação com a defesa da propriedade: as altas muralhas, o fosso ao redor do castelo, a ponte levadiça , que conduzia ao interior, a escassez de aberturas na parte inferior, a torre de menagem, que dominava a paisagem exterior.

No limiar do Renascimento, com a atitude filosófica proveniente dos gregos e latinos - o antropocentrismo - a nova visão do mundo deu origem às grandes navegações, aos grandes descobrimentos, tendo como centro a escola de Sagres e D. Henrique e seus

seguidores. Nessa aventura para o mundo exterior, o homem sai de dentro de si mesmo, com a necessidade de olhar e descobrir novos continentes. Surgem os palácios renascentistas em Florença, Roma, Veneza, Milão, os castelos franceses do Vale do Loire com numerosas janelas na sua fachada - "enjanelados" para ver o mundo exterior. A arquitetura ganha "olhar".

Com o desenvolvimento da vida urbana, do comércio (Veneza), a cidade é um ponto de atração - inaugura-se o hábito de contemplar a cidade. As aberturas (janelas) aparecem no andar superior, resguardando a habitação dos olhares e ouvidos alheios. Aparecem as *loggie* - pontos de comércio no andar térreo, como era o costume da burguesia abastada italiana.

Instala-se o hábito de ver a cidade e seus moradores de dentro do espaço privado. A estreiteza das ruelas aguça o "voyeurismo". A janela é de fato o grande divertimento e a grande tentação aberta para a rua, embora abrigada dos indiscretos, pelos anteparos articulados com persianas:

> Ali se expia, ali se olha, ali se conversa de um vão ao outro, ali as pessoas se fazem ver (Duby, p.289).

No Renascimento, surge, com Leon Batista Alberti, a "janela" na pintura, a perspectiva - palavra latina que significa "ver através". A preocupação em retratar a realidade propicia, com a perspectiva matemática, a tridimensionalidade.

A janela é moldura, mas também perspectiva. A janela ao delimitar o campo da visão e situar o observador, funde o espaço bidimensional do plano de representação com o espaço tridimensional, real ou imaginário. Era justamente a indiferenciação entre o espaço real e o espaço imaginário, o signo do casamento entre arquitetura e pintura.

As janelas são áreas de fragilização na estrutura do edifício, porque não suportam cargas (o peso das paredes). Assim sendo, elas só poderiam situar-se entre colunas ou pilares que exerciam função de suportes - no intercolúnio. Os tipos de intercolúnio foram observados por Vitrúvio, no século I d.C. As janelas se subordinam a esta regra, à hierarquia das ordens, inserindo-se sempre simetricamente entre o *intercolúnio*, guarnecidas por uma moldura: a *edícula*. Aparecem as janelas bipartidas e as janelas tripartidas. A primeira dividia o olhar preciso e imóvel da técnica da perspectiva. A segunda, a tripartida, era a regra, pois elas liberavam o centro, onde se situava o ponto de fuga, o artifício da representação do infinito. Cabe às janelas compor o ritmo ou a harmonia da fachada dos edifícios. Vejamos o exemplo abaixo:

No Barroco, a janela será considerada como elemento de importância fundamental para a linguagem da arquitetura. A edícula que emoldura a janela, na parte superior, apresenta alterações: curvatura interrompida, sinuosidade, ondulações para dar a impressão de movimento e de profundidade.

As janelas barrocas estão totalmente inseridas na nova concepção espacial. Apresentam maior variedade de formas. A fachada do edifício ondula-se (linhas sinuosas, reentrâncias e saliências), em busca de movimento e de profundidade.

A janela, considerada como uma abertura, na vibrante parede barroca, é um momento de pausa, de silêncio, na linguagem arquetônica, no que se refere às suas

qualidades de abertura, de transparência ou reflexão. Aqui, a janela mais do que nunca detém um olhar, a expressão de uma interioridade.

Na literatura, a metáfora da janela é explorada por inúmeros autores. A janela oferece-se ao olhar como intermediadora de possíveis diálogos entre o espaço interior e o exterior. Sartre, na sua obra *L'être et le néant* afirma que "o outro é uma liberdade que pode invadir a minha; logo o outro existe" e, em *Huis-Clos*, "nosso inferno, são os outros".

Podemos lembrar também o texto poético de Baudelaire, "Les fenêtres", extraído da obra *Petits poèmes en prose*:

> Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Podemos também citar a crônica de Cecília Meireles: "Arte de ser feliz", extraída do livro *Escolha o seu sonho*, onde a autora apresenta todas as fases de sua vida: infância, adolescência, maturidade, através da metáfora da janela.

> *Houve um tempo em que a minha janela* se abria para um chalé. Na ponta do chalé brilhava um grande de ovo de louça azul. Nesse ovo costumava pousar um pombo branco. Ora, nos dias límpidos, quando o céu ficava da mesma cor do ovo de louça, o pombo parecia pousado no ar. Eu era criança, achava essa ilusão maravilhosa, e sentia-me completamente feliz.
>
> *Houve um tempo em que a minha janela* dava para um canal. No canal oscilava um barco. Um barco carregado de flores. Para onde iam aquelas flores? Quem as comprava? em que jarra, em que sala, diante de quem brilhariam, na sua breve existência? e que mãos as tinham criado? e que pessoas iam sorrir ao recebê-las? Eu não era mais criança, porém, minha alma ficava completamente feliz.
>
> *Às vezes abro a janela* encontro o jasmineiro em flor. Outras vezes encontro nuvens espessas. Avisto crianças que vão para a escola. Pardais que pulam pelo muro. Gatos que abrem e fecham os olhos, sonhando com pardais. Borboletas brancas, duas a duas, como refletidas no espelho do ar. Marimbondos: que sempre me parecem personagens de Lope de Vega. Às vezes, um galo canta, às vezes um avião passa. Tudo está certo, no seu lugar cumprindo o seu destino. E eu me sinto completamente feliz.

Na arte colonial brasileira, aparece a janela (gelósia) com treliça, de influência árabe, escondendo o observador para não ser visto da parte exterior. Na obra do romancista francês Robbe-Grillet, *La jalousie*, o autor usa a palavra janela nos dois sentidos: como gelosia e como sentimento de ciúme.

O potencial poético da metáfora da janela aparece inúmeras vezes, no cinema; como exemplo, os filmes: "Uma janela indiscreta" e "Uma janela para o amor".

Em conclusão, na Modernidade, além da grande janela do cinema, contamos com o desenvolvimento técnico e científico da grande janela da computação, *Windows*, nova visão e nova linguagem da informática para o mundo moderno.

RESUMO

A finalidade fundamental deste trabalho é o estudo das significações - símbolos da "janela", nas artes em geral: na arquitetura, na pintura e na literatura.

Deve-se considerar uma dicotomia: a visão interior e a visão exterior - isto é, de dentro para fora da janela e de fora para dentro. A "sintaxe"da janela versa sobre o relacionamento desses dois aspectos, configurando uma *poética da janela*.

A janela representa "olhares", cabe ao estudioso reconhecer os vários significados e as várias metáforas.

Estudamos a origem da janela a partir dos templos antigos do Egito, da Grécia e de Roma passando pela Idade Média, pelo Renascimento, até à Modernidade.

Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Fundação Santo André
São Paulo – Brasil

BIBLIOGRAFIA

BOSI, A., "Fenomenologia do Olhar", publicado em *O Olhar*, vários autores, São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

CHAUÍ, M., "Janela da Alma, Espelho do Mundo", publicado em *O Olhar*, vários autores, S.Paulo: Cia. das Letras, 1988.

DUBY, G., "A vida privada nas casas aristocráticas da França feudal", publicado no segundo volume da *História da vida privada - Da Europa feudal à Renascença*, S. Paulo: Cia. das Letras, 1991.

MERLEAU-PONTY, M., *O visível e o invisível*, S.Paulo: Perspectiva, 1984.

ROUANET, P.S., *As razões do Iluminismo*, S. Paulo: Cia. das Letras, 1987.

WÖLFFLIN, H., *Conceitos Fundamentais da História da Arte*,- S.Paulo: Martins Fontes, 1984.

LÍNGUA E IDENTIDADE NACIONAL: QUATRO ESCRITORES LUSÓFONOS

LUÍS DE SOUSA REBELO

Os escritores que participam nesta mesa redonda são figuras cimeiras nas literaturas de língua portuguesa e autores representativos das culturas dos seus respectivos países, que constituem juntamente com os Estados de Cabo Verde, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, a grande comunidade da fala comum, que se criou na aventura que teve por cenário quatro continentes. Quatro, sem qualquer intenção ou sentido simbólico, é igualmente o número dos escritores aqui presentes. Três romancistas - José Cardoso Pires, Pepetela, Moacyr Scliar - respondem respectivamente por Portugal, Angola e Brasil, e um poeta, José Craveirinha, é a voz de Moçambique na sua luso-africanidade.

Da geração que se estreia nas letras nos anos quarenta, José Cardoso Pires é um dos mais finos observadores da realidade sua contemporânea e do tempo português, tempo de uma sociedade policiada pelo salazarismo, que o leva a adoptar uma atitude de luta na defesa dos direitos de cidadania. Os temas dos seus primeiros contos, aparecidos em 1949, refundidos e reunidos no volume intitulado *Jogos de Azar* (1963), revelam-nos um mundo de opressões interiorizadas, descoberto no pormenor aparentemente insignificante - um gesto, uma frase desgarrada, um quadro -, que, no seu desenvolvimento autónomo ou numa série compõem a teia da fábula. Atento às modulações da linguagem, às suas variantes regionais, ao calão, aos dialectos de grupo e da marginalidade, José Cardoso Pires renova e reinventa a língua esclerosada pelos academismos literários.

Na sua narrativa misturam-se com frequência as vozes do narrador com as das personagens, ou dá-se uma interversão entre elas, processo este que permite abarcar uma diversidade de pontos de vista sobre a realidade que descreve. Realidade que ora o irrita, ora observa de um ponto de vista desapaixonado e distante, como se verifica n'*O Anjo Ancorado*. História de um casal burguês, um homem de quarenta anos e uma jovem que ele havia encontrado uma ou duas vezes antes, numa visita de tarde a um lugar pitoresco da costa portuguesa. Uma história onde aparentemente nada se passa. Um automóvel potente conduzido pelo homem visita o lugar, impondo a sua presença no meio dos casebres, criando um espaço de dominação temporária que apaga a presença das pobres gentes. O homem pratica a pesca submarina e há um peixe imóvel no fundo do mar; há um velho que persegue um pássaro e há uma aldeia arcaica. Todos estes episódios, na aparência autónomos, nada têm de gratuito, mas são símbolos numa narrativa que constantemente põe interrogações: "o realismo da dúvida", como diz o homem. O sentimento do falso invade ainda a história. Temos um falso amor entre o homem com má consciência e a moça com mau gosto em poesia, e o perdigoto, a quem as mãos da moça dão a fuga, vive uma falsa liberdade ao tornar-se de novo a presa do velho.

Outra narrativa de fundo simbólico é *O Hóspede de Job* (1963). A história decorre num ambiente e num cenário de solidão, dando logo no início os signos chaves da fábula

no apontamento que define Cercal Novo: "um clarim, uma igreja abraçada ao quartel, meia dúzia de casas ao correr da estrada, e principalmente um silvo: o combóio de Évora." Nesta frase está contida a tensão, que se desenvolve no romance, e contrasta o quartel e a população na busca de um modo de existência, que sonha um espaço e um tempo outros, sugeridos pelo toque de clarim e pelo silvo da locomotiva, imagens acústicas e dinâmicas que se opõem ao aglomerado que define o lugar. Quando os oficiais da Nato se entregam a manobras militares no polígono de tiro, a eficácia do exercício encontra bandos de crianças que procuram o tesouro do cobre torcido das granadas, os montes de cacos metálicos que, desprovidos da pólvora, são uma boa venda de sucata e rendimento de pobre. A casa de Job que recebe os senhores oficiais é por eles vista com surpresa e o distanciamento de quem nada entende da terra nem dela quer entender, registando a sua pobreza. O narrador objectiva a sua história e reinventa a memória daqueles que vivem no perímetro de fogo, mantendo uma impassibilidade no relato que mais intensamente faz sobressair a tragédia das vítimas, sem a adjectivar, o que a torna uma ocorrência subliminarmente anunciada.

Escolhendo sucessivos pontos de mira sobre a sociedade portuguesa e a forma de educação sentimental que se traduz grosseiramente no marialvismo, ou machismo lusitano, José Cardoso Pires não só reflectiu sobre o tema, produzindo sobre ele um ensaio de grande agudeza (*A Cartilha do Marialva*, ou manual da tradição antilibertina que mais nos distanciava da Europa), como o examinou, na sua prática e nos seus efeitos, no romance *O Delfim* (1968). Obra onde o ponto de vista do narrador se distingue do ponto de vista do autor, porque o narrador é ele mesmo um escritor, que se instala numa pensão de caçadores, e é já há algum tempo observador assumido das experiências que decorrem na casa da Lagoa. O narrador vai sempre acompanhado do seu canhenho de notas e tem um perfil que o define como um escritor de preocupação documental, espécie esta de escritor realista que não é do agrado do autor. Daí que a própria história transcenda no modo como vai relatada os limites formais da escrita, adquirindo a dimensão alegórica que se desenvolve em torno do caso patrão-patroa-criado. O criado é uma espécie de sub-homem, um ser física e psiquicamente deformado, um ser que aos olhos do patrão tem todas as marcas da inferioridade, sendo extrememente bizarra a ideia do patrão, homem sem filhos, de o querer moldar à imagem e semelhança da superioridade varonil da sua casta ancestral - tentativa esta que tem funestas consequências. O mecanismo simbólico, que procura imprimir o modelo do Delfim no criado, é accionado pelas figuras da paternidade espiritual e da maternalidade, mas a debilidade da sua natureza leva toda a experiência a um fracasso que tem conotações, a um nível sociológico, com uma pátria espiritualmente aleijada, incapaz de servir os ideais e as tradições que os seus senhores lhe querem inculcar. A inanidade dos ritmos nacionais de viver o tempo, patentes na rotina da hospedeira, na frivolidade da senhora da Lagoa - perdida com revistas francesas, horóscopos, cigarros e comprimidos -, e nas ocupações do resto da população da aldeia, essa inanidade anuncia uma auto-destruição lenta que nega todo o futuro. Não é a ociosidade, que gera o tédio e corrói a alma, como a ferrugem corrói o metal, mas é a inutilidade social da ocupação que cada um deles desempenha que mina o sentido do tempo.

Profundamente ancorada na realidade portuguesa, a obra de Cardoso Pires ensaia uma constante sondagem de seu quotidiano, interrogando-se tenazmente acerca das

aparências que a ocultam ou iludem. A busca da verdade do acontecido, a indagação dos factos, constitui o tema d'*A Balada da Praia dos Cães* (1982), dissertação sobre um crime de natureza política, como o próprio autor subintitula o livro, publicado já depois da Revolução de 25 de Abril de 1974. A pluralidade de pontos de vista, que se estabelece a partir dos dossiers da Polícia Judiciária, dos depoimentos das testemunhas ou das pessoas envolvidas no processo, dos relatos da imprensa, das inquirições do autor e da investigação conduzida pelo Chefe de Brigada, mostra a dificuldade de uma averiguação que suscita mais perguntas do que dá respostas. À figura do Chefe de Brigada, Elias Santana, personagem vigorosamente desenhada, e sem dúvida uma das mais marcantes em toda a ficção portuguesa, cabe determinar a responsabilidade e os móbiles do crime, problema este complicado pelas intervenções da polícia política e a ambiguidade das declarações, reproduzidas na interiorização da escrita ou da versão que deles guarda na memória o próprio autor. A complexidade do caso e o comportamento das personagens revelam as singularidades de uma sociedade fechada, bem caracterizadas no *slogan* involuntariamente irónico do cartaz turístico: "*Portugal, Europe's best-kept secret. Fly TAP*".

Nesta breve apresentação já se desenham alguns problemas que se deparam ao escritor de língua portuguesa, seja na Europa, seja noutros países lusófonos. A primeira questão é precisamente a da língua. Ao integrar os falares da marginalidade na sua ficção, ao romper deliberadamente os tabus da ortodoxia linguística, José Cardoso Pires apoia-se numa tradição que remonta ao século XVI, quando a língua foi levada a outros continentes e se aculturou em sociedades diferentes, ganhando a riqueza da sua mestiçagem. O grande testemunho deste processo é a *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto. Obra onde os empréstimos lexicais e os diferentes registos da oralidade assinalam uma transição: a passagem do *eu* narrador ao mundo do outro - o discurso heterológico desenvolvido sob a forma do género autobiográfico. A literatura de viagens, os roteiros, os memoriais diplomáticos, as crónicas procuram explorar esta via. A segunda questão é a da identidade nacional, a identificação do narrador com a realidade do país que descreve, com o seu *ethos*, maneiras de ser e de sentir. A multiplicidade de pontos de vista, tão subtilmente desenvolvida por José Cardoso Pires, é comandada pelo desejo de captar essa realidade na heterogeneidade das suas alienações. Escrever sobre Portugal ou a sociedade portuguesa (até mesmo a que sofre a metamorfose do 25 de Abril de 1974) é incómodo, como se revela no belo romance, *Alexandra Alpha* (1987), onde a Síndroma Lusitana é dada como mal de insuficiências lusas - mal que desafia todos os diagnósticos e tentativas de transformação social. A censura literária e política que tão duramente afectou, durante o período em que vigorou o regime do Estado Novo, a liberdade de criação dos escritores portugueses, não condicionou a obra de ficção de José Cardoso Pires que, pela subtileza da sua significação, se coloca fora da capacidade e do nível das suas injunções.

Complexa é a situação que se nos depara em torno da questão da identidade nacional assumida pelos escritores dos novos países africanos; primeiro, na sua luta de libertação, depois, na sua obra de formação de uma consciência colectiva criada em língua portuguesa. A língua do colonizador, a língua do outro, passa a ser a língua da recuperação da memória das grande culturas locais, e, neste processo de caldeamento cultural, transforma-se, ganha a sua "pretidão de amor" e torna-se a língua de um povo ou de povos que

nela se reconhecem e ao seu passado, passado tantas vezes perdido e deformado nas vicissitudes da História ou no aviltamento do seu esplendor.

Na sua obra de ficção, Pepetela procura encontrar as raízes e traçar os percursos que levam à formação de uma consciência nacional angolana. *Mayombe* (escrito em 1971) é o centro desse universo romanesco. Nome de lugar no enclave de Cabinda, zona montanhosa e de matas cerradas, habitada por populações que descendem do grupo Quicongo ou Bakongo, cuja história tem uma ligação lendária com o reino do Congo e as grandes sagas africanas, *Mayombe* é o espaço onde se cria a ideia de nação que nasce do espírito da terra. Romance-epopeia da luta de libertação angolana contra o colonizador português, os seus heróis são os guerrilheiros, os destribalizados e os oriundos de três grupos étnicos diferentes. Eles contituem uma unidade de combate, gente com conflitos interiores, onde pesa a origem tribal, conflitos focados com inexcedível finura psicológica e revelados na voz do narrador, alternativamente assumida por cada uma das personagens. A dureza da luta e do sacrifício humano exigido é a história de Ogun, o Prometeu africano, cuja trágica grandeza rivaliza com a do Prometeu do mito grego. História que tem entre os homens os seus ritos de iniciação, como o baptismo do guerrilheiro, onde o nome de guerra atribuído em português exclui tendências hegemónicas de uma qualquer tribo sobre as outras.

Ora, se a língua pode ser a liga que dá forma à unidade nacional, língua que se tinge com as cores das línguas nacionais, as sementes obscuras que fazem germinar a ideia têm de ser procuradas no passado remoto da história africana. *Yaka* (1983) é o título do romance que nos conta a saga de uma família de portugueses vista ao longo de três gerações, num período que vai de 1890 a 1975. Tem *Yaka* um sentido complexo.

Qualquer que seja a origem etimológica da palavra, "Yaka" significa grupo ou nação. Neste romance designa tanto uma ideia ou espírito antecipado da nacionalidade, pairando no espaço do antigo Reino de Benguela, quanto uma estátua de arte negra que acompanha como um talismã a família Semedo da história. Termo polissémico, símbolo e mito da consciência angolana que, num grande fresco de figuras vigorosamente traçadas, adquire matizes de uma revelação do destino, "Yaka" pode ser, como estátua, voz dialogante de um passado que contém em si o futuro, uma caricatura do colono, caricatura que este não vê, mas se torna clara para uma geração posterior que da história tem outra perspectiva. Tão-pouco se esgota aqui o seu significado. A própria narrativa, pontuada pelas vozes da personagens, que rompem a ordem do discurso indirecto, está estruturada segundo o modelo da estátua e as partes constituintes do seu corpo - a boca, os olhos, o coração, o sexo, as pernas -, fazendo da leitura do romance um verdadeiro processo da iniciação mágica no conhecimento do espírito africano.

À epopeia da guerrilha nacionalista e do humanismo dos seus heróis, vai surgir na ficção de Pepetela, após a libertação e a independência de Angola, um sentimento novo de dolorosa incomodidade na identificação com o País, um sentimento que não é alheio ao que José Cardoso Pires experimenta diante da realidade portuguesa no pós-25 de Abril. E se Cardoso Pires fala da Síndroma Lusitana, Pepetela refere-se à Síndroma de Luanda.

Em *A Geração da Utopia* (1992), Pepetela traça admiráveis retratos de jovens angolanos e do seu posicionamento perante a ideia da independência, universitários cujo

local de encontro é a Casa dos Estudantes do Império, centro criado pelo regime para manter a ideia de unidade. Mil novecentos e sessenta e um, ano em que começa a narrativa, é um ano crucial para os movimentos de libertação, e assinala um momento de consciencialização que afecta as personagens da história de modo diverso. O carácter delas e o seu comportamento, definidos com o rigor de traço de romance realista, impõem-nas com a força da própria vida. Atitudes e posições diferentes segundo o modo de ser de cada uma das personagems, desde as que escolhem o caminho da guerrilha - provação suprema e, para alguns, ponto de viragem - até aos que se entregam com os seus esquemas a negócios da guerra e da paz. O Poder com os seus múltiplos tentáculos, a corrupção que ganha os homens e as secretarias de Estado, minam a estutura do país nascente. As elites no poder cavam o fosso que cada vez mais as distancia do resto da população: os pobres, os famintos, os soldados estropiados, que a república abandonou à sua sorte, os desprotegidos habitantes de um mundo que os desorienta. Nele se implanta uma sociedade consumista que satisfaz os gostos perdulários da elite. Os novos templos, salas de espectáculo destinadas ao culto electrónico de religiões *made in USA*, são o hipermercado da consolação, posto de venda onde se aviam curas a um público carente e pagador de milagres aos novos sacerdotes da esperança.

Este romance, - inegavelmente uma obra-prima de ficção - transcende no seu fascínio a realidade que representa e exprime a angústia de uma época. Se a participação na guerrilha é o passo da grande iniciação, ou a paixão quase crística, que redime ou destrói o indivíduo, quando este renuncia à luta, a perda de confiança convida ao recolhimento e a uma meditação de fundo interior. O velho guerreiro que se isola num lugar da costa angolana, entre o céu e as águas, e na pesca submarina, tenta exorcizar a obsessão do polvo, que, desde a infância, quis matar, tem a intuição do malogro que é a obra da construção da pátria. Nas suas viagens submarinas, descritas com uma beleza poética que sugere o mundo onírico de todas as origens, o ex-guerrilheiro detém-se à boca da gruta, onde o polvo se acouta, e aguarda o momento oportuno à investida. As imagens da fauna marinha - o peixe imóvel no fundo do mar *d'O Anjo Ancorado* de Cardoso Pires e o polvo escondido na sua loca deste romance de Pepetela - têm entre si uma relação dialógica e são símbolos de não-identificação com a realidade e da situação ontológica que lhe corresponde.

Mais do que o símbolo, o mito assume na ficção de Pepetela a chave da interpretação da alma angolana. Ameaçada na sua integridade pelo colonialismo e pelos efeitos de um comparativismo assimilado com a cultura dos brancos, a cultura africana aparece deturpada na leitura que dela fazem. Na novela intitulada *O Desejo de Kianda* (1995), será o mito construído em contraponto com a estória de um casal da elite política, convertido às vantagens da sociedade de consumo, que mostra a grandeza humana do sonho e a traição do ideal africano. Kianda, errónea e grosseiramente representada como una sereia, é o espírito das águas que habita uma lagoa. Na febre urbanizadora que se estende por Luanda, uma mafumeira, sua árvore sacra, é cortada pela raiz. A árvore chora. Sobre a lagoa nasce uma praça. Surgem prédios. Mas o abafado cântico de Kianda vai subindo das prisões da terra e os prédios vão ruindo um a um até que, liberta, Kianda, ganha o azul e alto mar. O conflito entre a civilização urbana, espelho do poder corrupto, e

a cultura africana, é tratado dentro dos termos definidos pelo mito que contém um aviso e uma admonição às gerações do futuro.

O romance-epopeia e o mito respondem aos anseios colectivos da nação que nasce, enquanto as experiências subjectivas têm na lírica o seu registo individual. E, entre os poetas africanos de expressão portuguesa, nenhum, ou muito poucos, revelaram uma voz mais genuinamente pessoal do que o moçambicano José Craveirinha. Atento à diversidade linguística do seu país, ele procura recuperar as línguas nacionais, onde a concorrência com o francês e inglês não é um fenómeno inteiramente novo, tendo criado aquilo a que alguém chamou "o mulatismo filosófico e retórico", por ele traduzido no poema "A fraternidade das palavras":

> E eis que num espasmo
> de harmonia com todas as coisas
> palavras rongas e algarvias ganguissam
> neste santanhoco papel
> e recombinam em poema.

O ronga é a língua-mãe do poeta e é nesta recombinação como português que ele cria o novo idioma da sua pátria liberta, Moçambique, tendo conhecido todas as dores e sacrifícios que fizeram a independência, pois esteve preso por ordem da polícia política de 1965 a 1969. A sua experiência dos meios periféricos diante da urbanização colonialista, o seu conhecimento do povo moçambicano, a sua vivência directa da cultura africana, dão à sua poesia o carácter que a distingue e, na copiosa produção, que é a sua, divulgada oralmente ou na imprensa, antes de haver sido reunida em volume, o direito da propriedade literária dissipa-se, tornando-se propriedade do povo antes de ser propriedade do seu autor.

Esta consonância da obra do poeta com as expectativas do seu público confere-lhe a qualidade do aedo que exprime os ideais e os sentimentos da comunidade. Considerando hoje o volume da sua obra, entre a inédita e a publicada, qualquer breve comentário que dela se faça terá de circunscrever-se a um número limitado de poemas como meio de ilustração.

Um dos aspectos mais salientes na poesia de José Craveirinha é o ufanismo da terra e das gentes que está na origem da sua identidade moçambicana. À exaltação e louvor do lugar, da paisagem, cedo se associa uma consciência dolorosa da sua sujeição, que muito tem de comum com uma vertente prestigiada da literatura brasileira. O amor e a ira juntam-se no seu canto; "Eu sou carvão! / Tenho que arder / E queimar tudo com o fogo da minha combustão" (X.14), e entre estes dois pólos - o amor de África, o amor da mulher, o amor de Maria, a dedicada companheira de todas as horas, a sensualidade de viver, o amor dos animais e das árvores, e a ira que lhe incute a opressão, a violência, o inimigo da terra - entre estes dois pólos se desenvolve a sua obra, autobiografia que é o destino do país onde nasceu e da pátria que soube criar. Colocado entre duas culturas e duas línguas, soube aproveitar a interferência que o ronga, língua banta, exerce no português, ao servir-se dela como uma via de criação poética e processo de metaforização, que capta as tradições orais e subverte a informação literária que aparece nos seus poemas. Em *Xigubo* (1964) - palavra ronga para designar a dança de exaltação antes ou depois da guerra - e em

Karigana ua Karigana (1974) - modo de dizer "era uma vez" - títulos estes de duas colectâneas de poemas seus - a metáfora densa de alusões e cachoante de imagens mostra os belos efeitos que resultam desse encontro e são a marca de uma grande originalidade poética.

No itinerário poético percorrido por José Craveirinha, Xigubo é o livro-manifesto que se enquadra no espírito do modernismo, provocando o escândalo na sociedade colonial de então. O onírico irrompe subitamente numa metáfora e o verso livre acomoda-se admiravelmente ao uso da linguagem coloquial, exprimindo tensões latentes na afirmação da africanidade. Uma vez aberto o caminho a todas as sugestões do momento, a poesia recolhe avidamente ao longo da vida as experiências do quotidiano que se manifesta das formas mais diversas: os triunfos de Joe Louis, em carta dirigida ao campeão para ser lida por Jorge Amado (1952), a hora dramática da libertação moçambicana vinculada na memória à luta da república espanhola: "Oh! Carmen de Diego!" (1957), ou a "Epístola Maconde" (1960), nascida pouco depois da chacina de Mueda. O lirismo de Craveirinha desborda as margens da subjectividade, funde-se com as realidades da História e o sofrimento do seu povo, atingindo então a sublimidade glorificante que faz do poeta o primeiro cantor épico das glórias da terra e da gesta da sua gente.

Presença constante em toda esta magnificente aventura, que tem como espaço Portugal e a África lusófona, modelo de vibrante maturidade criadora, cuja experiência e invenção estão na origem de todas as escritas e suas tentativas de inovação, é a da literatura brasileira, que conhece os trâmites da definição e da identidade nos acidentes da História que tem nela a sua testemunha.

Com Mário de Andrade subverte o Modernismo dos anos vinte as poéticas instituídas e o seu exemplo tem um profundo impacte nos movimentos de vanguarda que em Portugal e na área de língua portuguesa se afirmam, criando um nacionalismo literário que, na forma, na linguagem e no pensamento, antecipa os nacionalismos que depois vieram. Pensar o Brasil dentro do horizonte e do modelo do género romanesco é uma das grandes inovações de Mário de Andrade. *Macunaíma* (1927), o seu anti-herói, é uma figura reinventada. Na sociedade multirracial brasileira o índio, o negro, depois branco de olho azul, protagonista da sua história e destas mutações, o homem sem qualidades nem carácter, é o símbolo do Brasil. A fórmula estava traçada para futuros ensaios sobre a ideologia nacionalista. Noutra veia e com fina ironia, João Ubaldo Ribeiro descreve a saga de um povo em *Viva o Povo Brasileiro* (1984), e, ao fazê-lo, convida igualmente a que meditemos sobre a questão da afirmação nacional. Mais recentemente e com notável originalidade Moacyr Scliar volta a pôr o problema em *Sonhos Tropicais* (1992). Romance perturbador onde a modernidade, aliada da ciência, arrisca a aposta do futuro no trato com a irrefragável natureza humana.

Ficcionista dos mais sensíveis aos dramas de uma periferia social, onde o insólito, na linha do realismo mágico, é explorado com uma pertinência alucinatória, Moacyr Scliar, escolhe, desde o livro da sua estreia, *História de médico em formação* (1962), personagens sem nome, tipos que carecem de identidade e assumem, por isso mesmo, em muitos do seus contos uma universalidade que lhes confere o sentido de verdadeiras fábulas sobre a condição humana. Consciente da marginalidade da cultura judaica na

literatura brasileira, Moacyr Scliar chama-a a primeiro plano, desenvolvendo a temática e as tradições de um riquíssimo folclore, introduzindo com rara felicidade nas suas narrativas o "humor judaico" e inventando estórias que, na sua contenção alegórica, evocam parábolas bíblicas. Revela, por vezes, desajustamentos de pensamento e de mentalidade entre a cultura judaica e a sociedade brasileira, como faz n'"A balada do falso Messias" e procura destruir a mitologia que envolve certas figuras, qual é o caso n'"o velho Marx".

Contando cerca de três dezenas de títulos publicados no seu activo, Moacyr Scliar explora outras vertentes nas suas ficções, além das já indicadas, nelas se distinguindo o conto fantástico, que por vezes, se entrelaça com histórias de terror. Descobre, nestas sondagens, abismos do coração humano, criados pela miséria e por uma ferocidade latente, que se avizinha da barbárie. Sentimentos que irrompem em *Sonhos Tropicais*. Tomando o caso verídico da vida de um médico, Oswaldo Gonçalves Cruz, que na sua luta para erradicar as epidemias da peste bubónica, febre amarela e varíola, se defronta no Rio de Janeiro com a Revolta da Vacina, o escritor dá-nos uma magnífica estória de proveito e exemplo na melhor tradição do grande romance ocidental.

Sensível aos processos de transculturação e aculturação, já notados na obra dos outros escritores, sensível à questão de identidade, da mudança e da transformação social, que com eles partilha, Moacyr Scliar exprime uma inquietude e um comprazimento que parece ser comum a muitos dos escritores que têm a língua portuguesa como meio de criação.

O ROMANCE ACADÉMICO: SIGNIFICADO CULTURAL DA SUA PRESENÇA OU AUSÊNCIA COMO SUBGÉNERO

MARIA FILIPA PALMA DOS REIS

Ao longo deste trabalho, aplicamos a designação de "romance académico" àquilo a que, em inglês, se tem chamado "*campus-novel*", "*college-novel*", "*academic novel*" ou "*university novel*". Estes diferentes termos têm englobado, no universo anglo-americano, um conjunto de obras de ficção que, dentro do género mais abrangente do romance, formam um subgénero literário relativamente recente. Constituem este subgénero obras de ficção em que a acção se prende com a Universidade e o "*campus*", narradas, numa primeira fase, da perspectiva do estudante, e, numa fase mais moderna, da perspectiva do Professor, ou "*Scholar*".

Nos seus primórdios, nos finais do século XIX, princípios do século XX, esta forma de expressão literária confundiu-se com o romance de formação, ou "Bildungsroman", porque veiculava prioritariamente a perspectiva do/a estudante universitário/a, aproximando-se frequentemente da forma de livro de memórias, em que o público principal começava por ser o próprio narrador. A esta fase correspondem, na Inglaterra do século XIX, as narrativas de índole quase pastoral em que se idealizava a vida em Oxford e Cambridge, narrativas que já no século XX ganharam mais capacidade irónica e crítica em algumas obras de E. M. Forster, Evelyn Waugh e Aldous Huxley, chegando a debruçar-se sobre os excluídos da "torre de marfim", como em *Jude the Obscure*, de Thomas Hardy.

Nos Estados Unidos, registou-se o aparecimento deste tipo de obras desde a publicação de *Fanshawe*, de Nathaniel Hawthorne, em 1828 - ainda que seja este um romance que pouco mais tem a ver com a vida universitária do que o facto de a acção decorrer numa versão idealizada de Bowdoin College. Nos finais do Século XIX houve um grupo de romancistas de Harvard a escrever sobre as suas experiências de estudantes universitários, dos quais nenhum viria a atingir a consagração, como escritor. De facto, os maiores escritores americanos tenderam a manter-se afastados da temática do mundo académico e o respectivo subgénero começou por desenvolver-se à margem da literatura canónica, embora viesse a ser resgatado esporadicamente, já no século XX, por autores como F. Scott FitzGerald que, em *This Side of Paradise* (1920), se debruça sobre a evolução do protagonista Amory Blaine na Universidade de Princeton.

O romance académico da primeira fase não se circunscreveu ao universo anglo-americano. Na Alemanha, por exemplo, teve o seu protótipo em *Wilhelm Meister*. Em Portugal foram dadas ao prelo, durante a primeira metade do século XX, narrativas sobre a experiência de ser estudante universitário, ou, de modo mais difuso, sobre a cena intelectual gerada pela proximidade da Universidade, algumas delas assinadas por autores que viriam a consagrar-se na história da literatura portuguesa.

Assim, logo à viragem para o século XX, em 1902, Trindade Coelho publicava *In Illo Tempore* que começa:

> *In illo tempore* - no tempo em que eu andava em Coimbra, andava lá também a estudar Direito um rapaz chamado Passaro. *Passaro*, pozemos-lhe nós, porque além de ser alegre como um Pintasilgo, e vivo como um pardal - usava o cabello não sei de que modo, que parecia que lhe punha duas azas atraz das orelhas, e que a cabeça lhe ia voar.[1]

O tom é, assim, de inteira consonância com o estilo de livro de memórias que também permeou as narrativas sobre a vida universitária em Oxford, Cambridge ou Harvard.

Persistiu este tipo de obras, com alguma evolução, durante a primeira metade do século XX, como atesta, por exemplo, *O Jogo da Cabra Cega*, de José Régio, publicado em 1934. Em *O Jogo da Cabra Cega*, a relação com o "*campus*" universitário não é explícita, mas as preocupações expressas são de tipo ineludivelmente académico-intelectual. No Café do Preto reúne-se uma tertúlia de aspirantes à Arte e à Literatura, composta, além do narrador de primeira pessoa, Pedro, por personagens como Celestino, Zé Baía, Luís Afonso, Jaime Franco. É em contraponto com as preocupações intelectuais do "Grupo" que se vai evidenciando, ao longo da obra, a denúncia de um meio de cidade provinciana em que se preserva uma hipócrita moralidade de fachada, permeada de vícios privados. O desfecho é a procura da saúde moral através do abandono das preocupações abstractas e da lassidão nos costumes, pelo retorno à simplicidade do meio rústico.

Já a acção de *Fogo na Noite Escura*, de Fernando Namora, publicado em 1943, decorre em pleno ambiente universitário da Coimbra do tempo, integrando personagens estudantes de Medicina, como Júlio e Mariana; de Direito, e Engenharia, como Zé Maria e Abílio; e outras como Luís Manuel, Dina, Eduarda, portadoras cada uma delas das marcas neo-realistas da sua proveniência sociocultural, mas, quando alunos da Universidade, vivendo, no tempo e espaço da narração, num hiato entre classes, que decorre da condição de estudantes, que lhes é comum, e que comporta um nivelamento persistentemente denunciado como falso ou artificial ao longo da narrativa. Estava-se em 1943, em plena Segunda Grande Guerra, e o romance académico que se escrevia em Portugal, narrado ainda da perspectiva do estudante, não era significativamente diferente das obras da mesma índole que se escreviam em Inglaterra e nos Estados Unidos.

O panorama viria a modificar-se radicalmente no pós-guerra de 39-45: principalmente a partir do dealbar da década de cinquenta, o romance académico muda de natureza e assume, em Inglaterra e nos Estados Unidos, as proporções e as características que vão contribuir para a sua definição como subgénero. As obras passam a ser narradas do ponto de vista do Professor e a veicular um leque mais alargado, e crítico, de perspectivação social. Foi esta mudança de natureza que, curiosamente, o contexto português não acompanhou.

No mundo anglo-americano, David Bevan considera os onze volumes de *Strangers and Brothers*, de C. P.Snow, a obra de Mary McCarthy, *The Groves of Academe*, e a de

---

[1] Tridade COELHO, *In Illo Tempore*, 1ª edição, 1902, p.9.

Kingsley Amis, *Lucky Jim*, romances seminais de um subgénero que, como sabemos, em Inglaterra viria a atingir o seu expoente máximo com David Lodge e Malcolm Bradbury. Em contrapartida, no mundo português, procurar traços, sequer, de um esboço de subgénero de romance académico da segunda metade do Século XX revelou-se-nos uma tarefa ingrata. Entre 9 de Maio e 7 de Junho de 1996 decorreu na Reitoria da Universidade de Lisboa uma exposição bibliográfica de "Poetas e Ficcionistas Universitários do Século XX", por ocasião da homenagem prestada pela Universidade a David Mourão-Ferreira e Urbano Tavares Rodrigues[2]. Pudemos então verificar que, das mais de duzentas e trinta obras de poesia e ficção da autoria de docentes universitários que aí estiveram expostas, nenhuma se enquadrava na definição de romance académico. E todos os contactos, que posteriormente tivemos com uma variedade de autores que integraram a Exposição e com colaboradores das várias universidades portuguesas junto da respectiva comissão organizadora, vieram confirmar as conclusões a que, através de pesquisa anterior, já tínhamos chegado: não existe, em Portugal, subgénero do romance académico da segunda metade do Século XX; e, nesta fase moderna, em que a acção passa a ser narrada da perspectiva do professor, existe, neste âmbito, apenas o caso singular de um romance que teve por autor um professor da Faculdade de Agronomia, Luís S. Campos, e foi publicado em 1994 sob o título *O Jardim das Plantas*. Na segunda metade do século XX, é o único romance académico português e, decerto por lapso, nem foi incluído na Exposição.

A pergunta que nos colocamos é, portanto, a seguinte: o que terá levado a que, à viragem para a segunda metade do século XX, a ficção portuguesa se tenha afastado da temática da Universidade, em contraste com o que se passou no mundo anglo-americano, em que a ficção ligada à Universidade se desenvolveu a pontos de se constituir no que, por vários autores, tem sido considerado um novo subgénero?

Na procura de uma explicação para esta diferença, analisámos, dos anos cinquenta em diante, as condicionantes de natureza historico-cultural que acompanharam a formação e a existência do romance académico em Inglaterra e nos Estados Unidos e contrastámo-las com as que, em Portugal, acompanharam a sua ausência.

De facto, a Universidade (inglesa ou americana) da segunda metade do século XX pouco já tem a ver com a atmosfera monástica, limitativa em termos de capacidade de perspectivação social, que acompanhou os modelos universitários mais antigos de Oxford e Cambridge, até que o Test Act de 1871 os viesse libertar da sua situação de monopólio da Igreja. De então até hoje, pela força de muitos factores de natureza social e económica, a Universidade, tanto no caso inglês como no caso americano, tem-se tornado cada vez menos torre de marfim e cada vez mais lugar de experimentação cultural diversificada, pois tem-se desenvolvido no sentido da inclusão de grupos cada vez maiores e mais heterogéneos.

O percurso neste sentido, que nas universidades inglesas mais antigas, votadas tradicionalmente ao estudo das Humanidades, começou pela inclusão nos *curricula* de disciplinas mais práticas, visando a formação de filhos de famílias, já não necessariamente

---

[2] São devidos agradecimentos ao Professor Doutor Mário Avelar, pelo estabelecimento do contacto, e à Drª Maria Isabel Massana Bruxo, por ter facilitado o acesso ao material constante desta exposição.

aristocráticas, nas áreas das Ciências e da Engenharia, viria a culminar no *Butler's Education Act* de 1944, pelo qual se generalizou a facilidade de acesso da população ao ensino universitário, de que a proliferação das chamadas *"Red Brick" Universities* é testemunho.

Também no caso americano, a Segunda Guerra Mundial foi o catalisador principal e definitivo desta viragem: a G. I. Bill, destinada a encorajar o acesso ao ensino universitário por parte dos veteranos de guerra, frequentemente oriundos de classes mais desfavorecidas, que até aí se tinham mantido afastadas das Universidades, foi o primeiro factor importante a instilar dentro da própria instituição universitária uma diferença, não pontual, mas generalizada, com que esta teve de viver e que a obrigou a modificar os seus padrões de valor e a sua concepção de si mesma. Aqui se terá iniciado o percurso da ruptura com o cânone curricular e do frequentemente chamado *lowering of standards*, que tanta polémica tem dado até ao presente.

A extraordinária expansão do sector público do ensino universitário nos anos quarenta veio a encontrar sequência em leis como o *Economic Opportunity Act*, de 1964, e o *Higher Education Act*, de 1965, pelos quais jovens de classes desfavorecidas ganharam, através de empréstimos governamentais e de bolsas de estudo, a possibilidade de ingressarem no ensino universitário. Nos Estados Unidos, pelo menos desde a passagem da *G. I. Bill*, pode-se argumentar que a Universidade se tornou num cadinho de experimentação social, em que a convivência entre as várias diferenças (de classe, género, raça) se efectua num estádio mais avançado, digamos, pioneiro, em relação àquele que é o estádio do resto da sociedade em geral.

Possivelmente pela influência que os Estados Unidos têm nos modelos ocidentais, muito embora persistam sectores que defendem uma postura conservadora, o mito vigente na evolução da Universidade inglesa e americana na segunda metade do século XX é o que subjaz à democratização do acesso, ao alargamento do círculo de pertença desta instituição, não só a ambos os géneros, mas, idealmente, também a todas as classes sociais e raças. O discurso que prevalece na Universidade do presente, sobretudo depois dos anos sessenta, é o da plena aceitação, ou mesmo, o da hipervalorização de todas as diferenças, atitude que se reflecte em alterações mais ou menos profundas dos conteúdos curriculares, que tendem a tornar-se mais flexíveis e menos canónicos. Dá-se nova importância à literatura de origem étnica, proliferam os *Womens' Studies*, o estudo exclusivo da literatura vai cedendo lugar, nos Estados Unidos, aos *American Studies*, com menor ortodoxia metodológica; em Inglaterra, aos *Cultural Studies*, iniciados na Universidade de Birmingham, no *Centre for Contemporary Cultural Studies* (*CCCS*), que hoje constitui um Departamento de Estudos Culturais.[3]

O romance académico inglês e americano da fase moderna, ou seja, da segunda metade do século XX, nasce, assim, de um confronto de atitudes: por um lado, a que subjaz a este novo mito de uma universidade democratizada, que não só acolhe de braços

---

[3] Agradecemos esta informação à Sra Professora Doutora Maria Laura Bettencourt Pires, informação contida no seu volume *Sociedade e Cultura Americanas*, Lisboa: Universidade Aberta (actualmente no prelo).

abertos todos os grupos sociais, como se auto-modifica para se ajustar às suas diferentes expectativas e necessidades; por outro lado, a atitude que, por tradição, tem regido o conceito da Universidade como "torre de marfim" (hoje em permanente ameaça de derrocada): a Universidade como mundo à parte, livre de condicionalismos de ordem pragmática, regida por leis que lhe são próprias, depositária do saber clássico e canónico e para sempre votada, de modo idealista, à procura e transmissão desinteressada do conhecimento.

As marcas deste confronto permeiam o romance académico inglês e americano da segunda metade do século XX, o que se torna patente até ao nível da caracterização dos narradores e protagonistas que, por um lado, pela sua situação de professores universitários, estão integrados no *establishment*, por outro, nesse *establishment*, pertencem à geração mais jovem e assumem, tradicionalmente, dentro do subgénero, uma postura de contestação. Mencione-se, como exemplo, que repassa para a caracterização do herói de *Lucky Jim* a qualidade de "Angry Young Man" do seu autor. E, com as necessárias modificações, repete-se, ao longo dos anos, esta postura de dissidência. James Walker, personagem de Malcolm Bradbury, é um dissidente em relação a valores fundamentais na sociedade, como o dever do trabalho produtivo e remunerado e da responsabilidade pela família própria; Philip Swallow, personagem de David Lodge, torna-se também um dissidente em contacto com o *modus vivendi* americano.

Da caracterização do subgénero, no que respeita ao narrador ou protagonista académico típico, fazem também parte, concorrendo para esta postura de dissidência, elementos como: a precaridade da situação económica do Professor ou *Scholar*; as referências à necessidade de lazer e de liberdade para criar e os protestos sobre as limitações que, na prática, se põem à liberdade académica; críticas, às vezes profundas, à Universidade e ao sistema de educação, que são, de facto, críticas aos valores que regem a sociedade; acusações mordazes de imoralidade ou desonestidade dentro da profissão, que, no fundo, apontam para a existência de um mito, subjacente à figura idealizada do Professor ou *Scholar*, que comporta a necessidade implícita de perfeição ou mesmo de sacralidade. E ainda elementos como: o tema recorrente da "viagem", da itinerância, ligada à imagem do académico, com o reconhecimento da aprendizagem através dos choques culturais que essa itinerância envolve; o desconforto causado pela diferença de estatuto entre ciências humanas e ciências exactas e tecnológicas, que se tem alterado ao longo dos tempos; e, concomitante a este, o desconforto subjacente causado pela falta de utilidade prática imediata do saber académico, numa sociedade cujos critérios de atribuição de valor são essencialmente pragmáticos; o confronto entre o saber académico e outros saberes, como seja, em anos mais recentes, o saber dos *mass media*. Note-se que este confronto é glosado em *Doctor Criminale* (1992), de Malcolm Bradbury, em que o narrador é um jornalista à procura de um académico sempre em movimento e quase sem existência corpórea; e em *Therapy* (1995), de David Lodge, em que o narrador académico cedeu o lugar a um protagonista que já não é professor universitário, mas argumentista para a televisão. São obras que, no percurso dos autores mais conceituados dentro deste subgénero, marcam o fim do romance académico propriamente dito, pela sua "re-fusão" no género mais abrangente do romance - efectuando um percurso paralelo ao percurso da

Universidade, que tende a deixar ruir as muralhas da sua torre de marfim para ir ao encontro dos critérios de atribuição de valor da sociedade em geral. No caso anglo-americano o romance académico reflecte, assim, tensões e tendências presentes na Universidade e na sociedade que a rodeia, podendo ser abordado como um documento em análise cultural.

No processo de nos questionarmos sobre as razões por que não surgiu, em Portugal, um subgénero de romance académico, colocámos duas hipóteses: a primeira foi que o diverso destino das narrativas sobre vida universitária em Portugal fosse imputável a diferenças fundamentais que distanciassem a Universidade portuguesa das outras. A segunda hipótese que considerámos foi que as diferenças que impossibilitaram o surgimento de um subgénero do romance académico em Portugal à viragem para a segunda metade do século XX estivessem relacionadas, não tanto com a Universidade, mas com as características da sociedade portuguesa do tempo. Neste caso, a ausência do subgénero teria um significado tão forte em análise cultural como a sua presença.

Para determinar se a razão da ausência do subgénero em Portugal se deveu ao facto de a Universidade portuguesa ser diferente, confrontámos os elementos que atrás registámos, característicos da postura habitual dos narradores e protagonistas do romance académico no universo anglo-americano, por um lado, com dados históricos disponíveis sobre a Universidade portuguesa, que terão enformado a sua caracterização *ab initio*; por outro, com referências relevantes encontradas em cinco romances portugueses que, não sendo, com excepção apenas de um, romances académicos, têm, no entanto, em comum entre si, o aspecto de tocarem todos, com maior ou menor grau de proximidade, o tema da vida e ambiente universitários e/ou o sistema de educação em Portugal; a saber, além dos já referidos *Jogo da Cabra Cega* e *Fogo na Noite Escura*, ainda três romances da segunda metade do século XX: *Aparição* (1959) e *Até ao Fim* (1987), de Virgílio Ferreira; e, evidentemente, o único romance académico português, *O Jardim das Plantas*, de Luís S. Campos.

Através deste cotejamento, concluímos que a postura de contestação irreverente e a situação económica precária típicas das imagens de narradores académicos no mundo anglo-americano são historicamente assumidas pelo "Scollar" português desde a Idade Média. Há registo de que os universitários, que começaram por estar dependentes do foro eclesiástico e adquiriram posteriormente um foro próprio, escapavam por hábito às justiças concelhias, quando se envolviam em actos que perturbavam a paz pública. No *Chartularium Universitatis Portugalensis (1238-1537)* verifica-se que, nestes casos, com frequência os conservadores não actuam

> Por receo que am de moytas pessoas poderosas que ha em ese studo e esses escolares ficam hy mais ousados de mal fazer porque non ham juiz outro que dellos faça direito.[4]

[4] *C.U.P.I.*, 219: 2340-2341. As citações do *Chartularium Universitatis Portugalensis* e do *Livro Verde da Universidade de Coimbra*, assim como todas as outras referentes ao sistema universitário português durante a Idade Média, são feitas a partir de um ensaio de Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados", que será incluído numa *História da Vida Quotidiana em Portugal*, actualmente no prelo. À autora do ensaio, que gentilmente nos cedeu este material antes da sua publicação, dirigimos os nossos agradecimentos.

A tradição de irreverência e contestação surge, assim, por um lado, associada a um estatuto de privilégio, por outro, à situação financeira precária de uma classe que não produz bens comerciáveis. Pelo menos desde 1392, no *Livro Verde da Universidade de Coimbra* há registos de discórdias motivadas pela remuneração, ou melhor, pela falta de remuneração aos Mestres. Nesse ano, a Universidade viu-se na necessidade de fixar uma norma segundo a qual:

> Cada huum aja de paguar as ditas tallas segundo a qualidade das pessoas, convem a saber: aqueles que forem mais ricos que paguem vinte libras ... e os outros mais meãos dez libras e os mais pobres cinco libras.[5]

A diferença nos quantitativos mencionados, consoante o rendimento familiar, aponta para o facto de, também no caso português, ter sido a Universidade a primeira instituição laica a fazer por alargar o seu círculo de pertença e privilégio a grupos sociais que, sem medidas desta natureza, não lhe teriam acesso. É uma atitude que equivale, nos tempos modernos, à atribuição de bolsas de estudo e ao estabelecimento de cotas para promover o ingresso das minorias no ensino universitário, atitude que, como se vê, tem profundas tradições também na Universidade portuguesa. Tudo indica que tenha sido a Universidade em Portugal a instituição laica que mais cedo promoveu o relacionamento, em pé de igualdade, de indivíduos provenientes de classes sócio-económicas diversas, com as necessárias consequências na dinâmica da mobilidade social e na generalização da conhecida postura de irreverência dos intelectuais.

Os ecos da postura irreverente e da situação económica precária dos "escolares" portugueses repercutem para a modernidade, reflectindo-se nos romances relacionados com a vida universitária, que mencionámos. Em *Jogo da Cabra Cega*, o narrador é tão despojado do ponto de vista financeiro que apenas aspira à condição de estudante, limitando-se a sobreviver em Coimbra dando "explicações"; e em *Fogo na Noite Escura* encontram-se referências aos "canis", uns "livralhões repletos de nódoas" em que os estudantes que durante anos tomavam o pequeno almoço na cervejaria iam diariamente "registar pelo seu punho a despesa feita", muitas vezes só saldando a dívida "anos depois da licenciatura"[6].

Em 1943 já o narrador de *Fogo na Noite Escura* reconhecia que para a Universidade:

> Vinham também os filhos da pequena burguesia, do proletário e do camponês. A universidade deixava de ser um reduto da aristocracia do sangue ou do dinheiro; por essas fendas nas muralhas da tradição entravam também os hábitos, as ambições e as agruras das classes que ela dantes rejeitava[7].

Neste aspecto, o percurso da Universidade portuguesa quase à viragem para a segunda metade do século XX revela-se paralelo ao das Universidades inglesas e americanas.

---

[5] *L.V.*, 22 v: 118-19.
[6] Fernando NAMORA, *Fogo na Noite Escura*, Lisboa: Bertrand, 1979, p.41.
[7] Fernando NAMORA, *Fogo na Noite Escura*, p.63.

Em *Aparição* (1959), o protagonista dá aulas no Liceu; e a imagem de si mesmo que assume e pela qual especula sobre:

> [...] o desprezo pela minha insignificância, este meu ar tímido, consumido em magreza ... a realidade de um pobre professor, de um jovem magro, assustadiço, não alisado pelo uso ...".[8]

repercute a mesma tendência que viria a tomar forma na chamada "*self-deprecating image*" que se tornou típica do Professor ou *Scholar* inglês dos anos sessenta e setenta; desta imagem são paradigmáticas personagens como Adam Appleby, em *The British Museum is Falling Down* (1965), ou Philip Swallow, em *Changing Places* (1975), ambos de David Lodge, ou ainda James Walker, em *Stepping Westward* (1965), de Malcolm Bradbury.

Em *O Jardim das Plantas* (1994), o romance académico de Luís S. Campos, a pobreza mais frequentemente referenciada com relação à Universidade é a nacional, que se revela na falta de fundos para a investigação científica, por exemplo. 'A pobreza do Professor deixa de ser real e passa a assumir-se mais como aparência ou pose. Do Professor, que muito admira, diz a Assistente, Joana:

> E acha-se muito apresentável, sempre que compra um fato fica logo a saber-se: mal chega ao laboratório apresenta-se, muito vaidoso, às pessoas "Então, gosta? É da Maconde!". Eu acho que é provocação. Mas não sei, se calhar ele julga que assim marca um estilo. Como ao recusar-se a cortar o cabelo senão de dois em dois meses (e tem de ser no dia do ordenado, diz que nos seus tempos de assistente, como ganhava uma miséria, era assim que fazia e depois não viu razões para mudar).[9]

Tanto a partir dos dados históricos existentes como das suas projecções em romances portugueses, as imagens do Professor ou *Scholar* em Portugal formam-se em paralelismo com as suas equivalentes no mundo anglo-americano.

O paralelismo mantém-se no que respeita aos outros elementos que registámos como característicos da postura dos narradores ou protagonistas do romance académico anglo-americano. Historicamente, há notícia de terem os "scollares" portugueses afirmado muito cedo, pela sua prática de vida, a necessidade de lazer para criar, de terem levado frequentemente a sua irreverência ao ponto de serem considerados desordeiros e de terem sido punidos pelo exercício da sua liberdade académica. Sousa Costa, em *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha no Século XV*, refere largamente as rixas entre estudantes, o descuro do estudo por parte dos que preferiam pescar e ir à caça, assim como a propensão para estudos que estavam banidos por fugirem à ortodoxia da Igreja, como era o caso da Astronomia[10]. J. Hinojosa Montalvo, em "Acerca de un pregon del Estudio General em 1380", publicado na *Revista de la Universidade de Valencia*, em 1975[11], indica que o ambiente de festa contínua era comum entre os universitários. Não obstante, a liberdade académica tinha limites bem definidos em certas áreas. *No*

---

[8] Virgílio FERREIRA, *Aparição*, Lisboa: Bertrand, 1983, p.156.
[9] Luís S. CAMPOS, *O Jardim das Plantas*, Lisboa: edição do Autor, 1994, p.133.
[10] Vol. I, Bolonha, 1990, apud Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".
[11] Pp.167-9, apud Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".

Chartularium Universitatis Portugalensis 1238-1537[12] há registo de ter sido punido com a perda de todo o salário de um ano o caso de alguns lentes que advogaram contra a própria Universidade.

Estes aspectos que marcaram desde o início a condição académica parecem ter perdurado, sob diferentes formas, até à modernidade. Em *Aparição* (1959), de Virgílio Ferreira, reaparece a afirmação da necessidade de lazer para encontrar a verdade e para criar:

> Mas o que mais me excitava eram as conversas à margem dos textos, dos assuntos de literatura ... Eu dizia: "Abramos aqui um parêntese"; ou: "Agora, um pouco de paleio." E largava em divagações de toda a espécie. De que falava eu? À distância destes anos já mal me lembro. Ou lembro quase só os assuntos e nem sempre o halo da emoção que os tornava meus e portanto verdadeiros. Porque só há a verdade do que somos ou do que reinventamos como nosso. Os alunos abriam os olhos, fascinados, e eu sentia que eles transpunham o limiar da aparição. Mas havia os recreios e a caderneta e as notas, o mundo sólido e imediato ... Já disse como este mundo é insidioso.[13]

E ocorre também a denúncia implícita das limitações que se põem à liberdade académica quando entram em confronto com o poder político vigente:

> [O professor] obrigava [os alunos] a fazerem redacções na primeira pessoa, imaginando-se que essa pessoa era um *groom* de café, ou um caixeiro, ou uma costureira, ou um professor. Eles começavam: "Eu sou *groom* no Café Lusitânia" e verificavam com surpresa que o mundo se lhes transfigurava.
>
> [O reitor] Disse enfim:
>
> O *groom*, a costureira e tal, é claro, são redacções curiosas. Mas não as dê, não as dê. Há outras, é claro, nunca ensinei Português, mas há outras. A Primavera, e tal. Uma tempestade. As histórias dos meninos que dão esmola a um pobre, e assim. As histórias de esmolas são sempre bonitas. E ficam contentes os ricos e os pobres.[14]

A obra é de 1959, no auge de um sistema político para o qual a escrita de pendor neo-realista podia representar uma ameaça, mesmo em simples redacções de estudantes. Embora *Aparição* não seja um romance académico, existe mordacidade profunda e disfarçada no modo como este Professor / *Scholar* português faz a denúncia dos entraves que lhe são postos ao exercício da transmissão e da procura desassombrada do conhecimento, para que está vocacionado; e acusa:

> Ver não é um erro. O que acontece é que nem todos os olhos aguentam: a cegueira que daí nasce vem dos olhos, não da verdade".[15]

Os mesmos tópicos são glosados no romance académico de Luís S. Campos, trinta e cinco anos depois:

> A mesa maior na cave do restaurante Mayer, disposta ao fundo da sala, constituia-se à hora do almoço em forum e tertúlia de discussão académica, sócio-política, científica, económica e de crítica

---

[12] VI, 2003: 238, apud Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".

[13] Virgílio FERREIRA, *Aparição*, Lisboa: Bertrand, 1983, pp 105-6.

[14] Virgílio FERREIRA, *Aparição*, ed. cit., pp 105-7.

[15] Virgílio FERREIRA, *Aparição*, ed. cit., p.112.

jornalístico-televisiva ... A intervenção era sempre vigorosa e muitas vezes apaixonada ... E quantas vezes, pelo disparate arrojado, sem medir consequências e riscos, se fazia mais luz - até em questões científicas - do que nalguns doutoramentos ou em artigos, ensaios e crónicas (adaptados, quantas vezes, de outros ensaios, artigos e crónicas, geralmente vindos de fora?). Para o professor, esse era um momento importante do dia ... [16]

O (aparente) lazer abre, também no romance de Luís S. Campos, a possibilidade de fuga ao espartilho da ortodoxia científica, constituindo-se como via pela qual se gera a verdadeira compreensão e criatividade. E a tónica incide também, ainda, nos protestos sobre as limitações que se põem, na prática, à liberdade académica, mas em *O Jardim das Plantas*, publicado vinte anos depois de Abril de 1974, estas limitações são principalmente de ordem financeira:

A cultura foi em Portugal o que foi - é o que é - não por causa das ditaduras, mas pela mesmíssima razão porque não houve investigação científica, não houve uma contribuição valiosa, um parafuso sequer, para as viagens à Lua: porque éramos, e somos pobres; porque não se fazem omoletas sem ovos. *Porque a independência é ter ovos para fazer as omoletas* ... E julga que o panorama mudou, mesmo com os *ecus* de Bruxelas?[17]

Em *O Jardim das Plantas* a liberdade académica surge seriamente limitada, não já pelas pressões políticas, mas pela falta de fundos para a investigação. A crítica ao sistema de educação, que é também crítica aos valores que regem a sociedade, passa, neste romance, pela acusação de pagar a ciência "tantos impostos ao Estado como os importadores de perfumes"[18]. Também a feição de crítica ao sistema educativo, aos Professores ou *Scholars* que o desvirtuam, e à Universidade enquanto perpetuadora desse sistema, feição que foi típica do romance académico inglês e americano, encontra, desde sempre, correspondências no caso português, tanto nos primeiros registos históricos, como em posteriores obras de ficção. Segundo o *Chartularium Universitatis Portugalensis (1238-1537)*, muitos docentes deste período estavam longe de cumprir os seus deveres, pelo que, quando o Estudo foi transferido de Coimbra para Lisboa, em 1377, o delegado pediu aos lentes um juramento, no princípio do ano, de que leriam até Santa Maria de Agosto o que estivesse programado[19]. Na mesma época foram tomadas medidas contra o absentismo, materializado por uma prática coeva, de que há notícia no *Livro Verde da Universidade de Coimbra*, segundo a qual "alguns leentes deixam de leer muitas liçoes por se terem ao ler seus sostetutos e que levam seus mantimentos em cheo"[20].

O ressentimento por se continuar a mostrar a Universidade apenas humana, pejada das faltas que aos humanos são próprias, e revelando-se, assim, aquém do ideal de perfeição que implicitamente se lhe exige, ressurge ainda na ficção do século XX. Em

---

[16] Luís S. CAMPOS, *O Jardim das Plantas*, ed. cit., 1994, p.43.
[17] Luís S. CAMPOS, *O Jardim das Plantas*, ed. cit., pp 224-5. Nosso sublinhado.
[18] *Idem*, p.233.
[19] *C.U.P.*, II, 299: 5/6, apud Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".
[20] *L.V.*, 48a: 197/198, apud Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".

Fogo na Noite Escura, no ritual da praxe que é o julgamento de um caloiro, um estudante define assim "Tasco":

> Tasco é a Universidade ... Um santuário estratificado em gerações de estupidez glorificada, onde a sua e a nossa generosidade depositam quantias importantes com o fim oculto de se impingirem canudos de papelão a bacharéis sem miolo e sem gramática.[21]

Uma crítica tão verrinosa traduz a recusa no que respeita a aceitar insuficiências numa instituição que, de entre as instituições laicas, é a mais idealista que existe. Mas nesta verrina, que toma como objectivo último da Universidade a atribuição de canudos de papelão, perpassa também o descontentamento pela inadequação do saber académico às necessidades práticas do mundo real - tema que tem sido largamente glosado no modelo anglo-americano de romance académico. Os ecos desta temática e deste tipo de crítica ao sistema educativo, ressoam extensivamente em romances portugueses posteriores, como é o caso de *Até ao Fim* (1987), de Virgílio Ferreira, em que se materializa o confronto entre duas opiniões ou entre dois tipos de saber que se antagonizam, através da conversa entre o narrador e a professora Flora:

> Por exemplo, as matérias ensinadas nos liceus e mesmo nos cursos superiores estão desajustadas com o nosso tempo, são a expressão da ditadura do adulto, da sua incompreensão do que importa actualmente. Que pensa a Flora disto como professora?...
>
> ... Meu caro ... O jovem entende que só deve estudar o que interessa imediatamente à prática do seu curso futuro ... O futuro médico devia começar logo a dar injecções e a receitar, o advogado a saber de leis, o engenheiro a saber de pontes ou de fábricas ... O jovem, meu caro amigo, ignora o interesse da cultura ... E sem dúvida a cultura não se pode explicar em termos práticos, não é assim? Digamos que ela só se aprecia depois de se ser culto. Há que obrigar o jovem a ser culto como há que obrigá-lo a ser higiénico. Abandonado a si, o infante nunca se lava, meu amigo. Não vamos concluir daí que a sujidade é que tem razão[22].

Posto que ambas as posições sejam sustentáveis de direito próprio, a que é veiculada pela personagem de Flora encobre, de facto, a pouca vontade de vencer a inércia e mudar, para se adaptar aos destinatários e às necessidades trazidas pelos novos tempos, daqueles para quem o ensino representa um emprego, mas não uma vocação: "E quanto à minha profissão, verdadeiramente não a escolhi"[23], é o comentário de Flora, que se torna particularmente esclarecedor por vir na sequência do debate de que citámos.

A polémica, mais ou menos explícita, sobre o próprio conceito da profissão de professor, a que subjaz o mito idealista do sentido de missão e de vocação, em permanente confronto com as vicissitudes práticas do modo como tal profissão é exercida, à semelhança do que acontece no romance académico inglês e americano, percorre também

---

[21] Fernando NAMORA, *Fogo na Noite Escura*, ed. cit., p.80.
[22] Virgílio FERREIRA, *Aparição*, ed. cit., pp 72-3.
[23] *Idem*, p.73.

os romances portugueses que tocam o tema da Universidade ou da educação. Em *O Jardim das Plantas*, o Professor explicita:

> Acuso ... todos aqueles [professores] que não são competentes porque a vocação deles não é essa, foram para ali como iriam para outro emprego qualquer ou porque não tiveram acesso ao emprego que gostariam de ter.[24]

O romance, como tem sido referido, é de 1994. E a passagem citada sugere que, a uma escassa meia dúzia de anos da viragem para o terceiro milénio, não correspondesse ainda a profissão de professor, nem no imaginário da sociedade, nem no conceito tácito de muitos dos que a exercem, a um emprego como outro qualquer. "Intervir na formação de um jovem é grave"[25], comenta em *O Jardim das Plantas* a mesma personagem, que se ressente das insuficiências da instituição e do sistema em que está enquadrado:

> A Escola, esta entre tantas, enche [os alunos] como chouriços ... aulas, aulas, testes, mais aulas ... Saem dali saturados, encharcados de informação de que acabam por reter pouco e não podem aprofundar! ... não os ensinam a ler, a estudar, a apreender por si próprios ... o sistema (embora proclame o contrário) vicia-os na dependência ... [26]

A atitude, tal como é frequente no romance académico inglês e americano, é de crítica, ou mesmo auto-crítica, constante; de cotejamento implícito com um ideal de perfeição que, nos primórdios da Universidade em Portugal, chegava a envolver até o próprio aspecto físico: segundo o *Chartularium Universitatis Portugalensis (1238-1537)*, no colégio para dez universitários pobres fundado em Lisboa, em 1447, pelo Doutor Diogo Afonso Mangancha, foi definido o perfil dos escolares a receber, com exclusão, desde logo, não só dos "barregueiros, bêbados e volteiros", como também dos "gagos, peitudos, narizes tortos e bochechudos com rosmaninhas no rosto"[27]. Comenta a autora de "O Universo dos Letrados" que o "caminho da sabedoria parece, assim, não admitir imperfeições de género algum".[28]

É decerto porque a realidade fica inevitavelmente aquém deste ideal de perfeição absoluta que tanto abundam no subgénero do romance académico as denúncias das insuficiências dos Professores ou *Scholars*, ou mesmo, entre eles, de casos de desonestidade ou imoralidade. Na ficção portuguesa relacionada com a Universidade ou com a educação, a análise destas denúncias põe a descoberto um padrão de evolução do conceito de moral que acompanha a evolução que esse conceito tem tido na sociedade exterior ao mundo académico - apontando para a qualidade de microcosmos, valiosa em análise cultural, destes congéneres portugueses do romance académico inglês e americano. Assim, em o *Jogo da Cabra Cega* (1934), que é, dos romances portugueses mencionados, o mais remoto em relação à Universidade propriamente dita, as sugestões de imoralidade dos intelectuais reportam-se às suas relações com mulheres de maus costumes, como Mlle

---

[24] Luís S. CAMPOS, *O Jardim das Plantas*, ed. cit., p.109.
[25] *Ibidem*.
[26] *Idem*, pp 108-9.
[27] *C.U.P.*, V, 1413: 46/49, apud Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".
[28] Adelaide Pereira Millàn da COSTA, "O Universo dos Letrados".

ora. No romance *Fogo na Noite Escura* (1943), de Fernando Namora, a imp... moralidade sexual, para ter peso, parece ter já de envolver uma dose maior de insgressão, que se concretiza nas sugestões de homossexualidade em Nóbrega:

> Nóbrega poisou-lhe a mão livre numa das coxas e deixou-a ali ficar... Sílvio sentiu-se mais uma vez ruborizado e contrafeito. O outro levantou-se e fez-lhe uma pergunta intempestiva:
>
> - Já leu os poetas que cantam a beleza do homem?
>
> Sílvio pigarreou para desentupir a garganta.
>
> - Confesso ... desconhecia ...
>
> - Ah, mas deve ler. Nós, Portugueses, fugimos de encarar a beleza ... falar da paixão que pode ligar dois homens ... reparou no enleio assustado de Sílvio e desviou-se: - O Português limita-se voluntariamente ... Cada impulso encontra pela frente uma interdição ... Sílvio já não dava atenção às palavras ... Sim, tudo isso, atmosfera e palavras, era uma imensa injúria. Ergueu-se do sofá.
>
> - Tem pressa?
>
> - É tarde. Esperam por mim.[29]

Em *Aparição* (1959), de Virgílio Ferreira, a queda em desgraça do protagonista que, no fim, deixa a cidade de Évora, passa por vários vectores, incluindo um homicídio perpetrado por um dos seus alunos, e só vagamente se relaciona com a ligação com a sua explicanda Sofia Moura.

Em *Até ao Fim* (1987), do mesmo autor, no que respeita à personagem Flora, que se torna leitora de Português numa Universidade da Grécia, a censura implícita recai, não sobre o abandono do marido, e a ligação posterior ao casamento em que se envolve, mas sobretudo sobre a dureza e a indiferença total que revela para com o seu filho Miguel, com consequências desastrosas para este.

Tal como acontece na sociedade em geral, também no mundo académico, ou intelectual, português, o ênfase cada vez menos é posto na moral sexual, e cada vez mais num conjunto de aspectos da vida humana, dos quais a sexualidade é apenas um, que se reportam à solidariedade que devemos aos nossos semelhantes e à consciência da responsabilidade que nos cabe pelo seu sofrimento ou pela sua felicidade, pela sua destruição ou pelo seu progresso. Esta tendência culmina em *O Jardim das Plantas* (1994), de Luís S. Campos, em que a aventura extra-marital do Professor com Francesca o atormenta só pela possível relação que possa ter tido com o seu suicídio, de que ele vem a saber pouco depois. Nesta obra, a crítica deixa de recair na imoralidade sexual para recair na desonestidade profissional, que o Professor desejaria ver punida:

> Alguns usavam os bolseiros e estagiários para executarem trabalho à borla e para justificarem mais verbas. O caso, por exemplo, do colega de outra escola, mas daquela Universidade, que uma aluna de mestrado lhe denunciara há pouco tempo: com os resultados das teses apresentara no último ano, lá fora, meia dúzia de comunicações em nome individual. Catita! Mas quando ele

---

[29] Fernando NAMORA, *Fogo na Noite Escura*, ed. cit., pp 401-4.

recomendara à aluna "Vocês fechem-no no gabinete e dêem-lhe uma tarefa," ela recusara, assustada. Enfim ... o pessoal encolhia-se e cada um fazia o que queria.[30]

No único romance académico português, a denúncia dos casos de desonestidade profissional transcende as fronteiras nacionais:

> Insurgira-se [o Professor Atalaia], publicamente, contra a média anual de artigos de uma série de cientistas - russos, americanos, britânicos e japoneses ("uma fraude, meus senhores!", proclamara). E referiu nomes e números ("... o senhor Strachkov, químico russo, assinou em dez anos novecentos e cinquenta artigos, à média de dois por semana; o seu colega Veronkov, e os senhores Stephen Bloom, do Reino Unido, e Bholmanor, da Alemanha, entre seicentos e setecentos, também mais de um por semana; o Roberto Gallo, americano, quatrocentos e trinta artigos de biologia celular, a maior parte sobre a [Sic] Sida. E assim por diante ... Mesmo dando de barato que são todos super-chefes de super-departamentos, é legítimo acreditar que dêem contribuição relevante a trabalhos que são publicados à média de um por semana que seja?

A postura assumida é ainda, se não em termos literários, pelo menos em termos sociais, a do *Angry Young Man* que se rebela contra as convenções de um *establishment*, neste caso, académico, que precisa de ser moralizado. As linhas de continuidade entre o romance académico inglês e americano e a ficção que, em Portugal, se tem referido à Universidade e aos intelectuais, são inúmeras, e cruzam-se em todas as direcções. Como esperamos ter mostrado, nos romances portugueses que nos serviram de campo de pesquisa encontram-se correspondências, e ecos dos elementos que atrás registámos como caracterizadores da habitual postura dos narradores ou protagonistas do romance académico inglês e americano - incluindo a recorrência do tema da itinerância, da viagem, no percurso do *Scholar*, com os choques culturais que envolve, de que, em Portugal, há registos históricos desde a Idade Média, e que, sob diversas formas, continua presente em todos os romances portugueses de que tratámos.

Deste facto concluímos, naturalmente, que a diferença que condicionou, em Portugal, a ausência do subgénero, não residiu nas características da Universidade portuguesa que, pelo contrário, segundo os registos históricos sobre os seus princípios e o modo como é retratada na pouca ficção portuguesa que se lhe refere, parece ter acompanhado o modelo de evolução das suas congéneres em Inglaterra e Estados Unidos.

Resta-nos, assim, concluir, por exclusão de partes, que a ausência do subgénero do romance académico em Portugal tem a sua explicação em diferenças culturais e em diferenças que, na segunda metade do século XX, fizeram divergir a sociedade portuguesa das sociedades inglesa e americana - o que vem corroborar a ideia que atrás avançámos da especial relevância destas narrativas como documentos em análise cultural.

De facto, o pós-guerra de 39-45 e os meados do século XX, que marcaram no universo anglo-americano o amadurecimento do subgénero, decorreram em Portugal sob a égide totalitarista e autocrática do Estado Novo e do governo de Salazar, acrescendo ainda a este aspecto o de a pequenez do meio intelectual do tempo levar a que não houvesse público para estas obras e também a que a origem de qualquer sátira à Universidade ou a

---

[30] Luís S. CAMPOS, *O Jardim das Plantas*, ed. cit., p.95.

outras instituições pudesse ser quase imediatamente localizada e identificada, com consequências eventualmente gravosas para a vida profissional e pessoal do seu autor. A revolução de 25 de Abril de 1974 veio já encontrar um *campus* dissolvido, influenciado em extremo pelas divisões políticas do momento e a entrar na fase pós-moderna, em que a cultura académica perfaz um processo de fusão com a cultura média e com outros sectores de transmissão do conhecimento, nomeadamente os *mass media*.

À viragem para a segunda metade do século XX, a cultura académica em Portugal tinha adoptado um estilo retórico e pomposo e um respeito pela divisão de classes e pela autoridade que colocou sob tabu as instituições, não permitindo que a partir da Universidade surgissem perspectivações livres, alargadas e críticas da própria Universidade e de outros sectores da sociedade portuguesa do tempo. Acresce que existem diferenças culturais, que transparecem num uso mais violento da linguagem, que uma análise conceptual e estilística revelaria ("Vocês fechem-no no gabinete e dêem-lhe uma tareia", sugere um Professor a uma aluna, no único romance académico português, referindo-se a um colega!) - diferenças que, em comparação com o tom do romance académico inglês e americano, tornariam um possível, e talvez, em parte, também por isso mesmo, inexistente, subgénero de romance académico em Portugal, muito mais acintoso, ou acintoso muito para além do que seria aceitável. Na presente exposição cremos ter posto em evidência a relevância que o subgénero do romance académico pode assumir em análise cultural, não só em termos dos conteúdos que veicula, mas também em termos do modo como a sua presença ou ausência numa sociedade está, ela própria, carregada de significado.

Universidade Aberta, Lisboa

O DESPERTAR DE EVA: A MULHER NA FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES

MARIA LUÍZA RITZEL REMÉDIOS

Entre as duas mulheres, a velha que pensa na morte e a nova que pensa na vida, há uma semente que procura a luz.

José Cardoso PIRES: *A Semente Cresce Oculta*

1. FEMINISMO E CRÍTICA FEMINISTA

O feminismo e a crítica feminista, do modo que ressurgem no final dos anos 60 e no início dos anos 70, na Europa e nos Estados Unidos, contestam sistemas de pensamento que se apoiem em princípios inquestionáveis sobre os quais se pode construir uma hierarquia de significações. Questionando a bipolaridade homem-mulher, o feminismo começa a reavaliar as leis básicas dos sistemas patriarcais e chega à atitude de autonomia.

A autonomia, direito de aceitar ou não, normas ou modelos, emanados da sociedade patriarcal, e de criar novos parâmetros, se necessário, diz respeito ao estudo minucioso dos discursos daí oriundos, a partir da vida e da experiência de mulheres. Assim, a experiência feminista; o direcionamento para a mulher; a mudança do sujeito da pesquisa apontam para um novo caminho da crítica que se recusa a aceitar valores pré-determinados sobre a verdade, a universalidade e a neutralidade.

A teoria feminista considera, então, a diversidade e a pluralidade como elementos básicos da busca de independência e de autodeterminação da mulher, reivindicando-lhe a condição de sujeito no discurso e o direito de lutar para o reconhecimento desse discurso.

Na história da crítica literária feminista, tem-se considerado dois tipos: a de literatura de autoria feminina e a de literatura de autoria masculina, ainda que se saiba que textos não têm sexo. Segundo Isabel Allegro de Magalhães:[1]

> Aparentemente só os autores têm sexo, não os textos. No entanto, se repararmos, os textos são tecidos lingüísticos e a matéria da língua - em particular a das línguas latinas, no Ocidente - é toda ela sexuada. Artigos, pronomes, algumas flexões verbais, substantivos concretos e abstractos, adjectivos, são em grande número marcados por um género gramatical, possuem uma forma para o feminino e outra para o masculino. É certo que se trata de uma convenção, mas como nasceu, ou quem determinou essa convenção? Não reflectirá ela, como constituinte do código simbólico que a língua é, o sexo masculino dominante, desde sempre, em quase todas as sociedades?

Diz, ainda, a mesma autora que a utilização que se faz da língua, manifesta preferências que podem ser olhadas como espelhos dos universos de experiência de homens

[1] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *O sexo dos texto*, Lisboa: Caminho, 1995, p.9.

e de mulheres, expressando uma dualidade sexuada e pontos de vista variáveis que se repercutem nos textos. Para ela,

> Embora à partida condicionados pela perspectiva masculina presente no interior do código da língua, os textos, afinal, expressam a diversos níveis essa inegável diferença - antropológica, histórica e cultural - que existe entre a maneira de estar no mundo própria dos homens e outra própria das mulheres. Uma diferença que em cada sociedade toma modalidades específicas ao longo dos tempos[2].

Importa chamar a atenção ao fato de que essa diferença, a partir de condicionantes históricas, geográficas e culturais, representada na literatura, permite distinguir:

> Duas fundamentais modalidades de escrita: uma mais próxima do que é vida historicamente determinada, a das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens.

Revisando-se a história da crítica feminista e a questão da representação da mulher, deve-se iniciar por Virgínia Woolf, pois ela é quem primeiro levanta questões que, até hoje, são discutidas como se a personagem mulher na ficção escrita por homens "reproduzisse a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural"[3], isto é, com suas inseguranças, seus medos e preconceitos. Fica muito claro, no texto de Virgínia Woolf, que existe uma grande distância entre a mulher, ser histórico, e a mulher enquanto representação literária. Enquanto na ficção "ela é da mais alta importância [...] domina vidas de reis e conquistadores"[4], na vida real ela é "completamente insignificante [...] escrava de qualquer rapazola, [...] mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido".[5]

Outro livro, *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir[6], também aponta a alteridade como causa da desigualdade entre os sexos. O homem apresenta-se como detentor do poder, define-se como o Sujeito, enquanto a mulher, dependente, é o Outro, que age como um espaço a ser preenchido com qualquer significado que o grupo dominante determine. Assim, a mulher mitifica-se, torna-se o espaço imaginário dos sonhos, das idealizações e dos medos masculinos. Ela é, então, "tudo o que o homem quer ter, sua negação e sua razão de ser"[7]. Torna-se, na literatura, "o espelho em que o Narciso macho se contempla"[8]. Simone de Beauvoir chega à conclusão de que "definindo a mulher, cada escritor define sua ética geral e a idéia singular que faz de si mesmo".[9]

A crítica feminista que sucedeu a Simone de Beauvoir, retoma a questão e, como a autora francesa, conclui que a representação da mulher realizada na ficção de autoria

---

[2] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, *op. cit.*, nota 1, p. 10.
[3] WOOLF, Virgínia, *Um teto todo se*,. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.46.
[4] *Idem, ibidem*, p.57.
[5] *Idem, ibidem*, p.58.
[6] BEAUVOIR, Simone de, *O segundo sexo*, São Paulo: DIFEL, 1961.
[7] *Idem, ibidem*, p.183.
[8] *Idem, ibidem*, p.230.
[9] *Idem, ibidem*, p.298.

masculina revela o poder masculino e sua fraqueza. É desse modo que a mulher é construída literária e culturalmente. A partir daí:

> Luce Irigaray inventou a noção desconstrutivista do *parler femme*; que Hélène Cixous lançou com seu "Riso da Medusa" o repto bissexualizante da "escrita feminina", e que Monique Wittig denunciou, a partir de uma perspectiva lésbica-marxista, a cultura falocêntrica como o "Império do Próprio" que reduz a uma norma heterossexual toda a multiplicidade e assimetria da diferença sexual.[10]

Interessa observar que existem, na história da teoria do gênero, posições críticas como as de Evelyn Fox Keller e Teresa de Lauretis que, na trilha de Júlia Kristeva, apontam para a perspectiva semiótica cultural, procurando aproximar sexo e história, isto é, linguagem e revolução, mediante o "colapso da divisão cultural masculina e feminina existente fora ou à margem da mesma"[11]. Evelyn Fox Keller propõe que existe uma mitologia, enraizada no tecido textual, que opõe o paradigma da objetividade e da cultura, característico do domínio masculino, ao da subjetividade e da natureza, próprio do domínio feminino. A mulher, assim, estaria no espaço do pessoal, do particular, do emocional, ao passo que o homem se encontraria no território do pensamento científico e das práticas públicas, já que nele predominaria a impessoalidade, a racionalidade e o geral. Desse modo, diz, em *Reflections on gender and science*[12], que, por uma oposição biológica, a mulher é excluída dos jogos de poder vigentes na esfera pública da sociedade. Teresa de Lauretis, em *Technologies of gender*[13], vai dizer que a oposição biológica configura um sistema sexual do gênero. Por conseguinte, a sociedade seria uma agente produtora de tecnologias do gênero, vale dizer, seria produtora de formas que continuariam esquecendo o sujeito feminino na história cultural.

Segundo Ana Paula Ferreira[14], esse tipo de crítica é bastante contestado e, então, nos 80, desponta toda uma série de complicações teóricas nos estudos sobre a mulher, seja representada no texto literário, seja referente à mulher autora, isso porque:

> Se descobre que os textos - e claro as mulheres - podem ter várias tonalidades ideológicas (nem sempre coincidentes com o tom ou tons da pessoa biológica que escreve): marcas de cor, de etnia, de classe social, de género sexual e de sexualidade que se entrecruzam em variações infinitas.[15]

Desse modo muitos campos, por indivisíveis entre si, da crítica-teórica feminista desenvolvem-se e contribuem para a crise da legitimação das chamadas "narrativas mestras" da tradição humanista. Integrando-se às propostas pós-modernistas que apontam

---

[10] FERREIRA, Ana Paula, "Discursos femininos, teoria crítica feminista, para uma resposta que não é", in: *Discursos*, Estudos de língua e cultura portuguesa nº 5, Coimbra: Universidade Aberta, outubro, 1993, p.15.

[11] *Idem, ibidem*, p.17.

[12] KELLER, Evelyn Fox, *Reflections on gender and* science, New Haven: Yale University Press, 1985.

[13] LAURETIS, Teresa de, *Technologies of gender: essays on theory, film and fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp.1-30.

[14] FERREIRA, Ana Paula, *op.cit.*, nota 10, p.18.

[15] FERREIRA, Ana Paula, *op.cit.*, nota 10, p.19.

para a "morte" do Homem, do Sujeito, da Verdade e da História, o feminismo incorpora a psicanálise, o desconstrutivismo, a semiótica e a teoria do discurso na análise dos textos literários, pictóricos e fílmicos de autoria masculina e feminina.

Partindo-se da fase reivindicativa, para pensar as questões feministas na literatura, chega-se ao ponto em que se busca na análise da linguagem, do *como* da expressão dessas questões, em que se investiga uma epistemologia feminina, a temporalidade das mulheres e aqui as duas principais vertentes da crítica literária feminista, a francesa e a anglo-americana, encontram-se. Têm em comum textos literários de autoria seja masculina, seja feminina em que:

> [...] se inscrevem elementos referentes à opressão e repressão das mulheres, e à sua reacção a elas. Falam de textos onde se visibiliza um protesto ou uma ruptura formal com a ordem social e simbólica dominante.[16]

A preocupação em recuperar, aqui, de forma resumida e simplificada as posições mais importantes da crítica e da teoria feministas, objetivou, apenas, restaurar um contexto que é, hoje, referência obrigatória em qualquer abordagem crítica cujo fim seja situar a mulher, como personagem, no eixo de uma obra ficcional (romance, poema ou peça teatral), ou como autora.

Entretanto, se se considerar todo o espectro da literatura universal, chega-se à constatação de que, em todas as épocas e em todos os tempos, há personagens femininas muito fortes e bem delineadas. São personagens como Hera, Clitemnestra e Antígona, Ana Karênina, Emma Bovary e Capitu, em torno das quais a ação gira, que influenciam com energia o mecanismo da história. Estabelece-se, assim, o paradoxo dessa representação, quando se considera a "diferença entre essas personagens e o registro histórico da condição feminina das épocas em que viveram".[17]

Ana Helena Cizotto Belline[18] conclui que:

> Não basta apenas situar a mulher como personagem central [...] É necessário que se analisem não só a caracterização e as estruturas narrativas que determinam o destino da personagem feminina, mas, principalmente, as marcas da subjetividade do sujeito da enunciação para determinar-se o grau de empatia do autor com sua personagem, esse sim revelador de uma posição feminista.

ratificando a idéia de que, no discurso, é que se vão encontrar as marcas mais fortes da transgressão da heroína, não importando, assim, o sexo do autor. Desvincula, por conseqüência, de posições sexistas o sexo do autor, pois, para a crítica paulista:

> Negar a um homem a possibilidade da correta representação da mulher equivaleria negar, por exemplo, a possibilidade de um autor culto de origem burguesa, representar uma personagem proletária.[19]

---

[16] MAGALHÃES, Isabel Allegro de, op.cit., nota 1, p.21.
[17] WOOLF, Virgínia, *op.cit.*, nota 3, p.58.
[18] BELLINE, Ana Helena Cizotto, *A representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e Manoel Ferreira*, São Paulo: USP, 1995, p.27, (Tese de Doutorado).
[19] *Idem, ibidem*, p.30.

E desenvolvendo ainda o mesmo juízo, afirma que:

> Se da dialética da representação da condição feminina pelo homem, surgem determinadas formas que acabaram por constituir uma tradição, não é apenas da especificidade da experiência vivida como mulher que surgirá a contestação dessas formas tradicionais, ao contrário do que afirmam feministas mais radicais.[20]

Considerando essa colocação como a de outras teóricas do feminismo que aceitam o fato de que mais importante do que considerar o princípio de que as mulheres escrevem diferente dos homens, é necessário identificar os elementos, clara ou veladamente, sexuados que os textos possam conter. E é assim que se configuram predominâncias de uma das duas fundamentais modalidades de escrita: a dos homens, em que denunciam a situação da mulher na cultura ocidental, com a intenção política de transformá-la, alterando os sistemas de poder existentes.

É, na ficção de José Cardoso Pires[21], caracterizada, principalmente, por apresentar a História como motivo de reflexão e tema da reescrita, que se pretende examinar a representação da mulher na literatura portuguesa contemporânea. Para isso, serão analisados os procedimentos técnico-narrativos que desvelem o posicionamento ético, ideológico e psicológico, relativamente à personagem feminina, demonstrando que a visão de mundo desse autor é solidária com a visão de mundo feminina.

2. A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NA FICÇÃO DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Ao se lançar um olhar sobre o conjunto da obra romanesca[22] de José Cardoso Pires, de imediato pode-se afirmar que ele escreveu, ao longo de seus textos, a história da origem do mundo, dos homens e das coisas, através da qual procura representar os mitos tutelares da sociedade judaico-cristã, numa oscilação bipolar entre um espaço masculino e um espaço feminino.

Qualidade principal da escrita cardoseana, a visão marxista do mundo sustenta seus textos que formulam a problemática ético-ideológica criando o próprio comprometimento e profetizando a transformação que, por necessária e contida na direção mesma das forças Históricas, também necessariamente virá. Assim, sua ficção é *reflexo,* conhecimento, e *práxis*[23]. O intertexto histórico-cultural "sociedade portuguesa" desvela-se no discurso

---

[20] BELLINE, Ana Helena Cizotto, *op. cit.*, nota 18, p.30.

[21] José Cardoso Pires (1925 -), escritor português, estréia com o livro *Os caminheiros e outros contos,* em 1949, no qual esboça os motivos e as personagens que serão desenvolvidos nos seus romances. Preocupado em detectar as causas da desigualdade social, realiza uma literatura inovadora em que se percebe a preocupação em desvelar o mistério da linguagem, suas narrativas centram-se nas personagens.

[22] A obra romanesca de José Cardoso Pires a ser referida neste ensaio, será: *O anjo ancorado*, 5ª ed., Lisboa: Moraes, 1977; *O hóspede de Job*, 6ª ed., Lisboa: Moraes, 1978; *O delfim*, 5ª ed., Lisboa: Moraes, 1972; *Balada da praia dos cães*, 13ª ed., Lisboa: O Jornal, 1987; *Alexandra Alpha*, Lisboa: Dom Quixote, 1987.

[23] LEPECKI, Maria Lúcia, *José Cardoso Pires*, Lisboa: Moraes, 1977, p.47.

literário que se torna a fonte objetiva de que o leitor formará imagem cognitiva. E, nele, o peso do narrador é determinante, "a escrita como actividade prática transformadora é a acção fundamental executada sempre, e a cada instante, por quem narra".[24]

A posição de rompimento e de transformação desse escritor já fora anunciada em *O anjo ancorado,* perseguida em *O hóspede de Job* e concretizada em *O delfim,* quando procura abordar a realidade em movimento e trabalhar a linguagem simetricamente à transformação da sociedade, produzindo uma literatura que se transforma ativamente. *Balada da praia dos cães* e *Alexandra Alpha* são também textos que relêem a essência, a origem e a dramática luta entre *ethos* e *daimon* fora da estabilidade, do centramento, da unidade monádica fechada. A ruptura acontece, porque a oscilação bipolar que enquadra o espaço masculino, associado à ordem, ao *status quo*, e o espaço feminino de insurreição, equipara-se ao rompimento da ordem tradicional no discurso ocidental. O discurso de José Cardoso Pires parece, assim, regular a linguagem nas suas relações com as instituições sociais e os sistemas de poder, mas não de uma forma anônima ou neutra sexualmente, como sugere Paul Bove[25], a partir de Michel Foucault.

Quando José Cardoso Pires enfoca a crise em que se encontra a cultura ocidental e, particularmente a portuguesa, analisa o modo como as mulheres são constituídas nessa cultura e, ao mesmo tempo, de que maneira elas participam do jogo do discurso como entidades sociais e políticas genericamente marcadas. Procurando demonstrar essa afirmação, será realizada a leitura de dois romances do ficcionista português: *O anjo ancorado* e *O delfim,* sem deixar de lado o ensaio *A cartilha do marialva.* Inicia-se por esse último, alterando a ordem cronológica de publicação dos textos, porque, nele, José Cardoso Pires procura definir, "com o abono da interpretação de uma experiência histórica, algumas coordenadas sócio-psicológicas"[26] que regem a cultura portuguesa. Também porque o ensaio aponta sua posição sobre a mulher portuguesa que já se percebe em *O anjo ancorado* (1958) e se confirma em *O Delfim* (1968).

Publicada em 1960, *A cartilha do marialva*[27] é fruto de um método em que o que é novo diferencia-se do que é velho, em cada período da história, pela perspectiva do tempo. Diz ele que o novo no presente insere-se na linha do que foi novo no passado, em circunstâncias paralelas. Considerando a antinomia campo-cidade, Cardoso Pires faz uma análise da sociedade portuguesa do século XVIII até a contemporaneidade e dessa análise surge uma nova figura da sociologia portuguesa: o marialva. Alexandre Pinheiro Torres, ao comentar a *Cartilha* e a figura do marialva diz:

> Herdeiro de uma visão feudal do Universo e da ordem paternalista, as correcções que a evolução dos tempos lhe impôs não destruíram ainda o cerne dos conceitos de Autoridade, de hierarquias divinizadas, de Família e de Cultura. O marialva defendeu e continua defendendo, embora sob novas formas, a *pax ruris* contra a industrialização [...] ao mesmo tempo que manifesta

---

[24] LEPECKI, Maria Lúcia, *op. cit.*, nota 25, p. 48.

[25] BOVE, Paul, *Mastering discourse: the political of intellectual culture*, Durham: Duke University Press, 1992.

[26] TORRES, Alexandre Pinheiro, "Sociologia e Significado do Mundo Romanesco de José Cardoso Pires", in: PIRES, José Cardoso, *O anjo ancorado*, Lisboa: Moraes, 1977, pp.153-218.

[27] PIRES, José Cardoso, *A cartilha do marialva*, 6ª ed., Lisboa: Moraes, 1976.

uma arreigada devoção ao passadismo e à mitologia dos heróis e dos *clercs* cuja recuperação fora ensaiada pelo Integralismo Lusitano.[28]

Assim, o marialva constitui-se numa espécie de categoria que serve para medir os valores contemporâneos, por isso, pode-se afirmar que muitos elementos presentes em *O anjo ancorado,* encontrar-se-iam, mais tarde, explicados na *Cartilha.*

Abordando o problema social da mulher portuguesa submetida ao marialvismo[29], chega, pois, à denúncia de uma situação nacional político-social arcaica. Na *Cartilha*, o ficcionista afirma que o marialvismo ainda perdura na literatura portuguesa, uma vez que as heroínas de Garrett, Camilo, Júlio Dinis, Eça de Queirós, Pascoaes e de escritores de formação materialista do século XX são construídas segundo modelos medievais, transparecendo nesses textos marcas do marialvismo português. Aponta, entre muitas outras marcas, as seguintes:

- a heroína [...] não tem, por via de regra, vida sexual;
- dar-se em beleza significa dar-se desprevenidamente, ainda que com desejo;
- o adultério é [...] loucura da carne;
- a heroína entra nos romances pelos sentimentos femininos, nunca pela sua inteligência.[30]

Parece muito claro que o modo de olhar o mundo de José Cardoso Pires distingue-o de um elenco de autores da tradição e até de contemporâneos, pois parece afirmar que a falta de voz das personagens femininas, os seus confinamentos e repressão social foram e têm sido tratados por homens escritores que se preocupam em perpetuar um tipo de sociedade arcaica, em que impera o marialvismo. Ao se opor a essa situação, afirmando a necessidade de vida sexual das heroínas; afirmando que o adultério não é, antes de tudo, loucura da carne; afirmando que a heroína deve inscrever-se na ficção pela sua inteligência, como uma mulher que pensa, o ficcionista insere-se na luta pela inclusão da mulher, não como a Eva tentadora e perigosa, mas como sujeito de uma história individual e coletiva.

Em *O anjo ancorado,* narrativa que, fundamentalmente, apresenta, também, relações opositivas entre o burguês e o camponês, o narrador ressalta o conflito resultante do avanço da tecnologia, de um lado, e do conseqüente desemprego, do outro, deixando explícito o regime fascista, que a classe no poder quer que perdure, enquanto os explorados saem em busca de nova vida. Sua obra não é moralista, porque conhecendo a *lei do movimento* da sociedade refletida, não idealiza o proletário em ser sempre consciente e ativo na revolução, não idealizando o burguês em sempre inconsciente e contra-revolucionário. Seguindo esse modelo, cria a personagem feminina Guida. A presença da mulher oscila entre a imagem construída pela visão patriarcal e a nova mulher que deverá impor-se na sociedade burguesa.

O esquema fabular do romance expõe, em planos antitéticos, duas pessoas de formação universitária, João e Guida, que passeiam suas consciências frustradas num

---

[28] TORRES, Alexandre Pinheiro, *op.cit.*, nota 26, p.207.

[29] Marialvismo, segundo Alexandre Pinheiro Torres em *Romance, o mundo em equação,* é neologismo criado por Cardoso Pires que significa, *grosso modo*, machismo.

[30] PIRES, José Cardoso, *op.cit.*, nota 24, p.186.

poderoso carro esporte, um Talbot Lago vermelho, por entre os casebres de uma aldeia de pescadores sem barco, São Romão. Destacam-se, no romance, duas personagens femininas que se inserem em duas classes sociais diferentes: de um lado Guida Sampaio, a burguesa; de outro lado, Ernestina, a rendeira proletária. Duas mulheres socialmente estereotipadas, através das quais, o autor, à medida em que aponta o quadro proletário que sustenta o romance, também revela que a mulher na sociedade portuguesa, ainda que com ares de emancipada, continua presa ao seu passado, a toda a infra-estrutura social que a subjuga.

Guida, licenciada em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, é uma jovem da "segunda geração", isto é, da geração pós-guerra que não viveu o momento da esperança do fim da guerra; é professora; culta, pois "podia falar do campo, da cidade, dos livros, que nas suas comparações Paris havia de ser lembrada"[31]. Ernestina, a proletária, enquanto os dois burgueses do carro conversavam, amargurava-se e procurava aprontar a renda, para lhes vender. Como Guida também parece viver do resultado de seu trabalho, mas apesar de nenhum discurso moralizar a situação da rendeira, nenhuma palavra colocá-la como explorada ou faminta, no capítulo XXIII, depreende-se a situação de submissão dessa mulher às questões sociais:

> "Ainda lá estão, minha mãe?"
>
> Ernestina manejava os bilros com toda a alma. Faltavam-lhe duas aranhas e um cheio; meia hora de trabalho, pelo pior. Se a luz não estivesse tão fraca Ernestina daria a renda por acabada muito mais cedo. Com a noite a crescer a olhos vistos e sem poder vir trabalhar para a rua, preocupada em não perder mais tempo, custava-lhe a despachar-se. Enervava-se. De instante a instante esperava ouvir o barulho do carro.
>
> "Ainda lá estão, minha mãe?".[32]

A luta de Ernestina contra o tempo, para poder caçar os "clientes" e vender seu trabalho, explicita-se através de cada gesto da rendeira e das poucas palavras, num jogo pleno de subtilezas, semelhante ao que se dá entre João e Guida e que, não obstante, encontram-se à margem da História, porque se encontram todos: a rendeira, Guida, João, o menino e o velho distanciados e presos cada um em seu espaço.

Apesar de o narrador revelar que todos se encontram distanciados, uns em relação aos outros, há diferença de tratamento dispensado pelo narrador às duas personagens. Enquanto sobre Ernestina nada se sabe de sua vida, a não ser o trabalho, nem de seus desejos, parece ser assexuada; de Guida o narrador reconfirma a posição de mulher que tem vida sexual, ou pelo menos "tenta" realizar-se sexualmente. Observe-se o capítulo III em que Guida, obedecendo o padrão burguês de que o convívio entre dois sexos devem sempre marcar-se pelo erotismo, imprime uma atitude erótica ao passar óleo no corpo do companheiro:

> Guida espalhava o óleo no corpo do companheiro. Esfregava-o com a mão direita, na outra tinha a toalha e o cigarro. [...] Estivera e continuava a estar, muito ocupada em observar o calor que ia levantando na pele do companheiro, com mão lenta e aplicada. [...] Mas a mão ia-se demorando,

---

[31] PIRES, José Cardoso, *O anjo ancorado*, Lisboa: Moraes, 1977, p.59.
[32] PIRES, José Cardoso, *op.cit.*, nota 29, p.131.

chegava a parar; avançava de novo, menos certa, menos firme. A Mão tinha-se tornado pensativa. [...] Falava em tom manso, com a mesma lentidão com que percorria o corpo do companheiro, agora mal o tocando, aflorando-o apenas na ponta dos dedos. [...] O homem sentia os dedos distantes com que ela cercava as palavras. Deslizavam-lhe nas costas uma, duas, dez vezes, na mesma zona da pele [...] "Que se passa?" perguntou ele, de si para si. E nisto achou-se com o rosto da rapariga contra o peito. Primeiro esteve queda, confortada, como alguém que descansa num corpo amigo; a seguir deixou cair a toalha, deixou cair o cigarro, e de repente inteiriçou-se, muito pegada a ele, de olhos fechados e dedos nervosos. [...] O companheiro lançou para além dela, muito para além, o mesmo sorriso cansado de há pouco. Raras vezes se terá visto quadro tão estranho: uma rapariga a sacudir a cabeça, desesperada, e um homem sorrindo tristemente para a paisagem, certo de que a tempestade seria passageira.[33]

A atuação de Guida no sentido da erotização é marcada pela maneira como o narrador vai analisando, passo a passo, até o fim o que ela propõe, e marca todo o empenhamento dela na realização de seu desejo e todo o alheamento de seu parceiro, assinalando desse modo uma diferença permanente, não apenas de sexo, mas de atitude e modo de pensar. Parece claro, então, que o narrador não recusa à Guida uma sexualidade ativa, e a sua frustração sexual está relacionada à sua situação social, que vai reafirmar o juízo crítico que João faz da mulheres "independentes" que:

> Têm sempre o preconceito da mulher vítima do mundo - mais ainda: da mulher vítima da Natureza. São das tais que entendem que perder a virgindade é uma *operação* destinada a emendar a Natureza. Uma espécie de circuncisão, sem mais nada. Sem ritos nem acções de graças.[34]

Em *O anjo ancorado*, mesmo se considerando que o narrador estrutura a personagem feminina sob o seu ponto de vista e que esse ponto de vista reduplica a visão da personagem masculina sobre a mulher, deve-se salientar que há uma denúncia da condição da mulher na sociedade burguesa patriarcal bem como uma "tentativa" de valorização da condição feminina, no momento em que Guida se torna, ainda que de forma inconsciente, agente de seu próprio destino. A mulher que se insurge é detectada na voz externa do narrador quando esse relata certas reações violentas de Guida, como por exemplo ao final do IX capítulo, quando, ao convite de João para que saíssem, o artista-crocodilo exclama:

> "Traição", bradou logo o artista-crocodilo, com gargalhadas de todo tamanho.
>
> O homem riu-se, a rapariga não. Despediu-se de pescoço levantado como quem pergunta ao passar: quanto custa o mundo?
>
> "Não posso com este género de tipos", desabafou ela assim que se viu no carro, em liberdade. "Gracejam como se as mulheres não passassem dumas peças de caça".[35]

sendo a resposta de Guida a resposta às manifestações da inferiorização da mulher na sociedade portuguesa. Entretanto, no texto enquanto um todo, a consciência social da situação da mulher limita-se a atitude isolada de Guida de rebelião pessoal. Guida tem

---

[33] PIRES, José Cardoso, *op.cit.*, nota 29, pp.21-4.
[34] *Idem, ibidem*, pp.53-4.
[35] *Idem, ibidem*, p.59-60.

consciência de que não é o anjo do lar, conforme determinam as leis que regem os costumes de uma sociedade patriarcal, mas também não quer ser o "anjo ancorado", colocado à margem dos acontecimentos, porque desencantado. Refugiada em si mesma, revelando-se como mulher, ela procura romper com os padrões convencionais e pode-se dizer que é o primeiro momento, na ficção cardoseana, em que se dá o protesto contra a sociedade marialva.

Em *O Delfim*, publicado dez após *O anjo ancorado*, o narrador reconstrói a história do Engenheiro Palma Bravo (seu casamento, o adultério que culmina na morte da adúltera e do amante) simultaneamente à história dos camponeses-operários, através da análise, interpretação e avaliação dos fatos contados por diversas testemunhas. Desse modo, estruturando-se em dois planos temporais, o romance retrata dois espaços sociais distintos: de um lado, a burguesia, representada pelo Engenheiro, Maria das Mercês e o próprio Escritor; de outro, os camponeses-operários, Domingos, o velho cauteleiro, o batedor, a dona da hospedaria, etc. A narrativa reflete não só diversas contradições que indicam relações entre classes e pessoas na sociedade da Gafeira, como também o processo de exploração através do qual a camada burguesa se beneficia da outra. Assim, todas as ações representadas no romance obedecem a um objetivo: refletir a sociedade, denunciando a exploração e o ato revolucionário vitorioso.

Na classe burguesa, Maria das Mercês, jovem esposa do Engenheiro, apresenta-se, no ponto de vista do narrador, numa focalização externa, como uma mulher que não questiona a realidade, que vivia num mundo interior, à parte do que se desenrolava à sua volta. Preparada, de acordo com os preceitos da sociedade patriarcal, apenas para o casamento, num primeiro momento, ela parece não ter consciência de que é dominada pelo Engenheiro, típico marialva. Parece também não ter consciência da violência de que é objeto por parte do marido. Suas atitudes são descritas pelo narrador, como passivas ou simplesmente mecânicas, para demonstrar o alheamento em que se encontram as mulheres burguesas, "acomodadas" à situação e Maria das Mercês, em particular:

> De quando em quando, Maria das Mercês tira uma fumaça da longa boquinha, torna a pousá-la no cinzeiro e, diante do televisor, recomeça a manobra dos dedos e da lã. Maquinalmente como as beatas quando desfiam um rosário. O tricot, afirma ela, descontrai ("a pessoa deixa de pensar").[36]

Unidos pelo casamento, O Engenheiro e Maria das Mercês, como João e Guida em *O anjo ancorado*, comprovam a alienação da burguesia. Dessa união, entretanto, não haverá descendência devido à esterilidade de Mercês. Assim, se Maria das Mercês cumpre com o primeiro requisito da sociedade patriarcal: ser uma esposa dedicada e alienada; não cumprirá com o segundo requisito, ligado ao primeiro, não dará fruto ao clã dos Palma Bravo.

No universo constituído pelas personagens trabalhadoras, antagônico ao mundo burguês da gafeira, destaca-se Domingos, escudeiro-criado dos Palma Bravo. Mutilado fisicamente, Domingos é também mutilado espiritualmente, pois é um alienado. No

---

[36] PIRES, José Cardoso, *O Delfim*, Lisboa: Moraes, 1972, pp.73-4.

transcorrer da narrativa, entretanto, pouco a pouco surge o homem que se ajunta à sombra do Engenheiro, seu amo, persistindo afastado de sua realidade:

> Deus fez o operário e em seguida deu-lhe o castigo tirando-lhe o braço; o Engenheiro pegou no barro desprezado, moldou-o à sua maneira e fez o homem [...] E assim Domingos foi renascendo da miséria de seu corpo [...]; e o corpo fez-se sábio e avisado, ganhando destreza, utilidade, lugar humano.[37]

Assim como Domingos representa a inconsciência absoluta da alienação em que se encontra, a gente proletária da Gafeira também alienada, tem consciência dela e une esforços para rebelar-se contra a situação estabelecida. Desse modo, de um lado a burguesia luta nos limites fechados e por ela mesma estabelecidos e, de outro, através do Engenheiro, procura explicar, justificar, encontrar princípio e fim na tradição dos Palmo Bravo.

Na casa da lagoa, manifesta-se, mais evidentemente, o marialvismo no decurso das relações entre homem e mulher, reduplicadas nas relações Engenheiro e Domingos. Conseqüentemente as relações entre Engenheiro e Maria das Mercês são consideradas incompatíveis, pois, num primeiro momento, há, por parte da mulher, subserviência, e, por parte do homem, autoritarismo; igualmente há subserviência e autoritarismo nas relações entre patrão e criado. O marialvismo serve, então, para demonstrar o comportamento do Engenheiro, senhor da propriedade e das pessoas que com ele coabitam, verdadeiro senhor feudal, que culmina com o descaso com a pessoa humana. Para ele a mulher e o criado são "objetos". Seu autoritarismo é tanto que ele não percebe que os três, ele, Maria das Mercês e Domingos, encontram-se na mesma barca de destruição, *a Barca do Inferno*[38], como diz o narrador.

Parece ficar claro que é, no casamento e no domínio da mulher pelo homem, que mais evidentemente se assinala o trânsito da repressão entre os elementos da burguesia. Maria das Mercês só percebe o mecanismo de poder e de "exploração" do marido, quando esse pontualiza em sarcasmo a agressividade e se, em determinadas ocasiões, ela recua para um espaço interior, para a sua vida interior, optando pelo não-pensar, na verdade, salvo melhor juízo, ela se prepara para a "insurreição".

A incapacidade amorosa do Engenheiro, segundo Maria Lúcia Lepecki[39], "uma das formas possíveis da incapacidade de solidarizar-se, seguramente sinal da heterogeinedade permanente do espaço burguês", leva Maria das Mercês ao adultério. O narrador, então, conduz o leitor para além da aparência: Maria das Mercês escolhe como parceiro Domingos. Rompe com a prisão imposta pelo Engenheiro, realiza-se sexualmente. Quando o amante é eliminado, ela se suicida. A morte parece então fechar o clã dos Palma-Bravo, mas não só isso. A atitude de revolta e desejo de realização de Maria das Mercês concretiza-se ao mesmo tempo em que os camponeses-proletários tomam conta da Lagoa.

---

[37] PIRES, José Cardoso, *op.cit.*, nota 36, p.276.
[38] Idem, ibidem, p.35.
[39] LEPECKI, Maria Lúcia, *op.cit.*, nota 23, p.69.

Assim, o ato isolado da mulher que resolve, com sua atitude, romper com o caráter de imutabilidade e de ancestralidade da família Palma Bravo, comparável a um feudo medieval, revela na narrativa a gênese de novos tempos e que a mulher, nesses tempos, ocupa um novo espaço, como acontece em *Alexandra Alpha*, um dos últimos livros publicado por Cardoso Pires.

A análise das personagens femininas da obra de Cardoso Pires permite que se o classifique como um escritor "feminista", segundo proposta de Ana Helena Cizotto Belline[40], pois ele parece, de fato, assumir uma posição ideológica e afetiva que o identifica ao ponto de vista feminino. Ainda que a crítica feminista não acredite que a perspectiva de uma mulher possa ser expressa a partir de um ponto de vista masculino, observa-se que é possível encontrar um sentido de valorização da mulher, nessa representação, através de elementos retirados da análise que comprovam que Guida e Maria das Mercês puderam criar, à sua imagem, seu próprio destino. Se Guida, no grupo das mulheres burguesas, integra o subgrupo das mulheres "independentes", de certa maneira ela já ocupa dois espaços: o da alienação burguesa e o da interrogação da mulher; Maria das Mercês também caracteriza-se pela permanência no espaço fechado burguês, a casa da Lagoa, e pelo trânsito para sua libertação, a própria Lagoa. A diversidade e a pluralidade da independência e da autodeterminação, encontram-se, aí, na ambivalência que marca cada personagem, e revelam tanto Guida quanto Maria das Mercês lutando pelo seu reconhecimento não só no discurso, mas também na sociedade portuguesa. Desse modo, José Cardoso Pires já aponta para o surgimento da nova mulher portuguesa, permitindo-nos afirmar que entre Guida e Maria das Mercês surge uma luz, uma esperança, que se concretizará no vôo de Alexandra, em *Alexandra Alpha*, o verdadeiro despertar de Eva.

PUCRS, Brasil

---

[40] BELLINE, Ana Helena C., op.cit., nota 18.

METAFICÇÃO NUM CONTO DE JOSÉ CARDOSO PIRES

LUCIA MARIA MOUTINHO RIBEIRO

Toda a coisa que vemos devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente não é já o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode ser já o mesmo. É pena a gente não ter exatamente os olhos para saber isso, porque éramos todos felizes.[1]

Ficcionista português contemporâneo, José Cardoso Pires estréia em 1949 com *Caminheiros e outros contos*, numa fase em que o neo-realismo estava em voga. Em 1951, lança os contos de *Histórias de amor* e os romances *O anjo ancorado* em 1958 e *O delfim* em 1968, nos quais abraça a estética do "*nouveau-roman*" e seus temas: o da incomunicabilidade entre as pessoas e o da dificuldade da relação amorosa, advindos, na sua concepção, da distância social entre as classes e da opressão sobre a mulher. Em 1962, compila os primeiros contos sob o título *Jogos de azar* e, no ano seguinte, publica o romance *O hóspede de Job*, que, através da intersecção de planos e espaços, como preconiza a técnica do "*nouveau-roman*", denuncia a injustiça. Em 1972, alegoriza a ascensão e a queda de Salazar na fábula "Dinossauro Excelentíssimo", incluída em 1979, no volume *O burro-em-pé*. O fim da ditadura em 1974 abre ao escritor os arquivos censurados sobre um sonho de derrube do regime nos idos de 1960 a 1961, romanceado na *Balada da praia dos cães*, de 1982, e lhe possibilita refletir sobre a revolução nos costumes e a liberação sexual, ocorridas nas décadas de 60 e 70, no romance *Alexandra Alpha*, de 1987. Em *A república dos corvos*, de 1988, se dá o direito de efabular e, ao leitor, de super-interpretar.

"Lulu" terá sido produzido entre a publicção de *Alexandra Alpha* e de *A república dos corvos*, porque faz parte desta coletânea e seu início alude ao romance, para marcar o interstício entre a confecção de um e outro texto:

> Duma vez por todas: a nebulosa Rua do Bisonte que eu contei no romance de Alexandra Alpha não se chamava nada assim e se calhar nunca existiu.
>
> Conforme escrevi na altura, Alexandra Alpha só conheceu a dita rua por descrições de uma amiga que lá morava [...]. Sabia que começava numa loja de esquina conhecida por leitaria do Bisonte [...] e jamais viu ou vislumbrou o propriamente Bisonte luminoso que estaria lá dentro,

---

[1] PESSOA, Fernando, *Obras em prosa*, Berardinelli, Cleonice, org., 2ª ed., São Paulo: Nova Aguilar, 1976, p.108.

atrás do balcão, com um cigarro pendurado na boca [...], a rua terminava de surpresa num tapume da Avenida de Roma, e [como] se apresentava permanentemente toldada por uma neblina difusa que talvez não passasse duma ilusão, dum estado de espírito (pp.73-4).[2]

No trecho acima, bem como no decorrer do conto, o narrador diz "eu", declara que é o mesmo do romance e deste traz o tempo, o espaço e um personagem, o "Bisonte luminoso". Confirma que o relato não passa de invenção, porque mistura realidade com ficção e envolve o ambiente da nebulosidade característica da fantasia. Convém lembrar outro conto cardosiano, "Nós, aqui por entre o fumo", cujo título sugere o elevar do espírito de personagens sonhadores[3], e a névoa constante do misterioso *O delfim*. Para imprimir verossimilhança à sua fantasia, circunscreve o espaço da sua nova história às ruas de Lisboa.

Mas que fantasia é essa? Assim como a fábula "Dinossauro Excelentíssimo", em 1972, vasculhava o cotidiano e a cabeça de Salazar, "Lulu" invade a intimidade do mito que Fernando Pessoa se tornou. Aí intercedem, pois, duas características pós-modernas: a criação de um hiper-realidade e a preferência pelo simulacro (corolário da anterior). Se o real é desconhecido, o simulacro é acessível. Se o jacarandá, o couro ou tudo o que é autêntico é raro e caro, recorra-se à fórmica, ao plástico, à TV, ao falso, à ilusão[4]. Assim, dê-se ao simulacro a forma que se lhe quiser dar, preencham-se os vazios que a realidade não supre, satisfaça-se a curiosidade com a imaginação, invente-se uma hiper-realidade, crie-se um simulacro mais palpável, faça-se metaficção.

O protagonista do conto confunde-se com Fernando Pessoa, porque habita um quarto alugado, chama-se Alberto Soares - soma de Alberto Caeiro da Silva[5] com Bernardo Soares, "ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa"[6] -, é correspondente comercial, domina o inglês por traduzir T. S. Eliot. Bem ao contrário de Fernando Pessoa, este poeta americano naturalizado inglês, nascido também em 1888, publicou toda a sua obra de poesia, drama, ensaio e crítica, entre 1917 e 1965, ano da sua morte. Quer dizer, publicou a sua produção em vida, foi, portanto, consagrado no seu tempo. Além disso, parece ter tido uma vida pessoal estável. Pelo menos, sobreviveu ao poeta português, fez doutorado nos Estados Unidos, foi professor na Inglaterra, proferiu conferências internacionais[7], frequentou Virgínia Woolf e a geração de Bloomsbury, casou duas vezes.[8]

O erótico permanece quase vazio na poesia metafísica de Fernando Pessoa, com exceção dos poemas ingleses "Antinous" e "Epithalamium", bem como na biografia, apesar das cartas de amor. Numa delas confessa por que se recusou a casar-se: "O meu

---

[2] PIRES, José Cardoso, "Lulu", in: *A república dos corvos*, Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.73-95 (As citações são retiradas desta edição).

[3] RIBEIRO, Lucia Maria Moutinho, "A decifração da narrativa cardosiana em O burro-em-pé", Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, UFRJ, 1989, tese de Doutorado em Literatura Portuguesa.

[4] SANTOS, Jair Ferreira dos, *O que é pós-moderno*, São Paulo: Brasiliense, 1991, p.97.

[5] PESSOA, F., op.cit. p.115.

[6] *Ibidem*, p.86.

[7] ELIOT, T. S., *Poesia*, Junqueira, Ivan, org., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp.49-50.

[8] Lembre-se o filme "Tom e Viv".

destino pertence a outra Lei, de cuja existência a Ophelinha nem sabe, e está subordinado cada vez mais à obediência a Mestres que não permittem nem perdoam".[9]

Voltemos ao obscuro protagonista de "Lulu", que, como Fernando Pessoa, adora um trago: a foto antológica do famoso "flagrante delitro"[10] o confirma. E o próprio Cardoso Pires afirmara que "pretendia que esta história [...] fosse uma ironia à personalidade sexual de Fernando Pessoa".

Como amigo e interlocutor do narrador, o personagem vive no início da década de 70, da guerra colonial e dos Beatles que Lulu cantarola. O clima de diálogo e confidência, transcritos em discurso indireto e discurso indireto livre, nos remonta ao "José Matias" de Eça de Queirós, impregnado, como o texto cardosiano, de sexualidade, "voyeurismo", solidão. Ademais, entre os dois contos se patenteia um processo de narração semelhante, pois em ambos um narrador de primeira pessoa é que relata a história, uma história passada e ausente. Só que em "José Matias", o narrador é que fala, o interlocutor apenas ouve. Em "Lulu", o narrador conversa com o personagem e deste extrai informações que reproduz ao leitor com tal verossimilhança que mais parece um narrador onisciente. E o leitor de "Lulu" se pergunta diante da precisão da narrativa: como pôde o narrador descrever cenas de intimidade que não presenciou se é narrador de primeira pessoa? Em ficção, tudo é possível. O próprio texto o justifica citando Eliot, para quem "cada tentativa de usar as palavras é um começo sempre novo" (p.92). A palavra é um dos recursos mais eficazes para deixar fluir a imaginação. O relato que lemos nos vem através de um outro relato. O conto é o relato de um relato de um fato que nunca houve. Aliás, registrar fatos que nunca houve é próprio da ficção.

O narrador que transita de *Alexandra Alpha* para "Lulu" faz-se metanarrador, porque cria uma hiper-realidade, é, a um só tempo, meta-onisciente, hiper-onisciente e, paradoxalmente, pseudo-onisciente, porque reproduz um simulacro perfeito de cenas que ninguém viu, pois a imaginação e as infinitas possibilidades da linguagem, que também é um simulacro, lho facultam. Leiam-se as páginas 84 a 88 de *A república dos corvos*. Quem disse que isso teria acontecido a Fernando Pessoa ou ao ingênuo Alberto Soares que nada presencia? É que o "olhar humano pós-moderno [...] se alimenta vicariamente de fontes alheias".[11]

O Fernando Pessoa assexuado, que a lenda deixou, no conto é dessacralizado, mas não totalmente desmentido: "estendido na sua cama de homem só" (p.86). O lado clandestino do poeta se permite revelar neste final de milênio que ouve as vozes marginalizadas de mulheres, índios, negros, homossexuais, ainda que em ficção[12].

---

[9] *Cartas de Amor* de Fernando Pessoa, Mourão-Ferreira, David, org., Lisboa: Ática, Rio de Janeiro: Livraria Camões, 1978, p.133.

[10] SOUSA, João Rui de, *Fernando Pessoa, empregado de escritório*, Lisboa: Sitesi - Sindicato dos Trabalhadores de Escritório, Comércio e Serviços, 1985, p.65.

[11] SANTIAGO, Silviano, "O narrador pós-moderno", in: *Nas malhas da letra*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.50.

[12] HUTCHEON, Linda, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, Rio de Janeiro: Imago, 1991, p.97.

O grotesco e a crueldade da narrativa e o seu carácter de simulação evocam o balé de Merce Cunningham, apresentado no extinto Teatro República ou Teatro Novo, Av. Gomes Freire, centro do Rio de Janeiro, idos de 1966 ou 67. Nesse hoje remoto espetáculo, bailarinos gordos, flácidos, malhas rotas e desbotadas, abalavam preconceitos e chocavam o público, ao som da música de John Cage, tão concretamente verossímil que era composta dos ruídos poluídos, irritantes, gravados da realidade circundante: buzinas, raspar de paredes, britadeiras, marteladas, trânsito e tudo o que de mais desagradável se pudesse ouvir. Aquela "melodia" reproduzia um meta-simulacro da realidade, porque quase todos os sons urbanos "em uníssono" ecoavam ali. Dificilmente se lê a prosa cardosiana sem resvalar para a intertextualidade e de intertextualidade e metaficção tratava Fernando Pessoa muito bem ou não seria o genial criador dos heterônimos, "hóspede que era da vida dos outros (hóspede duma esposa de guerra e hóspede dum poeta eterno, entre outras coisas)", (p.87).

A perversão e a perversidade do conto culminam com a revelação de que Sandra Lulu e o cachorro Duque é que mantinham relações, daí seu nome Lulu, como o de uma cadelinha:

> Daí, puta que o pariu, o que um monstro daqueles precisava era um tiro. E Alberto contou: dias depois de ter partido para férias, toda a travessa do Capitão [...] fora sobressaltad/a/ por um escândalo devastador. [...] Porque, de repente, aparecera, debruçada na varanda da janela da saleta, a esposa-menina a bradar por socorro. A Sandra Lulu, ela mesma. E nua. E a escorrer sangue. Mais: arrastando o Duque, que lhe vinha ligado ao ventre pelo coito. (p.93)

Imagem obsidiante da narrativa cardosiana desde *O delfim*, o cão é um arquétipo carregado de sexualidade e o coito prolongado remete à infidelidade feminina[13], devida à solidão , à marginalidade, a que é delegada a mulher, denuncia o autor desde a "Cartilha do Marialva". No conto há inúmeras delas com um cachorro como parceiro. Além disso, afirmara Ofélia Queirós, ex-noiva de Fernando Pessoa, que:

> O Fernando era muito supersticioso, especialmente com cães a ganir. Dizia que quando ia para casa, à sua passagem os cães ganiam, e que isso significava qualquer coisa nele que os fazia ganir.[14]

Enquanto ao T. S. Eliot que Alberto Soares admirava (e que Fernando Pessoa, se não traduzia como este, com certeza lia) os gatos é que o atraem: "nada mais natural que um tradutor de T. S. Eliot gostasse de gatos, uma vez que tratava com eles por escrito e a vários nomes, gato Augustus, gato Alonzo, gato Roly-Poly" (p. 83), em referência ao livro *Old Possums's Book of Practical Cats*, de 1939, que inspira o musical "*Cats*".

Em "Lulu", a figura feminina tanto pode ser "a bela debochada" (p.88), "A dama nocturna", "a depravada" (p.89), "a libertina" (p.90), como "A esposa solitária" (p.92) e

---

[13] CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982, p.243: "*les Denés [...] attribuent l'origine de l'homme aux relations secrètes d'une femme et d'un chien*". DONATO, Hernâni, *Dicionário de mitologias americanas*, São Paulo: Cultrix, Instituto Nacional do Livro, MEC, 1973, p.64: "cão da meia-noite - [...] vai ladrar diante e ao redor de onde haja mulher adúltera".

[14] *Cartas de Amor, op.cit.* p.19.

"a esposa menina" (p.93). E a do homem será "o primeiro-sargento Norton, instrutor dos Comandos" (p.78), "um retrato na parede dum atleta em calções de pele de leopardo" (p.79), "chamado para a África" (p.80), "o marido-comando", "o nosso sargento" , "o marido [...] coberto de medalhas e de cicatrizes" (p.91). Não seriam uma alusão ao Comandante João Miguel Rosa, adido militar na África do Sul, e a Maria Madalena Pinheiro Nogueira, o padrasto e a mãe de Fernando Pessoa, respectivamente?

Para João Gaspar Simões, a inibição sexual de Fernando Pessoa proviria de uma libido anormal com raízes fincadas na fixação infantil na mãe[15]. O arquétipo do cão presente no conto remeteria à traição da mãe, se se admitirem as metonímias Alberto Soares por Fernando Pessoa, Lulu por Dona Maria Madalena e o sargento Norton pelo padrasto do poeta. O próprio Fernando Pessoa adulto, que se julgava pertencer ao time dos "amadrastados da vida [...] falhos de ternura"[16], aos sete anos , dedicara à mãe, a primeira amada de todos nós, versos célebres que diziam:

> À minha querida mamã"
>
> Eis-me aqui em Portugal
> Nas terras onde eu nasci
> Por muito que goste delas,
> Ainda gosto mais de ti.[17]

O texto encerra a sua visão da sexualidade de Fernando Pessoa, vazada no comportamento de Alberto Soares, como uma figura tímida, isolada, tal como o leitor contemporâneo a concebe. Dissera o poeta para Ofélia que o casamento afetaria a sua produção. Alberto Soares, depois da decepção com Sandra Lulu, torna-se "alheio" (p.93), "estranho e desnorteado", "pensativo" (p.94). Sem malícia, não se dá conta de que "a tal tipa, a do andar de cima" (p.95) era Sandra Lulu que o provocava. Essa ausência de malícia é flagrante desde o início, quando o conto situa o espaço, uma rua de prostitutas onde habita, e não percebe:

> Ainda estou para saber que espécie de gente é esta, dizia ele quando nós os dois, à porta da Leitaria do Bisonte, olhávamos a correnteza de damas debruçadas no peitoril que ilustravam um e outro lado da rua. (p.76)

Ao final, decepcionado, limitava-se a citar Eliot:

> "Conhece o temperamento feminino
> E limpa o sabão à volta da cara." (p.94)

porque a mulher sempre trai, como traíra a mãe ao menino.

Mas como tudo não passa de ficção, diz o narrador no último parágrafo:

> ia jurar que naquele momento vi passar uma onda de fumo pela porta da leitaria. (p.95)

UFRJ

---

[15] SIMÕES, João Gaspar, *Vida e obra de Fernando Pessoa: história de uma geração*, Lisboa: Bertrand, 1973, p.382.

[16] *Ibidem*, p.337.

[17] LENCASTRE, Maria José de, *Fernando Pessoa, uma fotobiografia*, [Lisboa]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoanos, 1984, p.14.

DO POEMA AO IDIOLETO CABRALINO: A VIDA DE UMA ESCRITURA

MAGDELAINE RIBEIRO

Que toda obra literária seja essencialmente uma máquina -ou melhor, um monumento- de linguagem, eis o que salta aos olhos a primeira vista.
PAULHAN[1]

A desconstrução dessa "máquina do poema" - "*machine à émouvoir*"[2] - é uma atividade prazerosa. Vários de nossos artigos são fruto desse "corpo a corpo" semiótico, onde, por um jogo tenso de homologias, tentamos deduzir do processo textual o sistema subjacente que lhe constitui a plataforma interpretativa. Contra a "tirania da totalidade"[3], o prazer do texto, totalização em funcionamento. Nesses artigos, o sentido está sendo construído segundo estratégias interpretativas variadas, efetivando níveis diferentes, graças a uma dupla leitura, linear e tabular. Partimos de uma leitura processual - ou seja de uma confrontação com o texto enquanto processo. "A surpresa" tem aí um papel heurístico predominante. Ela revela ao mesmo tempo em que dissipa: "é a surpresa mesma que revela a existência daquilo que ela rompe e põe em defeito"[4]. Esses elementos da análise são em seguida ordenados de um ponto de vista funcional, por acoplamentos dos constituintes em direção a uma totalidade em via de formação. A decifração da significação passa por essa intimação do texto enquanto sistema:

O desvendamento do texto não cessa / enquanto não se mudar o fio do texto / em quadro.[5]

Nessa busca do sentido, o papel da leitura retroativa, dita hermenêutica, segundo Riffaterre, seria de engendrar a significância definida como práxis de transformação pelo leitor da mimese em semiose.O primeiro capítulo de *Sémiotique de la Poésie*[6], está consagrado à exposição dessa teoria que visa a dar conta da "maneira pela qual um texto poético gera seu sentido". Sem aderir ao "preconceito" vitalista, segundo o qual a geração do texto procederia por expansão de sua matriz, testamos no artigo "O Vento no Canavial

---

[1] Paulhan, citado por Tordorov in: "Roman Jakobson poéticien", *Poétique* 7, Paris: Seuil, 1971, p.279.

[2] NETO, João Cabral de Melo, "O Engenheiro", in: *Poesia Completa, 1940-1980*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p.411.

[3] JABES, E., in: *Ça suit son cours*, Montpellier: ed. Fata Morgana, 1975.

[4] VALÉRY, P., *Cahiers*, t. 1, Paris: Gallimard/La Pléiade, 1974, p.1286.

[5] ZILBERBERG, Claude, *Texture du poème*, inédito.

[6] RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la Poésie*, Paris: Seuil, 1983.

de João Cabral de Melo Neto ou a epifania da semiosis"[7], a distinção que opera Riffaterre entre a mimese caracterizada pela multiplicidade das representações referenciais e a semiose que asseguraria, segundo o autor, a unidade do poema. Apesar da riqueza da contribuição teórica de *Sémiotique de la Poésie*, emitimos ressalvas no que diz respeito a um certo reducionismo: com efeito, a hierarquização das isotopias praticada por Riffaterre reduz os textos mais polissêmicos a uma interpretação monódica, em benefício exclusivo da semiose. Nada mais tentador do que postular para todo poema de João Cabral por exemplo um metatexto "cujo texto seria apenas uma expressão logomáquica velada"[8], visto que a isotopia *logos* desempenha neles freqüentemente um papel de mediação entre os diversos campos semânticos. A convergência dos "operadores metalingüísticos", designa de fato a metalinguagem como remate de todo seu sistema semiótico. No entanto, a orientação que se lhe supõe não é a designação de um *eidos* ou significado transcendental que se revelaria em detrimento da realidade sensível: nada de substituição, nada de translação, nada de redução. Não o signo ou a carne, mas "aquela união do signo e da carne"[9], "naquela posição-limite, medianeira, que cifra a resistência da letra e seu poder".[10]

Um outro desafio espreita o pesquisador: como ultrapassar o "semantismo insular" de cada poema e dominar a extensão de um *corpus*? Captar o idioleto de Cabral, reconhecer seus hábitos verbais, desvendar as matrizes de seu discurso poético, não pode se limitar ao exame da finição estrutural (ou "finitude", conforme termo de J. Kristeva) de poemas isolados de seu contexto. A decifração do texto supõe um conhecimento do código e o desvendamento do código uma "leitura" prévia de numerosos textos, tanto mais que existe em Cabral, desde *Quaderna*, um projeto global de coesão e de agregação formal a nível de cada livro de poemas. Todo acaso está circunscrito pelo sistema. Esse processo se intensifica até *Serial* e *A Educação pela Pedra*, conforme o demonstra nosso estudo da evolução da organização formal (matrizes prosódicas e significantes gráficos) em relação com a articulação do sistema de figuração.

> Eu sempre tentei e sonhei outra coisa ... O que? ... Um livro que fosse um livro, arquitetural e premeditado e não uma coleta de inspirações ao acaso, por mais maravilhosas que fossem (Mallarmé).[11]

Para Cabral, esse livro é *Serial*, o livro da geometrização absoluta de uma poética que exclui o lirismo e concretiza o ideal do "poeta engenheiro": "lucidez, claridade, construtivismo". Existe, portanto, um nível suplementar de significação assumido pela explicitação da enunciação organizadora dos poemas. "O *Ensemble* da composição"[12] que

---

[7] *Quadrant*, Université de Montpellier, 1988, pp.155-64. *Caderno de Textos*, II série, nº 2, 1989, Mestrado em Letras, UFPb, João Pessoa.

[8] RASTIER, F., "Systématique des isotopies" in: GREIMAS A.J. et alii, *Essais de Sémiotique Poétique*, Paris: Larousse, 1972, p.97.

[9] TOURNIER, M., *Le Roi des Aulnes*, Paris: Folio, 1971, p.216.

[10] LY, N., "La littéralité", in: *Littéralité I*, Université de Bordeaux III, CNRS, Grial, 1989.

[11] MALLARMÉ, S., *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard/La Pléiade, 1961, p.662.

[12] Cf. entrevista de João Cabral publicada pelo *Jornal de Letras e Artes* de Lisboa, em Junho de 1966: "Durante os anos mais próximos, irei ainda explorar o *Ensemble* da composição".

focalizamos em nosso artigo "O Fazer Enunciativo na Poética de João Cabral de Melo Neto"[13] situa esse livro de poemas e os seguintes num espaço intertextual que requer um conhecimento dos códigos literários, não como fonte do sentido, mas como efeito de sentido devido à atualização de uma tipologia textual.

Sobre as condições de utilização desses conhecimentos exteriores ao texto, duas obras de François Rastier são particularmente explícitas. Com efeito, *Sémantique Interprétative* e *Sens et Textualité*[14] propõem ao pesquisador tanto uma deontologia quanto uma metodologia. Para o autor, todo texto é um palimpsesto pelo qual passam, redistribuídos, "pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc."[15], mas o sentido de um texto não reside no intertexto. A função intratextual é da ordem do sentido (conjunto das relações entre os componentes de um texto) e a função intertextual, ou mais exatamente intersemiótica, é da ordem da designação. Ora, na semântica de François Rastier, é o sentido que determina a designação. É, portanto, ele que fornece as instruções interpretativas relativas a uma estratégia de leitura que recorra "aos conhecimentos enciclopédicos de toda espécie e origem". As instruções textuais têm precedência.

A título de exemplo dessa articulação entre as duas funções, intratextual e intersemiótica, indicaremos alguns dispositivos pelos quais os textos poéticos de João Cabral manifestam sua "poética às avessas".

> O caráter polêmico pertence à toda forma, que é necessariamente, historicamente, uma forma contra. (Meschonnic).

Os primeiros poemas de Cabral, explicitamente metalingüísticos, partem em guerra contra a poesia de extração simbolista. É o caso de "Antiode" cujo subtítulo - "contra a poesia dita profunda" - institui um discurso polêmico. Se levarmos em conta as declarações de Cabral em entrevista concedida a Luiz Ricardo Leitão, publicada na revista *Manchete*, essa recusa é uma proposição constante de sua obra:

> Perg. - Ao longo de toda sua obra, há alguma proposição fundamental que você apresente ou defenda?
>
> Resp. - Talvez o anti-lirismo, o anti-sentimentalismo, o nojo pela poesia subjetiva feita com o já poético, já convencionado como poético. E ao mesmo tempo a aversão pelo espontâneo, pelo inspirado, o esforço por uma poesia construída, estruturada.

A manifestação mais evidente dessa rejeição, desse "nojo" reivindicado como um princípio de base, pertence à "tópica". Este "setor socioletal da temática"[16], que confere ao

---

[13] In: OLIVEIRA, A.C. de e SANTAELLA, L. (org.), *Semiótica da Literatura*, série Cadernos PUC 28, São Paulo: Educ., 1987, pp.141-152.

[14] RASTIER, F., *Sémantique Interprétative*, Paris: PUF, 1987, cap. I, e *Sens et Textualité*, Paris: Hachette, 1989, Livre Premier, cap. II.

[15] BARTHES, R., "Texte (théorie du)", 1973, in: *Encyclopaedia Universalis*, t. XV, pp.1013-17.

[16] RASTIER, F., *Sens et Textualité*, *op. cit.*, cap. 4, "la thématique", p.63.

texto "sua dimensão de socialidade"[17], se manifesta por índices de gênero - "Antiode" - e se traduz por:

> Prescrições negativas ou positivas que excluem ou impõem o emprego de tal classe semântica, até mesmo de tal semema. Pode-se então delimitar àreas semânticas próprias a um discurso, até mesmo a um gênero.[18]

É o que Cabral faz numa entrevista publicada em 1952, pelo *Diário Carioca*, onde ele se expressa sobre a poesia lírica nos seguintes termos:

> Trata-se de uma poesia feita de sobre-realidades, feita com zonas exclusivas do homem e o fim delas é comunicar dados sutilíssimos a que só pode servir de instrumento a parte mais leve e abstrata dos dicionários. O vocabulário prosaico está pesado de realidade, sujo de realidades inferiores, as do mundo exterior e em atmosferas tão angélicas, só pode servir de neutralizador.

A "neutralização" das conotações líricas pelo emprego de um vocabulário muito prosaico que preconiza Cabral nessa entrevista está encenada em "Antiode" sob a forma de um criptodiálogo com um efeito de "cláusula" que nos faz passar de "flor" a "fezes", como emblema da poesia:

A
Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes.
[...]
E
Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.

Esse poema procede de início a uma reescritura parodística da ode a ser destruída. Seus *topoi* - adjetivos estereotipados e sintagmas codificados - são evocados de acordo com um sistema cujo significante é a retórica e cujo significado é uma estética. Equivalentes a textos inteiros, decerto sua significância provém dessa "textualidade por procuração"[19], mas só na medida em que eles integram uma ordem dialógica entre séries antitéticas: "sobrerealidades" vs. "realidades inferiores". É a estruturação em código dessas isotopias semânticas, o lugar que elas ocupam no sistema, que comanda a sua função semiótica.

O estudo das isotopias do conteúdo na obra de Cabral revela a importância dessas isotopias semânticas. Ao contrário das isotopias semiológicas, relativas ao conteúdo enquanto substância, estas privilegiam, segundo François Rastier, a forma do conteúdo. O idioleto cabralino privilegia as redundâncias de unidades formais do conteúdo estruturadas em código, isto é, ocupando uma mesma posição lógica. Por exemplo, o emaranhado

---

[17] BARTHES, R., *op. cit.*: "*Epistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité ...*".

[18] RASTIER, F., *Sens et Textualité*, *op. cit.*, p.64.

[19] Cf. papel dos interpretantes textuais in: RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, *op. cit.*

de reinos e de elementos inspirados nos arquétipos de Jung que parece dominar ainda a imaginação poética, também domina a dialética cabralina, já não sob a forma de um "magma analógico em estado puro", mas de estruturas de oposição cuja importância o próprio Bachelard havia assinalado: oposição, por exemplo, para a matéria terrestre, entre gleba mole e rocha dura ou para a matéria aquática, entre águas calmas e águas tumultuosas[20]. O investimento idioletal dessas classes de oposição semântica produz em Cabral uma redundância de lexemas codificados da mesma maneira e axiologicamente marcados por conotações respectivamente valorizantes no que se refere ao duro ou cortante, ao seco ou mineral e desvalorizantes no que se refere ao mole, ao úmido e ao orgânico. A figurativização dessas oposições fundamentais é extremamente variada e faz intervir efeitos paradigmáticos produzidos por uma matriz de relações construídas pela literalidade, mais do que pseudo-paradigmas provenientes de campos lexicais determinados *a priori*. Do deserto de *Fábula de Anfíon* à pedra de *A Educação pela Pedra*, de acordo com uma progressão que torna a metalinguagem cada vez mais implícita, se afiam as "armas poéticas": faca, bala, lâmina, agulha, espada, seta, bisturi, alfinete integram um sistema de oposições no sentido lingüístico do termo (o seu sentido vem do lugar que elas ocupam no sistema). O seu protótipo é a pedra, "palavra estalactite" cuja presença está assegurada desde a "Pequena ode mineral" até seu poema e livro emblemático, *A Educação pela Pedra*: contra o amorfo do pano, feltro, breu, argila ou mel, a pedra, lentamente constituída em símbolo de inalterabilidade e de perfeição.

As isotopias semânticas de onde advém esse código lexical têm correlações ao nível sintático: são as estruturas por inversão e as analogias às avessas salientadas pela recorrência de certos esquemas sintáticos (em particular o sintagma padrão "não ... mas", verdadeira matriz da antiode) e pela abundância das adversativas (*porém*, *embora*, *contudo*, *entretanto*, etc). Mas a encenação do confronto entre duas poéticas - lira vs. antilira ou elegia vs. antielegia[21] - está sobretudo assegurada pela enunciação organizadora que faz intervir o componente tático em relação com o nível prosódico. Esse componente que dá conta da disposição linear das unidades semânticas[22], diz respeito ao mesmo tempo ao plano da expressão e ao plano do conteúdo. Em Cabral, por exemplo, sua interação com a estruturação em código das isotopias semânticas e/ou com a articulação da figuralidade produz dois tipos de construção notáveis. Em certos livros de poemas, o componente temático está sistematicamente organizado em estruturas quaternárias - *Serial* - ou bipolares antitéticas - *A Educação pela Pedra* -, em que uma disjunção estrófica corresponde em geral a uma disjunção semântica. A disposição é aí um "interpretante de relações semânticas". Além disso, outros livros de poemas comprovam o rendimento de certas posições estratégicas do "modelo táxico", ao introduzir, como cláusula de vários poemas, uma espécie de balanço recapitulativo de sua estrutura analógica. O desvio metonímico a partir da figura analógica inicial refaz de alguma maneira o seu percurso, conforme um eixo de simetria ou sob forma de maquete, produzindo assim um efeito de

---

[20] BACHELARD, G., *L'eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Corti, 1978.
[21] Cf. *Antielegias* de Murilo Mendes.
[22] RASTIER, F., *Sens et textualité*, *op. cit.*, Livre Premier, cap. 7, "La tactique", pp.95-102.

circularidade que João Cabral tem o cuidado de evidenciar. Esse módulo que o crítico Luiz Costa Lima denomina "o progressivo-regressivo cabralino"[23] e cujo protótipo é o longo poema *Uma Faca só Lâmina*, transforma essas cláusulas numa espécie de epílogo metalingüístico que se integra ao dispositivo destinado a assegurar o controle racional do edifício figural. À aversão declarada do poeta por uma poesia de extração simbolista corresponde esse desvendamento pelo poema de seu funcionamento, a epifania do fazer poético, do *poiein*.

"Peço que me leiam literalmente", exige o poeta[24]. Esse lento trabalho sobre a literalidade do texto, com o que comporta de "esforço de ligações e de construções de pensamento, esforço de semanas e de meses"

> Como a ponta do novelo
> que a atenção, lenta,
> desenrola,
> aranha.[25]

seria, como o pretende Bachelard, ineficaz[26]? Ineficaz com relação ao ato poético, só apto a revelar a vida de uma escritura? Toda "base" metodológica estaria, portanto, irremediavelmente, condenada a bloquear "a atualidade essencial" do poema? Cremos, pelo contrário, que o desenvolvimento da capacidade de perceber a literalidade do texto poético, de desvendar "aquilo pelo qual a linguagem emerge do uso invisível ao qual está de ordinário confinada"[27], gratifica o leitor com esse "poder de recriar" que dá vida à escritura. Além do mais, a ostentação em Cabral de signos poéticos - sua "epifania" - e o desnudamento desses dispositivos criadores de sentido metatextual que, além de um simulacro de aproximação do real, manifestam um texto, desenvolveu, em nós, um processo de compreensão global da semiose do texto literário cuja dinâmica é inesgotável: "A poesia nos protege da ferrugem" (Jakobson.) A pesquisa também!

A performance anula instantaneamente a competência atestada e redunda em busca de uma nova competência. É o prazer - o desafio - do "ofício" ... desde que se queira produzir e não reproduzir. É a lição de Cabral em sua "leitura" de Miró, pintor que teria enxertado sua mão esquerda na sua mão direita, para "desaprender" ou "reaprender a cada linha, cada instante, a recomeçar-se" "a fim de reencontrar / a linha ainda fresca da esquerda".[28]

Université Michel de Montaigne-Bordeaux III

---

[23] LIMA, L.C., "A traição consequente ou a poesia de Cabral", in *Lira e anti-lira*, Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1968, p.306.

[24] NETO, João Cabral de Melo, entrevista publicada na revista *Manchete*, 28-33, 1° nov. 1973.

[25] NETO, João Cabral de Melo, "Psicologia da Composição", in: *Poesia Completa, 1940-1980*, p.403.

[26] BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris: PUF-Quadrige, 4° ed., 1989.

[27] PELLETIER, A.M., *Fonctions Poétiques*, Paris: Klincksieck, 1977, p.31.

[28] NETO, João Cabral de Melo, "O sim contra o sim", in: *Poesia Completa, 1940-1980*, pp.168-9.

ALMEIDA GARRETT E ALEXANDRE PUCHKINE

ANDRÉ RODOSSKI

Estes dois poetas geniais nasceram em 1799 em opostas pontas da Europa: Almeida Garrett e Alexandre Puchkine. O terem nascido no mesmo ano será talvez o único traço comum na vida dos dois poetas.

Puchkine era aristocrata, descendente dos boiardos - da nobreza muito antiga. Um dos seus antepassados que viveu no século XIII foi um companheiro de armas do grão-príncipe Alexandre Nevski, grande chefe militar, homem de estado e diplomata, canonizado pela Igreja Ortodoxa Russa. Num dos seus poemas Puchkine lamenta que, graças às reformas do czar Pedro o Grande, muitas pessoas de origem modesta fossem nobilitadas ao ganharem patentes militares ou ao serem condecoradas com uma ordem. "O asno escoiceia o leão heráldico com seu casco democrático", escrevia o poeta.

Garrett nasceu numa família burguesa, e a consciência disso era um peso para ele, inventando por isso que a sua mãe era descendente de aristocratas irlandeses. O sonho de ser nobre realizou-se três anos antes da sua morte, quando D. Maria II lhe conferiu o título de visconde.

Ambos os poetas receberam uma excelente instrução: Puchkine no Liceu Imperial, que era uma escola de *élite*, e Garrett na famosa Universidade de Coimbra. Puchkine, aliás, nunca fez boa carreira, teve apenas pequenos cargos no Ministério dos Negócios Estrangeiros e depois na corte do czar Nicolau I, enquanto Garrett foi um destacado político, deputado e, finalmente, Ministro dos Negócios Estrangeiros. Puchkine nunca participou nas guerras, nem nas revoluções, nem na luta política ou social, enquanto Garrett participou na revolução liberal e nas guerras civis, tendo lutado pela monarquia constitucional. Puchkine nunca esteve no estrangeiro, enquanto Garrett emigrou duas vezes para Inglaterra e para França e depois esteve na Bélgica com uma missão diplomática. Por fim, Puchkine faleceu com a idade de 37 anos, mortalmente ferido em duelo, chorado pela esposa e por quatro filhos. Junto à casa dele, reuniam-se milhares de pessoas, enquanto ao redor do leito de morte de Garrett estavam apenas a sua única filha, o escritor Gomes de Amorim e duas irmãs de caridade.

Se compararmos a obra poética de Puchkine e de Garrett, encontraremos muito mais traços comuns do que na vida deles.

Ambos os poetas começaram a actividade literária como neoclássicos: Garrett, à maneira de Filinto Elísio, e Puchkine, à maneira de Gavriil Derjavine, últimos grandes poetas neoclássicos em Portugal e na Rússia. Há que notar que Garrett, na sua fase inicial, fazia uso habitual do verso branco, enquanto Puchkine o usava poucas vezes. É que os neoclássicos portugueses, ao imitar poetas gregos e romanos, menosprezavam a rima, enquanto na poesia russa o verso solto não é típico. No entanto, os neoclássicos portugueses não rejeitavam o soneto, compondo também o jovem Garrett alguns sonetos,

que deixou depois, na fase romântica, por considerá-los uma forma poética puramente clássica. Puchkine compôs igualmente poucos sonetos, mas por outra razão: o soneto é pouco característico na poesia russa. Num dos sonetos Puchkine menciona Camões: "No soneto exprimiu Camões o seu pensamento doloroso", escrevia ele. É bem provável que Puchkine conhecesse algumas versões francesas dos sonetos de Camões.

Como se sabe, o poema "O Retrato de Vénus" de Garrett foi criticado na imprensa e depois valeu-lhe um processo. "Ruslan e Ludmila", o poema juvenil de Puchkine, foi considerado também licencioso por certos críticos. Todavia, não foi este poema, mas sim a poesia política que lhe valeu o exílio.

Nas primeiras décadas do século XIX, pôs-se em marcha o movimento revolucionário tanto na Rússia como em Portugal. Em 1825, cinco anos depois da revolução liberal portuguesa, morreu na Rússia o czar Alexandre I e o príncipe herdeiro Constantino, seu irmão, abdicou do trono. Naquela época, em Dezembro de 1825, houve uma tentativa de golpe de estado (a chamada insurreição dos Dezembristas), cujos participantes ou uma parte deles, pretendiam proclamar Constantino como monarca constitutional e, assim, implantar a monarquia constitucional na Rússia.

Apesar da semelhança, o movimento liberal em Portugal e o movimento dos Dezembristas no Império Russo apresentam ainda muitos aspectos diferentes. Em Portugal, assim como nos outros países da Europa Ocidental, a nobreza gozava de vastos privilégios que o próprio rei respeitava. A revolução liberal tinha um carácter burguês, pois procurava limitar não só o poder do rei, como também os privilégios da nobreza a favor do terceiro estado. A situação era diferente no Império Russo. Todas as classes sociais, desiguais entre si mesmas, eram iguais perante o monarca, que podia elevar a si qualquer pessoa, sem depender da genealogia dela. O primeiro czar russo, Ivan o Terrível, no século XVI restringiu consideravelmente os privilégios da aristocracia dos boiardos (termo de valor quase igual ao dos lordes na Inglaterra). No reinado de Pedro o Grande, a classe dos boiardos deixou de existir e os seus descendentes tinham os mesmos direitos que aqueles que tinham sido nobilitados recentemente. O movimento dos Dezembristas, ao contrário dos movimentos liberais e revolucionários nos países ocidentais, era um movimento de aristocratas e não era por acaso que os seus líderes pertenciam à nobreza bem nascida. Eles procuravam limitar o poder do czar a favor da aristocracia de ascendência ilustre.

Notemos, aliás, um traço comum entre o movimento liberal em Portugal e o movimento dos Dezembristas. É do conhecimento histórico o facto de que ambos estavam ligados estreitamente com a maçonaria. Também é um facto que tanto Puchkine como Garrett eram mações. Puchkine, como já foi dito, nunca participou na luta revolucionária, mas muitos Dezembristas eram seus amigos íntimos e claro está que ele se solidarizava com muitas ideias defendidas por eles.

Um dos temas mais importantes na obra de ambos os poetas é o da liberdade. A liberdade é uma categoria filosófica muito difícil de ser explicada e é numerosas vezes abstracta. Aliás, com toda a sua incerteza - ou, talvez, graças a esta - o ideal da liberdade é muito íntimo para as pessoas talentosas e jovens que sentem a ânsia da justiça humana e social. A noção abstrata de liberdade concretizou-se na obra de Garrett, quando ele tomou parte na revolução de 1820, compreendendo-a como a luta pelos ideais iluministas

(veja-se, por exempo, a sua ode "A Liberdade"). A liberdade para o jovem Garrett é, em primeiro lugar, a liberdade política.

Diferentemente de Garrett, Puchkine nunca participou na luta política. Segundo Nikolai Skatov, um dos grandes conhecedores da obra de Puchkine, este poeta era:

> Possuidor do próprio ideal da liberdade, com toda a sua beleza, incerteza e necessidade e, ao mesmo tempo, com toda a sua realidade, pois o próprio poeta sempre representou e materializou este ideal.

Uma das odes juvenis de Puchkine composta em 1817 também é intitulada "A Liberdade". Nesta ode, como diz Nikolai Skatov:

> Puchkine combina sempre duas noções: a liberdade e a lei. A liberdade não é um arbítrio. Puchkine rejeita qualquer despotismo, inclusive o despotismo da liberdade. É por isso que nos poemas de Puchkine a liberdade está rodeada pela auréola de santidade.

Outro tema importante na ode "A Liberdade" de Puchkine é o de regicídio. Descrevendo o assassínio de Calígula, o poeta vê nele o protótipo do assassínio do czar Paulo I (em 1801). De modo semelhante, Garrett, na sua ode "A Pátria", no assassínio de César vê o protótipo da morte dos dois reis: Carlos I, da Inglaterra, e Luís XVI, da França. Em ambas as odes, o regicídio é reprovado decididamente, mas os autores distinguem o regicídio do tiranicídio. O tiranicida para Garrett é um herói, mesmo que seja um parricida (Garrett aceita a versão de que Bruto era filho ilegítimo de César), enquanto Puchkine censurava tanto os assassinos, como o assassinado. Ambos os poetas eram monarquistas, mas eram inimigos da tirania que, segundo eles, é um abuso da monarquia. A obra poética de Garrett contém louvores ao rei D. João VI e a de Puchkine, louvores ao czar Nicolau I.

Em 1820, quando estava na Crimeia, Puchkine leu pela primeira vez os poemas românticos de Byron. Três anos mais tarde, Garrett leu-os também, aquando da sua estadia na Inglaterra. Pouco tempo depois, os dois poetas escreveram poemas românticos no estilo byroniano: são "Camões"e "D. Branca" de Garrett e "Prisioneiro do Cáucaso", "Irmãos Bandoleiros", "Fonte de Bakhtchissarai" e "Ciganos" de Puchkine. A influência de Byron em Garrett e Puchkine é evidente e ambos os poetas o reconheciam. Na restrição da própria liberdade dos autores, podemos ver ainda mais uma razão que levou ambos os poetas à criação de heróis rebeldes.

No entanto, a obra de Byron diferencia-se muito da de Garrett e de Puchkine. Na Inglaterra dos inícios do século XIX já tinha sido implantada a democracia burguesa. Lorde Byron, aristocrata até à medula dos ossos, odiava-a, mas compreendia que lutar contra ela era inútil. Daqui provém o seu individualismo e, por vezes, a exasperação.

Não há rebeldia individualista na obra de Puchkine. Segundo Grigori Makogonenko, historiador de literatura russo:

> A filosofia individualista é alheia à mentalidade russa, pois a base social na Rússia era diferente, não influenciada pela ideologia burguesa. A luta de Puchkine contra o individualismo é o seu grande mérito na literatura russa, pois ele protegia-a contra a influência burguesa, ajudando-a a seguir a via da originalidade nacional.

No "Prisioneiro do Cáucaso" o poeta mostra a inutilidade da fuga da sociedade, embora seja esta injusta e viciosa. O protesto desumano contra as condições sociais desu-

manas é censurado nos "Irmãos Bandoleiros". Finalmente, na "Fonte de Bakhtchissarai" e nos "Ciganos", Puchkine mostra consequências prejudiciais do amor corrompido pelo individualismo e egoísmo.

Enquanto Garrett compunha o seu "Camões", Portugal vivia uma profunda crise. A época de Camões parecia-lhe semelhante à época dele e a personalidade de Camões, o poeta exilado, afigurava-se paralela à sua própria personalidade. Embora Camões no poema de Garrett tenha muitos traços comuns com os heróis byronianos, o individualismo ou o egoísmo são-lhe alheios. Enquanto os heróis byronianos têm consciência da inutilidade da luta e de todas as actividades, Camões tem um objectivo concreto: louvar e imortalizar a Pátria nos seus "Lusíadas". A saudade e o pessimismo de Camões não é consequência da inutilidade da luta, mas sim da consciência da catástrofe nacional (perda da independência). O destinó do poeta é inseparável do destino da Pátria; a glória do poeta é a glória do seu país; o poeta morre junto com a Pátria - eis as ideas gerais e essenciais do poema "Camões".

As obras posteriores de Garrett e de Puchkine têm pouca semelhança. Há, no entanto, alguma semelhança formal: ambos os poetas começaram a escrever, além de poemas, também dramas e novelas. Tanto Puchkine como Garrett demonstraram muito interesse pelos temas históricos, pois nos acontecimentos do passado procuraram eles protótipos da actualidade.

Eis o que dá a análise comparada da vida e da obra dos dois poetas. Como vemos, tanto o papel de Puchkine, como o de Garrett foram extraordinariamente importantes no desenvolvimento da literatura na Rússia e em Portugal.

Universidade Estatal de S. Petersburgo

CAMPO E CIDADE: CONFRONTOS COM A MODERNIDADE

GOIAMÉRICO FELÍCIO CARNEIRO DOS SANTOS

A NOVA ORDEM DO LUGAR

Ainda que resultado de uma leitura diletante, descompromissada, vê-se que, em seu conjunto, a literatura praticada no Ocidente, a partir da primeira Revolução Industrial, apresenta o descontínuo de uma sempre presente tensão: a cidade e o campo instaurando-se como o lugar e o não-lugar do homem. Ou lugares onde se ensejam as grandes batalhas do cotidiano destes renitentes filhos de Prometeu. Lugares ou palcos das grandes batalhas, das grandes sagas, de um tempo em que se intentava a construção de um destino épico, grandiloqüente. Os mesmos palcos, distanciados num implacável tempo, onde se traçam hoje os destinos nada épicos, mas dos quais não se tem conseguido fugir, numa sisífica sina.

Sem dúvida, a problemática existencial ganhou fortes contornos.

> *Al lado de los nerviosos siglos de transformaciones sociales, el problema de la ciudad se impuso, sin dar tregua, a la consciencia de pensadores y artistas europeas. Las respuestas de estes intelectuales sufrió infinitas variaciones, porque el cambio social provocó transformaciones de ideas y valores aún más proteicas que las transformaciones en la sociedad misma.*[1]

Tempo houve, porém, em que se tinha, em relação à cidade, uma visão mais amena. Um tempo em que a cidade sem azáfama e sem barulho, sem contradições, enfim, não se afigurava ao homem como uma esfinge prestes a devorar os seus aventureiros habitantes.

Para um romântico de primeira hora, certamente as cidades ainda não representavam o perigo, o lugar da tensão, onde todas as contradições seriam geradas, provocando atração e medo. William Wordsworth, por exemplo, dolentemente celebra a *city*:

> Nada há na terra de maior beldade:
> *Só um insensível para contemplar*
> Vista tão límpida sem se empolgar:
> Como se fosse um traje, esta cidade
> Ostenta de manhã a claridade,
> O silêncio e a beleza sem par;
> Torres e cúpulas se elevam no ar
> Em luminosa e suave majestade.[2]

---

[1] SCHORSK, C.E., 1987, p.1.
[2] *Apud*: WILLIAMS, R., 1995, p.6.

BUCOLISMO X ANTIBUCOLISMO

O antibucolismo vinha ao encontro de um fosso criado entre as duas únicas classes existentes até o advento da Revolução Industrial: a classe dos senhores aristocratas, a classe dos feudais. Ou seja, as "amistosas" relações entre os senhores e o povo (camponeses e artesãos) cederam lugar a um foco de inevitáveis tensões.

Com o advento do capitalismo urbano, as marchas e contramarchas da história originaram, também no campo, uma nova relação: a agricultura capitalista estava, pois, inaugurada.

A partir daí, toda a tensão gerada nos centros urbanos acabou sendo repatriada para a origem de tudo: o campo. No meio das urbes, esses centros geradores de conflitos e contradições cada vez mais aglutinados, é que foram criadas as condições objetivas para o inevitável progresso; centros geradores de riquezas são, também, por conseguinte, geradores de novas relações, novos valores, novas necessidades. Para atender às aspirações de uma burguesia ociosa e ávida por afirmação social foram dadas condições objetivas para o florescimento e a popularização das artes e das ciências.

As diferentes modalidades artísticas incumbiram-se de representar a nova dialética do mundo burguês. Assim, a cidade passou a ser representada como vício e o campo como virtude. Notadamente a literatura, numa sociedade européia como a portuguesa, passou a representar eficazmente a tensão e o diálogo entre o campo e a cidade.

A obra de Eça de Queirós, marcadamente, revela esse diálogo, essa tensão entre o campo e a cidade. Em suas primeiras obras, Eça coloca em cena a representação em que:

> Cidade deveria significar vida moderna, intercâmbios sociais intensos, participação na civilização capitalista do Ocidente. Campo significaria tradicionalismo, economia agrária, sentido paternal nas relações entre as classes. De um lado, o banqueiro, o cientista, o técnico, o pelintra: Cohen, Julião, Jorge, Basílio. De outro, o senhor morgado, o agricultor, o apaniguado, o caseiro: Gonçalo Ramires, Zé Fernandes, o Pereira "Brasileiro", Zé Casco, Melchior.[3]

Basta lembrar que até mesmo Sebastião, o fiel amigo de Jorge, no romance *O primo Basílio*, é representado com toda a pureza que falta às demais personagens citadinas. Isso, a par de Sebastião viver em Lisboa. É que o leal e simplório Sebastião vive mais em sua Quinta do que na cidade. Sem dúvida esse é um dado que só vem reforçar a tese aqui sustentada.

LISBOA E A CIVILIZAÇÃO: O ENTRE-LUGAR

Por quais molas era impulsionado o romancista Eça de Queirós? Ventos novos sopravam da Europa instilando vida nova em jovens que viriam integrar e dar contornos de renovação do pensamento em Portugal. Jovens que comporiam a denominada Geração de 70: uma juventude acadêmica recentemente formada em Coimbra que, como sabemos,

---

[3] SCHORSK, C.E., *op. cit., idem, ibidem.*

fica ligada em 1864 à rede européia de caminho-de-ferro. Já está institucionalizado e conso-lidado o liberalismo em terras lusas, nesse tempo. As instituições parlamentares já funcionam e paira no ar uma atmosfera que sugere progresso na esteira de uma melhoria de vida pelo menos no plano material. A cultura clérico-aristocrática já fora substituída por uma cultura laica disseminada, democraticamente, entre a classe burguesa. O acesso às letras já fora, de uma certa forma, "concedido" às massas.

Há de se salientar, então, que a comunicação com o mundo exterior permitiu àqueles jovens contatos mais imediatos com as idéias de modernidade que sacudiam o restante da Europa. Permitiam também um olhar crítico em relação à própria terra. Puderam esses jovens compreender que:

> As novas instituições inseriam-se numa sociedade que sob o ponto de vista tecnológico, econômico, e mesmo social estagnava, comparativamente. Há uma certa prosperidade passageira da grande burguesia rural, mas as condições de vida, de cultura e o nível de consciência da massa campesina não se alteravam.[4]

Os novos ventos que chegavam da Europa instigavam na juventude de 70 necessidades de novas buscas, novas experiências. Era preciso arriscar-se todo o país na aventura da modernidade para um compartilhamento geral com as possibilidades e os perigos da vida:

> Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.[5]

Ensejavam os jovens intelectuais a disseminação de um espírito novo em que "Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, 'tudo que é sólido desmancha no ar'"[6]. Para assumir a modernidade seria preciso, pois, assumir o risco, a luta, a contradição, a ambigüidade e a angústia.

Assegurando para si a missão de "pintar a sociedade portuguesa", conforme carta que escreve a Teófilo Braga, Eça utilizou como arma a sua verve literária. Nota-se o seu comprometimento ideológico a partir de *O crime do Padre Amaro*, no qual o romancista *pinta* as cenas da vida devota, passando por *O primo Basílio*, no qual é encenada a vida familiar portuguesa; é ainda *como uma pintura* que representa as cenas da vida portuguesa em *A capital*, para finalmente dar seu golpe de mestre em *Os Maias*, onde os episódios da vida romântica são pintadas com as finas cores da ironia.

É visível a dicotomia *campo x cidade* a partir das primeiras obras de Eça.

> Nos primeiros livros sentimos predominar a visão urbana da vida, mesmo quando o tema é rural ou semi-rural. O jovem Eça, socialista, nutrido de cultura francesa, concebia a sociedade como um organismo em progresso constante, impelido pela técnica industrial sob o signo da concorrência econômica. O que via na pátria, todavia, era uma civilização pachorrenta, baseada na agricultura e no comércio, quase inteiramente à margem da vida febril do Ocidente.[7]

---

[4] *Idem, ibidem*, p.13.
[5] *Idem, ibidem*.
[6] BERMAN, M., *op. cit.*, p.143.
[7] *Apud*: WILLIAMS, R., 1990, p.29.

Se nos romances de Eça está bem evidente a apologia da cidade como agente civilizador, onde acontece a vida moderna, onde são travados intensos intercâmbios sociais nas trocas capitalistas, esta cidade fica além dos Pirenéus.

Em *O primo Basílio*, por exemplo, vemos que a vida lisboeta é uma pachorra só. Não tem movimento, velocidade, acontecimentos. Ali parece que o tempo estagnou-se, a vida parou. No sarau em casa de Jorge e Luísa, o caricato Conselheiro Acácio dá o tom do movimento lisboeta num diálogo que, usando a linguagem eciana, é "catita" como representação da vida local:

> Porquê, senhor Zuzarte, quer deixar Lisboa?
> - Talvez! ...
> Todos desaprovaram.
> - Ah! Lisboa é sempre Lisboa! - suspirou D. Felicidade.
> - Cidade de mármore e granito, na frase sublime do nosso grande historiador - disse solenemente o Conselheiro.
> E sorveu a pitada com os dedos abertos em leque, magros, bem tratados.
> D. Felicidade disse então:
> - Quem não era capaz de deixar Lisboa, nem à mão de Deus Padre, era o Conselheiro!
> O Conselheiro, voltando-se vagarosamente para ela, um pouco curvado, replicou:
> - Nasci em Lisboa, D. Felicidade, sou lisboeta de alma!
> - O Conselheiro, lembrou Jorge - nasceu na Rua S. José.
> - Número setenta e cinco, meu Jorge. Na casa pegada àquela em que viveu, até casar, o meu prezado Geraldo!
> [...]
> - Aqui nasci, repetiu, desdobrando o seu belo lenço de seda da Índia, - aqui conto morrer.[8]

Mas a vida em Lisboa era mais que pachorrenta. A vida urbana abrigava uma gente doentia, em contraposição à vida rural saudável conforme enuncia o narrador para traçar as relações amorosa de Joana, a cozinheira da casa de Jorge:

> Era um rapazola pálido e afadistado, Joana era minhota, de Avintes, de família de lavrador e aquela figura delgada de lisboeta anêmico seduzia-a com 'uma violência abrasada!'.[9]

Charles Baudelaire diz em *O pintor da vida moderna* que "cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto"[10]. Por isso, entendemos que "Na unidade que se chama nação, as profissões, as castas e os séculos introduzem a variedade, não somente nos gestos, mas também na forma concreta do rosto"[11]. Daí depreende-se que: ser moderno é ser fiel ao seu tempo, ao seu espaço e à sua circunstância. Ora, na enunciação de *O primo Basílio*, ouve-se uma multiplicidade de vozes intercaladas entre as personagens que compõem aquela cena da vida doméstica portuguesa, bem como a do narrador do romance no sentido de evidenciar o entre-lugar em que se insere o lisboeta. Mais propriamente, do burguês lisboeta que vive fora do campo, mas que também está fora de um viver dentro dos modernos padrões das outras capitais européias (Paris, Londres, Madrid). Uma socie-

---

[8] QUEIRÓS, E., 1986 - I, p.573-4.
[9] *Idem*, 1986 - II, p.586.
[10] BAUDELAIRE, C., 1995, p.860.
[11] *Idem, ibidem*.

dade que vive, assim, na expressão eciana, em completa "choldra", fora do comportamento civilizado, espremido entre a sua sementeira rural (que não corresponde mais ao comportamento civilizado) e aos padrões modernos que não consegue assimilar. Como lhe falta tônus, o burguês lisboeta e o resto de Portugal não conseguem forjar um estilo original de vida ou de pensamento".[12]

No diálogo entre Basílio e a prima Luísa, vê-se que a moral e a estética da época, em Lisboa, quando confrontadas com o que andava em voga na Europa, estão a dever. Essa discrepância está revelada na moda que perfaz o *modus vivendi* do lisboeta:

> De resto, pelo que tinha visto, as mulheres em Lisboa cada dia se vestiam pior! Era atroz! Não dizia por ela; até aquele vestido tinha chique, era simples, era honesto. Mas em geral, era um horror. Em Paris! Que delícia que eram as toaletes daquele verão![13]

Esse ressentimento em relação à terra natal é referenciado também na culinária. A mesma culinária que, no romance, serve para colocar em evidência as diferenças sociais vividas pela vilã Juliana e sua imprecavida patroa. A mesma culinária agora exaltada que propiciará a Eça, já em suas derradeiras obras, uma reconciliação com a terra, na perspectiva de uma crescente exaltação das tradições portuguesas.

Mas em *O primo Basílio* o tom ainda é de inferioridade. E no que concerne à culinária, os pratos parisienses, esses sim, são chiques, atrativos. A idéia é a de que só na capital francesa é possível comer-se bem:

> Oh! mas em Paris! ... Tudo é superior! Por exemplo, desde que chegara ainda não pudera comer. Positivamente não podia comer![14]

A fala de Basílio é eloqüente o bastante para que se perceba que ele, na sua estratégia para seduzir Luísa, usava e abusava dos elementos de persuasão que eram apanágio da capital francesa como o luxo, a riqueza e a modernidade.

SHUm romântico na periferia do modernismo

No romance *A capital* são expostas cenas tão cruelmente esboçadas, que às vezes levam o leitor a ataques de riso. A capital lisboeta, atrativo eterno para um provinciano que não consegue ler a cidade, acaba por revelar um certo índice de recuo ideológico do romancista Eça de Queirós, qual seja, o de revelar "pouco a pouco, um abandono do ponto de vista urbanista em proveito do sentimento rural; em proveito daquele mesmo passado que a princípio renegou integralmente".[15]

Artur Corvelo é mesmo um cândido. Ou melhor dizendo, um romântico na periferia do capitalismo. Um sujeito que está no entre-lugar, pois não possui nenhuma ligação com o campo, lugar que lhe causa horror, e nenhuma afinidade com a vida citadina. Se, ao final de *Os Maias*, somos alimentados pela sensação de que Lisboa mostra-se incapaz de integrar o ritmo da vida moderna, ao término de *A capital* vemos que algo de semelhante

---

[12] CANDIDO, A., *op. cit.*, p.41

[13] QUEIRÓS, E., *op. cit.* (II), p. 586.

[14] *Idem, ibidem.*

[15] CANDIDO, A. *op.cit.*, p.41.

guardam as duas obras: Artur Corvelo não consegue adaptar-se à vida da capital lisboeta. Uma capital, facilmente vê-se, que estava à margem da verdadeira modernidade que se respirava no restante da Europa.

Em descompasso com os tênues laivos de modernidade instalada em Lisboa, Corvelo, que ao lado de João da Ega pode ser considerado um *alter-ego* do escritor Eça de Queirós, beira o patético. Ao lado de uma vasta galeria que povoa os outros romances, como Ega, Dâmaso, Alencar, Carlos da Maia, dentre outros, poucos podem ser consideradas personagens. Quando muito são tipos. Espécimes que se prestam ao papel de cobaias para a comprovação das teses positivistas de Taine e Proudhon.

Ajustam-se também como uma luva para a consecução de um outro projeto ideológico de Eça de Queirós: lançar farpas contra Castilho e seus companheiros românticos. Ou seja: a ficção eciana terá como fim expor as doutrinas da literatura realista-naturalista já apresentada na conferência do Casino. Ao mesmo tempo, essa ficção terá como fim criticar a literatura velha.

> O realismo-naturalismo de Eça de Queirós de 1870 tinha mais arma de combate contra o romantismo da literatura de ficção local que propriamente profissão de fé numa escola literária. Morte à literatura idealista, dominadora em Portugal, apologia da literatura experimental, reflexo do que se passava em França.[16]

Não será, então, por acaso, que Artur Corvelo será o próprio arremedo do herói romântico. Aquele que vê Lisboa com o filtro do romantismo e que talvez por isso não consiga enxergar a dimensão mais clara da capital. Não percebe os meandros de Lisboa e por isso acaba sendo presa fácil dos aproveitadores. Artur Corvelo não consegue apreender os códigos da cidade. A conseqüência é a frustração na tentativa de estabelecer contato e ser aceito palas várias camadas da sociedade lisboeta.

O rapaz que recebera uma fortuna do padrinho que lhe falecera - dois contos -, vai para a capital cheio de sonhos. O provinciano Artur, em seu primeiro contato com o ladino Melchior, dentro da redação do *Século*, não consegue fazer a leitura da tensão social que está no ar. Não percebe o jogo de interesses, a desigualdade social que gera o conflito expresso na nota de comunhão dos trabalhadores que estão em greve.

> Que cidade, Lisboa, em que dos empregados aos tecelões, todos tinham a preocupação da eloqüência e a fé na publicidade! [17]

O romântico herói provinciano, equivocadamente, lê Lisboa como a central da inteligência, sem perceber que na verdade aquela é a cidade da divergência, da esperteza. Sem dominar a linguagem local, os seus códigos, o desfibrado Artur pouco fala, em tudo consente, e vai sendo conduzido, pelo narrador, por uma longa série de malogros e rebaixamentos.

Mas sua perspectiva é sempre a do basbaque sonhando com a própria glória de poeta aclamado por aquela gente chique: o inocente Artur não se percebe um deslocado naquele ambiente que o rejeita. Os seus desencantos duram breves momentos.

---

[16] SIMÕES, J. G., In: QUEIRÓS, ., *idem*, p.28.

[17] QUEIRÓS, E., *op. cit.* (I), p.921.

Mesmo quando fica por demais evidente a rejeição que sofrera, Artur Corvelo embala-se no sonho reformador daquela sociedade, inspirando-se na Revolução Francesa. A finalidade não é outra que a de sagrar-se herói à moda romântica. Contudo, na enunciação do discurso, na voz do narrador, aquele masoquista não passa de um anti-herói, um frustrado.

A retórica da falsa literatura romântica, da qual Artur Corvelo é lídimo representante, é colocada em seu devido lugar: é ela a veiculadora de idéias ocas e vãs. Impróprias para se fazer revolução. E sobram farpas para os intelectuais como um todo: uns imprestáveis, uns inúteis para a causa revolucionária que reformava aquela sociedade.

São tantas as desditas naquela "Babilônia sem religião" que a triste figura lusa chega a sentir saudades dos campos frescos e de existências dignas tão logo recebe carta da tia Sabina:

> Estava lá, na casinha de Oliveira de Azeméis, tão sossegada, tão doce; uma boa réstia de sol onde o bichano dormia, estirava-se pela sala de jantar, o velho relógio batia o seu tique taque, a tia Sabina fazia a sua meia; ao meio dia, na torre, todos os galos cantavam, e no silêncio da vila adormecida, uma nora ia chiando ...[18]

Em toda a trajetória, a cada passo, a cada gesto esboçado, a cada palavra balbuciada, sucediam-se indiferenças, humilhações. Sentindo-se, assim, fraco, efeminado; sentindo ódio da estrutura anêmica do seu corpo, da sua fraqueza de espírito, da sua covardia, Artur começa a ler a sua situação com as tintas da realidade. Pela primeira vez sente lampejos de revolta, desejo de morte, de voltar à província que para ele é a "penitenciária do espírito".

As contradições da vida flagelam aquele que antes apenas se deixava embalar no sonho. Vem, juntamente com a solidão e o completo anonimato, um desejo de acabar de vez com tudo. A cidade convida-o para o suicídio. Pela primeira vez o espírito da modernidade, ainda que por instantes, toma conta de Artur Corvelo. Isso porque aquele que acabara de ser enxotado para a província já começa a sonhar com a volta.

Voltar para a cidade do sol, único lugar possível para se levar uma vida inteligente. Esse é o único caminho para aquele desengonçado Corvelo que só consegue ler Lisboa através dos enganadores filtros dos balzaqueanos romances românticos.

UMA CAPITAL NA PERIFERIA DA MODERNIDADE

Se em *A capital* temos a biografia de um romântico falhado, um provinciano desajeitado, oriundo de uma vilota odiosa e sufocante, onde predomina uma visão antipastoral da cidade, que é vista como um vício, em *Os Maias* a visão urbanófila já não é tão acentuada. O passado, que antes fora integralmente renegado, agora passa a ser cultuado. Esse romance, marco de riqueza de literariedade da ficção eciana, agora tem dois vetores apontando para duas direções antes tidas como inconciliáveis. Sem dúvida que *Os*

---

[18] *Idem*, (II), p.1040.

Maias é um romance de cidade, esta que gera em profusão o saber, o conhecimento, as artes, as ciências, o progresso. Mas também está fora de qualquer questionamento que esta tragédia da vida portuguesa deixa entrever em sua enunciação intenso diálogo entre a cidade e o campo.

Romance que registra a pintura dos episódios da vida romântica em terra lusa, *Os Maias* tem em seu elenco de personagens (alguns não passam de tipos caricaturados) aqueles que tinham tudo para passar ao largo do destino de um Artur Corvelo. Mas não passaram. A ironia e o sarcasmo do autor da obra estão mais que nunca bem afiados. Palavra por palavra, frase a frase, tudo aponta para a queda e a ruína de uma família decomposta em três gerações. Há quem veja em *Os Maias* uma espécie de tragédia grega lusa. Tragédia de uma família aristocrata que definha; tragédia de todo um país cenário de uma geração de falhados.

Monumento maior do realismo eciano, *Os Maias* é obra que expõe a céu aberto um malogrado projeto de construção/restauração de uma nação. Uma sociedade onde "toda a melhor preparação educativa naufraga na mesquinhez do meio nacional burguês"[19]. Às vozes de suas personagens falhadas junta-se a voz de um narrador para enunciar - talvez preconizar - a única saída possível para toda aquela "choldra", toda aquela pasmaceira em que mergulhara o país: uma salvação via grande catástrofe nacional, com perda da independência, resistência popular clandestina. Ou seja: deixar tudo ruir por terra para renascer das cinzas.

O mesmo destino augurado pelo patife Visconde Reinaldo, amigo do não menos patife Basílio, no final de *A capital*, quando novamente chegam a Lisboa:

> É verdade, aqui estamos outra vez na pocilga!
>
> [...]
>
> Há um ano que minha oração é esta:
>
> "Meu Deus, manda-lhes outra vez o terremoto!" Pois todos os dias leio os telegramas a ver se o terremoto chegou ... e nada! Algum ministro que cai, ou algum barão que surge. E de terremoto nada! O Onipotente faz ouvidos de mercador às minhas preces ... Protege o país![20]

Triste augúrio, desesperada constatação do real de um país que mostra pouca vocação para se integrar ao ritmo dos novos tempos: só mesmo uma grande tragédia seria capaz de trazer Portugal para a modernidade. Como a catástrofe do grande terremoto que arrasou a parte de baixo de Lisboa, preconizada por Camões, e que foi reconstruída com um traçado moderno.

Em *Os Maias*, a civilização burguesa de Lisboa opõe-se dicotomicamente a uma vida reta, digna, representada pelo velho Afonso. De um lado, políticas falaciosas, literatos estéreis, aristocratas ocos, desfibrados pela cidade; de outro, os que não se desapegam do campo e que conservam a rigidez do caráter, a honradez. Ressalte-se que o velho Afonso Maia está, quando muito, nas cercanias de Lisboa. Não é personagem urbano. Está sempre metido em Santa Olávia ou no Ramalhete. É a personagem que aderiu em parte à vida

---

[19] SARAIVA, A.J., LOPES, O., *op.cit.*, p.977.
[20] QUEIRÓS, E., *op. cit.*, (I), p.840.

urbana, mas que conserva as raízes no campo. Por isso, tem virilidade e pureza. Os puramente urbanos são sub-humanos, não passam de tipos caricaturados.

Em Portugal do século XIX talvez fosse impossível existir um romance urbano quimicamente puro, pois sua civilização estava ainda fortemente enraizada no campo. A cidade era ainda um prolongamento do campo. Por isso, a paisagem campestre assoma a Carlos da Maia como um paraíso. Um santuário a ser cultuado como único lugar possível para a paz. Lugar onde o homem marca encontro com os bons instintos deleitados pela urbe. Lugar onde se busca a aventura romântica - talvez o definitivo amor, como o fazia Carlos em Sintra. Por isso, à menção do Maestro Cruzes, das espanholas, tidas à época como símbolos da prostituição em meio à apologia que fazia do campo, Carlos teve uma inopinada reação:

> Poupa-me, respeita a Natureza![21]

Em razão dessa lógica (?) falsamente romântica, Alencar, o poeta romântico e canastrão, privilegia a natureza como o único lugar onde o sublime, a arte em sua plenitude poderia florescer.

Lugar que deveria abrigar tão-somente os puros, a natureza é tida como conspurcada por Eusebiozinho - desfibrado, fracote, por ter sido criado longe da liberdade do campo, em oposição a Carlos - que para Sintra levou prostitutas; também ali não é lugar para servir de abrigo a patifes como Palma, na visão do romântico Alencar.

Não resta dúvida que a enunciação de toda essa apologia da natureza deixa entrever o projeto ideológico do romancista Eça de Queirós, qual seja, o de combater a literatura velha já aludida leia-se o ultra-romantismo de Castilho que, na visão dos jovens da Geração de 70, "peca" pela postura contemplativa, exaltadora e imaginativa. Uma postura que frontalmente contrasta com os novos tempos, vale dizer, com a modernidade.

Ainda no passeio bucólico dos rapazes em Sintra, quem conduz a cena da basbaquice ante o esplendor da natureza é o ridículo poeta Alencar. Mas, a narrativa de **Os Maias** está impregnada de toda uma carga de cruel ironia, no trabalho de decompor aquela criatura exageradamente romântica aos limites de um tipo caricatural. Um tipo despido de toda humanidade, um sujeito sub-humano, travestido do mais corrosivo ridículo:

> Endireitou-se logo, já toda a emoção o deixara, mostrava os maus dentes num sorriso amigo, e exclamou, apontando para o arco:
>
> - Agora, Cruzes, filho, repara tu naquela tela sublime.
>
> O maestro embasbacou. No vão do arco, como dentro de uma pesada moldura de pedra, brilhava, à luz rica da tarde, um quadro maravilhoso, de uma composição quase fantástica, como a ilustração de uma bela lenda de cavalaria e de amor.[22]

Ora, o basbaque que se extasia com a cena observada tem visão oposta à do artista, do dândi da urbe moderna, que tudo olha com ar de desdém. Apresenta sempre o enfastiado ar de *déjà-vu*, não se deixando tocar pela paisagem. Aliás, esse traço de

---

[21] *Idem*, (II), p.163.
[22] *Idem*, *ibidem*, p. 167-8.

modernidade - dandismo - quem o possui é Carlos da Maia, pelo menos até um certo ponto. Carlos olha o mundo ao redor com um ar *blasé* e vive de rendas, sem nunca trabalhar, apenas a sorver as delícias do dia e da noite. Só que um dândi nunca se propõe realizar nada. E Carlos da Maia virá a ser, como vem apontando a crítica, uma antítese de Artur Corvelo? Um "anti-Corvelo" à força de reunir todos os predicados (saúde, dinheiro, posição social, inteligência) e de todas as fadas terem vindo ao seu berço natal deixar-lhe todos os votos de ventura?[23] Também apenas em parte. A realização de Carlos se dá apenas no plano social. Tal como Corvelo, esse herdeiro da estirpe dos Maias nada realizará intelectualmente. E não essa será sua grande frustração, como será a de seu amigo João da Ega.

UM SALTO PARA ALÉM DA MODERNIDADE?

Fruto de uma aventura romântica, Carlos da Maia oscila sempre entre o romantismo e o realismo. Mas essa personagem viria a caracterizar-se como epígono de um salto para além daquela mentalidade buscada tão fervorosamente por Eça: um salto para além da mentalidade moderna. Um salto rumo ao que hoje talvez possamos denominar (ainda que, talvez, apressadamente?) pós-modernidade.

Às vezes o discurso, nas brechas de sua enunciação, pode estar dizendo mais. Isso a despeito de se atentar para uma leitura desconfiada, que leve em conta o necessário limite da interpretação. Esse dizer mais quase sempre escapa à consciência do autor do discurso. Qual o discurso que diz mais, afinal? Crê-se que diz mais, tanto mais, quanto o discurso esteja eivado de literariedade.

A escrita eciana, por exemplo, pode estar dizendo mais do que o projeto ideológico do escritor Eça de Queirós. Pode estar dizendo mais ainda do que ideologicamente dizia ou queria dizer o cidadão José Maria de Eça de Queirós. Basta atentar para uma curiosidade digna de registro: há, sem dúvida, uma sensaboria dos lisboetas que povoam os romances como *O primo Basílio*, *A capital e Os Maias*. São personagens, quase todos tipos caricaturados, que vivem alheios aos choques produzidos pela Revolução Industrial emanada da Inglaterra (uma revolução que convulsionou toda uma mentalidade, todo um *modus vivendi*, por toda a Europa). O choque cultural que abalou os demais países reverberou em terras lusas em tênues ondas. Não acontecera no Portugal do século XIX nenhum abalou nas estruturas sociais, nem, portanto, seus conseqüentes inevitáveis conflitos. Os portugueses de então, representados na ficção eciana, não encaram de frente a modernidade. Não se conscientizam de que "Ser moderno é fazer parte de um universo no qual [...] tudo o que é sólido desmancha no ar".[24]

Se no mundo dos romances ecianos circulam seres estéreis, vazios, fúteis, passadistas, que não se deixam contaminar pela modernidade, seres que se agarram às suas pequenezas e a uma segurança de estagnados e conformistas, essa escrita aponta também

---

[23] MEDINA, J., 1980, p.84.
[24] BERMAN, M., *op. cit.*, p.15.

para personagens com traços de modernidade, que assumem o risco da mudança. Seres inconformados com a própria condição social, como a Juliana de *O primo Basílio*.

Essa escrita aponta-nos ainda personagens-tipos que aparentemente não se deixaram impregnar de modernidade. Seres que pareciam impermeáveis à mentalidade daquele estágio de modernidade, mas que deram o arriscado salto. Saltaram no vazio, "falharam a vida", colocando-se na condição de representativos desse desdobramento da mentalidade moderna. Aquilo que, ousadamente, arriscaríamos a denominar: pós-modernidade. Os falhados Carlos da Maia e João da Ega, bem como, Pedro e Maria, se deixaram consumir pelo próprio "eu". Foram possuídos pela consciência de que nada lhes era sólido; estiveram à deriva, já sem apetite para o poder, para a glória, para o dinheiro, para o amor. Não estiveram eles na cidade, tampouco no campo. Estiveram à deriva, no abismo da vida, voláteis como a matéria que fora considerada sólida. Não seria por demais arriscado dizer que dificilmente encontraríamos uma postura mais pós-moderna que essa.

Ao final de *Os Maias*, passamos a considerar: não há mais campo, pois o campo não existe sem a cidade. Agora só existe o vazio, o entre-lugar de onde se constrói/ desconstrói histórica e ficcionalmente a contradição (pós?) moderna.

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil/
Universidade Católica de Goiás, Brasil

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland, "Semiologia e urbanismo", in: *A aventura semiológica*, trad. de Maria de Santa Cruz, Lisboa: Ed. 70, s.d.

BAUDELAIRE, Charles, *Poesia e prosa*, ed. org. por Ivo Barroso, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter, *Obras escolhidas - III: Charles Baudelaire, Um lírico no auge do capitalismo*, 3ª ed., trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, trad. de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CANDIDO, Antonio, *Tese e antítese*, 3ª ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GUATTARI, Félix, *Caosmose*, trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

MEDINA, João, *Eça de Queiroz e a geração de 70*, Lisboa: Moraes, 1980.

QUEIRÓS, Eça de, *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, 2 vols.

SARAIVA, António José, e LOPES, Óscar, *História da literatura portuguesa*, 8ª ed., Porto: Porto Ed., 1975.

SCHORSK, Carl E., "La idea del ciudad en el pensamiento europeu del Voltaire a Spencer", in: *Punto de vista* (separata), Buenos Aires, Ano X, número 30, jul/out 1987.

TRINGALE, Dante, *Horácio, poeta da festa: navegar não é preciso*, São Paulo: Musa Ed., 1995.

WILLIANS, Raymond, *O campo e a cidade: na história e na literatura*, trad. de Paulo Henriques Britto, São Paulo: Cia das Letras, 1989.

A CONSTRUÇÃO DAS VOZES FUTURAS: UMA VISÃO PROSPECTIVA DA LITERATURA ORAL

IDELETTE MUZART-FONSECA DOS SANTOS

Os estudiosos das tradições orais, em qualquer tempo e país, e particularmente aqueles que buscam na memória de outros os textos que hoje comprovam a permanência da transmissão da literatura oral, vivem a inquietação permanente e obsessiva do possível desaparecimento dos contos e outras formas narrativas juntamente com os homens e as mulheres que os mantêm na memória.

Ora, no momento em que finalmente parece ter chegado um certo reconhecimento canônico da literatura oral, os pesquisadores da oralidade, os sociólogos em particular, retomam, desta vez em tom definitivo, o tema do desaparecimento da literatura oral.

Um livro recente sobre relatos de vida[1] anunciava abruptamente "a morte da tradição oral literária e sua necessária substituição pela história de vida". Referindo-se a uma análise sócio-econômica e sócio-cultural aparentemente coerente das sociedades atuais, afirmava-se:

1. a interrupção do modo plurimilenar de transmissão dos saberes, consecutiva a ruptura das comunicações entre as gerações, ou seja, a interrupção da transmissão oral;[2]
2. a entrada numa era radicalmente nova, com o desaparecimento da coerência cultural anterior e obsolescência total dos modos de viver e dos modos de pensar ditos tradicionais, em outros termos a morte das tradições.

A partir da nossa experiência de pesquisa de campo do romanceiro tradicional como do conto, da cantoria, da anedota e de outras formas narrativas orais, bem como dos vários ensaios sobre uma possível "teoria da literatura oral" esboçados nos últimos quinze anos, tentaremos colocar em perspectiva estas declarações redutoras. Se Paul Zumthor conseguiu a proeza de reconstruir as vozes do passado medieval, porque seria tão difícil "construir as vozes futuras"?

O Brasil oferece, para esta reflexão, um ponto de observação particularmente interessante em razão da convivência em espaços próximos e estreitamente relacionados de situações contrastadas, mesclando arcaísmos e elementos da mais recente atualidade, junto com tecnologias ditas do futuro.

---

[1] POIRIER, Jean, CLAPIER-VALLADON, Simone e RAYBAUT, Paul, *Les récits de vie, théorie et pratique*, 3ª ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

[2] Id., ibid., p.20.

1. O CALAR DAS VOZES

Quando José de Alencar, já escritor conhecido[3], parte em 1874 em busca das tradições orais do seu Estado natal, o Ceará, e as apresenta nas *Cartas a um amigo*, editadas mais tarde sob o título geral de "*O nosso Cancioneiro*" no jornal *O Globo* do Rio de Janeiro[4], está à procura da "alma ingênua de uma nação" e a encontra na memória dos velhos que conservam os cantos compostos oralmente à glória do boi brabo, do cavalo e do homem. Se o cantor é apresentado em tom admirativo, Alencar parece reduzi-lo a sua função de memória do passado e, portanto, implicitamente limitar a existência da literatura oral a sua presença na memória dos mais antigos:

> Este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele do que numa biblioteca onde não teria encontrado as antigualhas que me contou.[5]

A comparação e a concepção que a anima pulam século e oceano, e ouvimos Amadou Hambaté Bâ afirmar que:

> cada velho que morre é uma biblioteca que queima.

Este receio da interrupção da corrente de transmissão oral através das gerações e dos séculos nos parece fundado num pequeno equívoco, numa confusão entre *tradição* e *transmissão* oral. Se a primeira situa-se plenamente no tempo, no tempo longo, a segunda existe no presente da performance. Portanto, enquanto haverá performance, haverá possibilidade da tradição continuar viva (voltaremos em seguida a esta dimensão de recriação tradicional).

Primeira questão: a tradição oral só é transmitida numa performance do tipo inter-geracional, de mãe ou avó para filha ou neta? Sabemos que não: grande parte da literatura oral, em particular do repertório cantado, é transmitida em performances de jovens. É o caso, por exemplo, das canções de brincar e dos jogos infantis que se transmitem de criança para criança. A escolarização precoce, com as creches e escolinhas, acentuou a importância desta transmissão intra-geracional na infância. Se a influência do professor - ou da tia como se diz no Brasil, numa tentativa de aproximação da escola e do ambiente familiar - está muito presente, uma parte importante desta transmissão infantil escapa por completo ao controle dos adultos: os estudos feitos na França sobre o folclore obsceno das crianças mostram a transmissão contínua de palavrões, canções e historietas obscenas, transmissão essa condenada pelos adultos que só conseguem entrever de fato uma parte do repertório.

Um outro tipo de transmissão intra-geracional tradicional se mantém e conhece até, no ambiente urbano, um considerável crescimento: trata-se dos repertórios dos grupos adolescentes e jovens adultos. Antigamente, folclore de soldados ou de solteiros que viviam

---

[3] Já havia publicado nesta data: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

[4] Ano I, nº 125, 127, 128 e 135. Reeditado nas *Obras Completas* de José de ALENCAR, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, pp.961-83.

[5] ALENCAR, José de, *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, p.970.

entre si antes de ser integrados, pelo casamento, ao mundo adulto, hoje ritos e mitos, canções e lendas dos bandos urbanos: o exemplo dos "braus" (do inglês *brown*) de Salvador (Bahia) permite provar a permanência e ampliação da performance oral enquanto espaço de criação e manutenção de uma tradição oral que retoma mitos antigos e cantos modernos recriados.

Terceiro exemplo de performance coletiva: os festivais de rock que, no Brasil, surpreenderam sempre os cantores norte-americanos pela presença de uma multidão de jovens que conheciam de cor as letras de suas canções e as cantavam junto com eles. Falamos de performance e não de tradição, falamos de vocalidade, de milhares de vozes que foram para o festival ou permaneceram na porta, quando não conseguiam pagar a entrada, tanto ou mais para cantar juntas - afirmando uma comunidade que atinge quase a comunhão - do que estritamente para ouvir alguém cantar. Será que todos falam inglês e o entendem? Claro que não, decorem uma série de sons que não têm necessariamente sentido, mas que se manifestam como um discurso identitário, "modulado pelos ritmos do corpo, impregnado de sensualidade calorosa, perturbado pelos ruídos do cotidiano, sem matizes mas imediatamente imperativo na verdade de sua evidência".[6]

Segunda questão: se a comunicação inter-geracional foi, senão interrompida, pelo menos dificultada pela não coabitação das gerações, ela continua em outra forma, graças em particular à mediatização através do disco, da fita cassette, e do filme destinado ao público infantil, via televisão ou cinema. Não se deve menosprezar o valor de transmissão oral e visual de uma narrativa tradicional através de um film de Walt Disney, por exemplo, recentemente comprovado em pesquisas de campo sobre o conto tradicional em que, ao lado das versões tradicionais orais de Cinderela - Pele de Asno, do tipo "Maria cara de pau" ou "Maria tá riquinha", surgem versões "contaminadas" com aparecimento de adjuvantes animais como ratinhos ou pássaros, de origem claramente cinematográficas. Mais importante ainda no Brasil, a emissão de televisão "O Sítio do Picapau Amarelo" que deu rosto e voz às histórias tradicionais recontadas por Monteiro Lobato; pesquisas recentes de Doralice Alcoforado, na Bahia, em torno do conto "A Bela e a Fera", manifestam a total integração da televisão entre as fontes da memória. Do mesmo modo que uma contadora tradicional começará seu relato com uma evocação das condições de aprendizagem do conto ("Este, quem contava era minha avó ..."), contadores entrevistados por Doralice informaram simplesmente: "Esta história é muito bonita,, eu vi na televisão, no Sítio do Picapau", fato que não tolheu a recriação nem limitou a verva dos contadores. As múltiplas radiodifusões desta série de emissões contribuíram certamente para a fixação na memória e permitiram atingir grupos etários bastante diferenciados.

A conseqüência metodológica, para as pesquisas atuais, parece de suma importância: a obsessão pela origem do texto, pela sua tradicionalidade 'remota' ou 'recente', cede o passo à observação completa e objetiva da performance. A pesquisa em literatura oral não pode continuar na busca de relíquias ou fósseis: ao menosprezar a globalidade da performance para só reter o romance velho ou a cantiga já catalogada, o pesquisador está de fato contribuindo para a destruição da literatura oral. O romance tradicional e as

---

[6] ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris: Seuil, 1983, p.274.

cantigas muito antigas não são pérolas preciosas engastadas em lodo ou perdidas entre pedras de menor valor - termos e metáforas frequentemente encontrados em relatos folcloristas ou até universitários - são parte integrante de um conjunto performático e memorial coerente, que ganha vida e forma na voz de um cantor. Quando uma cantora, ou um poeta, canta ou diz um texto, "é sua voz somente que confere ao texto sua autoridade. O prestígio da tradição de fato contribui a valorizá-lo, mas é a ação da voz que o integra numa tradição".[7]

Aceitando que a transmissão oral se faça *na sua impureza*, isto é, de modo vivo, misturando alhos e bugalhos, contribuiremos com certeza ao seu melhor conhecimento. Não podemos dissecar ao vivo uma performance, cortando o cantor dizendo "isto não, não é isto que eu quero" sem correr o risco de interromper, talvez definitivamente, o fluir da transmissão. E, depois de recolhido o texto ou a canção e identificado eventualmente como romance tradicional ou conto de tal tipo, a sua análise não pode prescindir do conhecimento da sua realização performática. Se os pesquisadores do final do século XIX e início do século XX consideraram que textos orais interessavam do ponto de vista "meramente etnográfico" ou filológico, sabemos hoje que são manifestações poéticas da voz e que, portanto, como tais podem ser ouvidos e analisados.

2. A CONSTANTE RE-INVENÇÃO DAS TRADIÇÕES

A tradição está morta! A tradição morreu! e os novos sociólogos retomam o discurso tantas vezes repetido pelos folcloristas: recolher antes que se acabe, a situação é emergencial[8]. Sem negar a evidente aceleração das mudanças sociais e técnicas que caracterizam o século XX e particularmente sua segunda metade, seria ingênuo supor que estas transformações sejam mutações radicais e generalizadas e que as tradições, apressadamente qualificadas de arcaísmos e até "sobrevivências medievais", sejam características de sociedades economicamente atrasadas, terceiro-mundistas na perspectiva européia, nordestinas na perspectiva brasileira.[9]

A tradição muda e se transforma em função das condições de transmissão tanto quanto do valor dos modelos ideológicos que a sustentam. Voltando mais uma vez à performance, a sua observação propõe frequentemente uma chave interpretativa do texto: numa entrevista, uma mulher de Patos, na Paraíba, canta os romances tradicionais de *La Condessa*, *Juliana e Dom Jorge* e *A casa engraçada* como sendo textos aprendidos na

---

[7] ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix de la littérature médiévale*, Paris: Seuil, 1987, p.19.

[8] "*Nous nous trouvons en présence des "derniers témoins" d'une logique sociale et d'une conception de la vie dont la mémoire même risque de disparaître avec ceux qui en sont les ultimes détenteurs*" [...] "*la tâche est d'une urgence telle qu'il est impossible de s'interdir cette source d'information*", POIRIER, Jean, CLAPIER-VALLADON, Simone e RAYBAUT, Paul, op. cit., pp.21 e 36.

[9] Lecionando como professora convidada na Universidade Estadual de São Paulo (UNESP-São José do Rio Preto) um curso sobre romanceiro tradicional, deparei-me com visões rígidas de alunos e docentes, considerando que tudo isto era "coisas atrasadas, de nordestinos, de pobres". Foi preciso algum esforço e verdadeiras interpelações do público, através de relatos de vida, para despertar a consciência do caráter coletivo desta memória e de sua presença em São Paulo, e até entre familiares dos alunos.

escola ou na idade da escola primária: devemos rejeitar o terceiro texto, alegando que se trata de um poema de Vinicius de Moraes, talvez lido num livro escolar ou que a professora ensinou a cantar? Devemos ignorar esta proximidade memorial? Cultural e vocalmente, estes três textos estão interrelacionados, formam um conjunto coerente e podem trocar versos, melodias, misturar-se e contaminar-se. Como compreender a significação exata da variação característica da tradição oral, se ignorarmos estas vizinhanças de vozes, estas proximidades forjadas pela memória, se isolarmos os textos recolhidos para analisá-los em confronto com outros textos pertencentes à mesma tradição cultural, como sintomas de uma evolução ou morte da tradição?

Começamos distinguindo, para efeito de análise, tradição e transmissão: já é tempo de juntá-las lembrando que a tradição só pode existir pela transmissão e, portanto, não pode ser compreendida fora da realidade performática: na união do passado e de sua rememoração.

Historicamente, tradições só morrem, quando os povos que as fazem viver desaparecem fisicamente. Podem sim desviar do seu curso (retomando a comparação frequente da tradição ao correr de um rio) e tomar caminhos inesperados: isto já aconteceu em vários momentos da história, como no final do Século de Ouro ibérico, quando o romanceiro sumiu da praça e do palco, onde os Lope de Vega e outros tantos teatrólogos lhe tinham dado um espaço nobre e quase "oficial" de transmissão e recriação. Menéndez Pidal, ao falar do romanceiro durante o século XVIII espanhol, usa uma expressão reveladora: escreve que o romanceiro encontrou "refúgio na memória do povo". Os românticos o "re-descobriram" nos livros e nesta memória popular. Menéndez Pidal definiu os parâmetros de sua permanência na tradição "oral moderna" e, desde então, (início do século XX) a maioria dos pesquisadores referem-se a estes parâmetros para suas pesquisas e suas avaliações. E dizem hoje: o romanceiro está morrendo, a tradição oral está morta. Pode ser... pode também estar procurando ou já ter encontrado novos caminhos ou novos modos de permanência e recriação.

3. OS PORTADORES DE FUTURO

O método de análise prospectiva ensina que a previsão deve partir da identificação, no passado e no presente, dos "fatos portadores de futuro", isto é, de alguns elementos escolhidos entre os muitos que compõem a situação atual pelo seu potencial de desenvolvimento e de modificação do futuro. Antever o futuro como uma continuação do presente leva a erros ridículos: assim o clássico exemplo de futurologia cega é fornecido por um artigo do final do século XIX em que, analisando o aumento contínuo do número de cavalos circulando em Paris, previa-se a asfixia da capital, totalmente recoberta de excremento em torno de 1920! A não identificação dos primeiros carros usando motor a explosão, como sintoma de uma radical mudança, em que a tração animal seria substituída pela mecânica, levou a uma visão prospectiva totalmente inadequada.

Como identificar estes "portadores de futuro" entre os muitos aspectos da transmissão da literatura oral tradicional hoje? Tentaremos definir alguns apoiando-nos

sobre a situação atual do Brasil e confrontando, em alguns aspectos, com a situação na França:

3.1. A permanência da voz:

Mediatizada através de diferentes técnicas ou teatralizada mais ou menos completamente, a voz continua sendo o instrumento fundamental da comunicação e um meio privilegiado de criação. No Brasil, contadores tradicionais existem em número ainda importante, nos ambientes rurais e urbanos, onde podem ser zeladores de prédio, que reúnem a seu redor, depois da novela, alguns moradores do prédio ou vizinhos que solicitam alguma boa história, ou trabalhadores de construção civil, morando em barracões, ou professora primária que procura articular cultura letrada e oral. Na França, através do fenômeno dos "neo-contadores", contadores dão espetáculos em teatros ou café-teatros ou ainda ocupam o espaço reservado, nas bibliotecas públicas, nas tardes das quartas-feiras, à 'hora do conto'.

3.2. A redescoberta consciente da tradição oral:

Os exemplos são numerosos, no Brasil e em outros países, desta procura das tradições orais que, longe de ser passadista e assimilável a um movimento de receio ou medo frente à mudança, constitui de fato um ato de resistência a formas de culturas econômica e ideologicamente dominantes: os exemplos se multiplicam no Brasil ligados, por exemplo, aos movimentos de redescoberta da identidade negra (Olodum, blocos afro-brasileiros de carnaval, etc), ou ainda do desenvolvimento da música e poesia sertaneja e outros.

3.3 O aparecimento de novos meios de transmissão:

A oposição estéril da transmissão tradicional com a mediatização (cinema, televisão, radio, discos e hoje computador, CD áudio, CD-Rom e outros) parece ter sido ultrapassada. Já pararam para ver um destes *jogos eletrônicos* que as crianças do mundo inteiro praticam com destreza e quase fascínio? As narrativas que sustentam tais jogos são sempre histórias de "demandas novelosas", segundo a expressão de Ariano Suassuna, só que construídas de tal modo que o menino tenha a impressão de participar diretamente da ação, de "fazê-la acontecer" de certo modo, graças a sua habilidade. De fato, o esquema básico de construção do jogo corresponde exatamente à estrutura narrativa, tão bem definida por Claude Brémont nos anos 60 a propósito dos contos tradicionais e a partir dos trabalhos de Vladimir Propp, isto é, a escolha entre dois possíveis narrativos. A cada passo do jogo eletrônico, pode-se ou deve-se escolher entre alternativas que abrem "mundos" ou opções narrativas distintas. O jogador tornou-se o edificador da história, de uma história não verbal nem vocal, que avança com movimentos e imagens, sons e ruídos. Terá deixado, por isso, de existir ou de se transmitir?

Os meios parecem completamente distintos, mas se frequentar os pátios de recreio nas escolas ou simplesmente prestar atenção às conversas de meninos que explicam para

colegas ou amigos como é o novo jogo, escutará um conto de provações que a criança reconstrói, pelo verbo, o gesto, a onomatopéia, reencontrando sem saber a mais antiga tradição dos contadores de histórias.

A mudança de meio nunca é neutra, mas no passado também já aconteceram mudanças significativas quando, por exemplo, a tradição oral passou para a escritura através dos contos escritos por Madame d'Aulnoy e outras distintas senhoras da boa sociedade francesa. Anos depois, estas mesmas histórias, simplificadas na sua escrita, seriam reproduzidas em livros escolares "para educar os nossos jovens", traduzidas para várias línguas, contadas pelas professoras primárias ou decifradas nas cartilhas e, às vezes, as reencontramos hoje na boca de contadoras de história 'tradicionais', como é o caso de "A bela e a fera", já evocado.[10]

O Brasil é - e poderíamos dar exemplos mil - um país anacrônico, não no sentido passadista, mas no sentido de coexistência de vários tempos: diria que, por vários motivos sócio-econômicos que não poderia listar agora, o Brasil vive várias épocas ao mesmo tempo ou, mais precisamente, não passando pelas mesmas fases de evolução que os países europeus, finalmente conserva restos de épocas distintas que coexistem e se entrechocam no presente. Meninos brasileiros de hoje, que sabem usar um computador e brincam com jogos eletrônicos, escutam também o vigia do prédio contar histórias de bandidos ou contos de fazer medo e a mãe, ou a avô, cantar cantigas de ninar de sua infância, quando não colocam um disco ou uma cassete, com "aquelas cantigas velhas", para o menino adormecer.

As vozes estão se transformando ou o caminho das narrativas se complicando, mas a tradição continua fluindo.

Tentar responder, em conclusão, ao questionamento inicial gerado pela oposição entre tradição oral literária e história de vida, seria mostrar o que esta oposição tem em si de artificial.

Era como se, por um lado, a tradição oral literária tivesse existido, num passado longínquo ou não, independentemente da história de vida (fato que não conseguimos acreditar: é sempre através das lembranças infantis ou adolescentes que surgem as lembranças dos cantos, dos contos, das piadas etc), por outro lado, como se a história de vida pudesse existir fora dos esquemas narrativos, explicativos, moralizantes ou não, que sustentam e organizam o fluxo da memória individual.[11]

---

[10] Um pesquisador recifense, Roberto Benjamin, ajudou um poeta popular, José João, autor de numerosos folhetos que não conseguia mais editar sua obra, a trabalhar com computador para editar seus poemas. Folhetos populares, compostos em computadores e multiplicado via fotocópias, estão hoje circulando no Recife e em outras feiras do Nordeste, como já aconteceu há vários anos no Rio de Janeiro, com os folhetos de Raimundo Santa Helena. A mudança de meio acarreta necessariamente uma transformação do folheto, mas é inevitável para sobreviver. E o pesquisador, ainda brincando (mas não se sabe até quando será brincadeira), disse que daqui a pouco os folhetos poderão ser "jogados" diretamente na Internet, ele tem provavelmente razão!

[11] Há alguns anos atrás, uma pesquisadora canadense (Vivian Labrie) contou, a este respeito, uma experiência notável: trabalhava num instituto de pesquisa, ligado ao Estado do Québec, que passou por uma reorganização administrativa. Ela foi lotada num serviço social de atendimento aos desempregados: recebia as pessoas desempregadas em situação difícil, ouvia sua história e orientava-os para um dos serviços sociais

As perspectivas sombrias sobre um futuro estarrecedor em que o elo à tradição, portanto ao passado e à identidade, estaria rompido, pertencem a uma visão apocalíptica que, dizem os historiadores, floresce nas viradas de século e mais ainda de milênios. Estamos num momento deste e, sem saudosismo ou recusa da transformação, procuremos aceitar que se amanhã o romance tradicional ou tal tipo de narrativa oral desaparece por completo das memórias, outro tomará seu lugar no fluxo tradicional, reorientado talvez, mas fluindo sempre como componente necessário da nossa identidade.

Université de Paris X - Nanterre

---

capazes de ajudar a resolver seus problemas. Apesar de fazer este trabalho com pouca vontade e certa raiva, porque era uma pesquisadora experimentada e pensava que estava perdendo seu tempo fazendo um serviço que outros poderiam fazer tão bem ou melhor, não deixava de prestar atenção às histórias de vida que estavam sendo contadas por homens e mulheres à sua frente. E pouco a pouco, começou a perceber estranhas semelhanças e a identificar esquemas narrativos subjacentes que remetiam inquestionavelmente para contos de Ti Jean, um herói da literatura oral francófona, muito presente no Canadá e nas Antilhas, que lembra João Grilo por certos aspectos e, por outros, estes contos de provações em que o herói é submetido a diversas tarefas difíceis para conseguir a felicidade. No caso dos desempregados canadenses, a felicidade era evidentemente o emprego.

"NEGAÇAS E ESPANTALHOS ..."[1] ARTE DE CONTAR COMO ARTE DE VIAJAR NA LITERATURA PORTUGUESA DE VIAGENS AO BRASIL (MEADOS DO SÉCULO XVI-INÍCIO DO SÉCULO XVII). DO EXÓTICO AO ENDÓTICO

ILDA DOS SANTOS

Vimos muito espalhar
portugueses no viver,
brasil, ilhas povoar,
& às Indias ir morar,
Natureza lhes esquecer

GARCIA DE RESENDE, *Miscellanea* ... , estância 196

Dans les "grandes découvertes", les grandes expéditions, il n'y a pas seulement incertitude de ce qu'on va découvrir, et conquête d'un inconnu, mais l'invention d'une ligne de fuite, et la puissance de la trahison

Gilles DELEUZE & Claire PARNET, *Dialogues*

Num texto intitulado "Por que e para que viaja o Europeu"[2], Silviano Santiago opõe a ética da aventura definidora do corsário ou do simples aventureiro ao espírito de enraizamento mais característico do navegador e do colono.

Ora, a literatura portuguesa de viagens ao Brasil da segunda metade do século XVI e início do século XVII, apresenta um conjunto de discursos que revelam o cruzamento destas duas maneiras de viajar. Nela se esboça um modelo novo do viajante de quem se exige a disponibilidade e a curiosidade do aventureiro, assim como o reconhecimento e a aceitação de uma nova territorialidade. Um modelo que constrói uma figura do viajante como perpétuo descobridor e sagaz morador, nómada imóvel. Essa territorialidade é uma re-territorialização, fundamenta-se na visão duma terra estranha - O Brasil - como revivificação da terra mãe - Portugal-, e abafa a dimensão demónica que a viagem não deixa de difundir como área predilecta da confusão, da perda e da possível traição.

---

[1] Expressão furtada a Solino, abrindo a matéria do capítulo "Dos contos e ditos graciosos na conversação", Francisco Rodrigues LOBO, *Côrte na Aldeia*, prefácio e notas de Afonso Lopes Vieira, Lisboa: Sá da Costa, 1972 [1ª ed., 1619], p.213.

[2] *Cf. Nas malhas da letras*, Companhia das Letras, 1989, pp.189-205.

Essa figura e modelo aparecem em algumas obras escritas essencialmente entre 1576 e 1618, numa época conturbada em que Portugal sofre crises diversas lançando o país no que o estudioso José da Silva Dias chamou a "lamentação política e ética"[3]. O Brasil é nelas exibido como porvir dum Portugal degenerado, o lugar do reflorescimento do espírito manuelino do descobrir e do conquistar. Esses textos defendem um porvir geográfico; geografia ambígua onde os territórios deslizam e se confundem, onde a imagem de Portugal se sobrepõe à imagem do Brasil num movimento de conquista de espaços e de lugares, de conhecimento e reconhecimento. Adoptam a rasura da diferença, i.e., do salto perigoso que representa ainda a viagem e o deslocamento.

Numa abordagem antropológica, essas obras rediscutem a noção de utopia. Detectam-se as vertentes clássicas do discurso exótico, i.e., um horizonte primitivista, a própria noção de utopia como desejo de organização de um real, e uma dimensão estetizante como demanda de regeneração.[4]

A primeira obra representando o Brasil como espaço vivo e vivificador é a *História da Província Santa Cruz, a que vulgarmente chamam o Brasil*[5] de Pero de Magalhães Gândavo, publicada em 1576. Essa linha é retomada por Gabriel Soares de Souza numa obra quase enciclopédica intitulada geralmente *Notícia do Brasil* ou *Tratado descritivo do Brasil em 1587*[6]. Essa trajectória culmina de maneira barroco-polémica nos *Diálogos da grandeza do Brasil*[7] atribuídos a Ambrósio Fernandes Brandão, provavelmente datados de 1618. Essas obras "brasileiras" são escritas por homens que tiveram uma experiência e um percurso brasileiro. Intelectual de formação humanista, Pero de Magalhães Gândavo esteve por duas vezes no Brasil, entre 1565 e 1568, e a partir de 1576[8]. A forma definitiva da sua obra beneficiou de dois tratados elaborados depois da sua primeira estadia[9]. Senhor de

---

[3] *Os descobrimentos e a Problemática Cultural do Século XVI*, segunda edição, Lisboa: Presença, 1982.

[4] Linhas trabalhadas por Tzvetan Todorov.

[5] *Historia da provincia Sâncta Cruz / a que'vulgar mente chamamos Brasil feita por Perode / Magalhaes de Gandavo, dirigida ao muito Ills. sñor Dom Lionis Pra governador que foy de Malaca & das mais partes / do sul da India.* (Escudo de armas dos Pereiras), in-fine: Imprensa em Lisboa, na officina de Antonio Gonsalvez, Anno de 1576, ed. fac-similada com uma nota prévia de Francisco Leite de Faria, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1984. Texto escolhido para as citações.

[6] *Notícia do Brasil*, Biblioteca da Expansão Portuguesa, dir. Luís de Albuquerque, Lisboa: Publicações Alfa, 1989 (utilizada para as citações). Ver a edição preparada pelo Professor Pirajá da Silva, *Notícia do Brasil*, introdução, comentário e notas, Biblioteca Histórica brasileira, São Paulo: Livraria Martins editôra, 2 tomos ilustrados. Utilizámos para as citações a segunda edição.

[7] *Dialogos das grandezas do Brasil*, segundo a edição da Academia Brasileira, corrigida e aumentada, com numerosas notas de Rodolfo Garcia e introdução de Jaime Cortesão, Rio de Janeiro: Edições Dois Mundos, 1943. Edição utilizada.

[8] Fora nessa altura nomeado para o cargo de provedor da Baía. Para uma visão sintética da biografia e bibliografia ver sob a direcção de Luís de Albuquerque o *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, volume 1, Lisboa: Caminho, 1994.

[9] *Tractado da Provincia do Brasil no qual se contem a informação das cousas que ha na terra, assi das capitanias e fazendas dos moradores que vivem pella costa, & doutras particullaridades que aqui se cõtam: como tam bem da condição e bestiaes custumes dos Indios da terra & doutras estranhezas de bichos que ha nestas partes, offerecido a muito Alta e serenissima Sñra Dona Catherinan Rainha de Portugal Sñora nossa. Visto e appovado pellos deputados da Sancta Inquisição.* Edição fac-similada com

engenho e imaginoso bandeirante, Gabriel Soares de Souza estabeleceu-se na Baía em 1569 e depois de uma viagem a Portugal onde em março de 1587 ele entregou o seu manuscrito a dom Cristóvão de Moura, regressou para chefiar uma bandeira onde devia encontrar a morte[10]. Talvez cristão-novo, Ambrósio Fernandes Brandão encontra-se em 1583 em Pernambuco. Senhor de engenho em 1613, dele nada se sabe depois de 1618.

Notamos nestas trajectórias biográficas, nomeadamente na última, a lenta rotação de um olhar e de um corpo, cada vez mais radicados no Brasil e visitando o país a partir dum ponto territorializado no próprio litoral brasileiro para, daí, descrever o espaço urbano e agrícola, e investir o mistério e o oculto do sertão. Olhar do poder, exigência de lisibilidade.

Esses textos pertencem à narrativa de viagem embora a viagem seja neles implícita, mas dessa ausência deduz-se a força da elaboração duma nova arte de viajar.

Claramente, essa arte de viajar assenta na arte de contar. Uma arte de contar onde detectamos os componentes clássicos da narrativa de viagem: discurso onde a história é geografia, onde a tessitura narrativa ocupa e atravessa lugares que se transformam em intriga. A dicotomia tradicionalmente estabelecida entre o pendor narrativo (a aventura do viajante) e o pendor descritivo esvanece-se num inventário da terra brasileira que pede intensa descrição, definição de objectos e de assuntos novos, mas que é ocupado pela intriga, por embriões de enredos que formam histórias, anedotas, exemplos.

Essas modalidades narrativas podem deste modo ser frutuosamente cotejadas com o surgimento na literatura portuguesa da época da narrativa breve - o conto e a novela - de que é exemplar a obra *Contos & Histórias de proveito e exemplo* de Gonçalo Fernandes Trancoso[11], de 1575. Podem também ser relacionadas com a teorização do conto oral e do conto escrito como modalidades de conversação na obra *Côrte na aldeia* de Francisco Rodrigues Lobo[12], de 1619.

De facto, as formas do corpus estabelecem um diálogo, uma conversação quer implícita (a forma crónica e tratado do livrinho de Gândavo; a forma tratado enciclopédico de Soares de Souza), quer explícita (Brandão). E essa conversação gera uma retórica que podemos chamar da conversão, conversão do português continental ao Brasil, conversão do corpo do colono preguiçoso ou negligente ao trabalho.

---

comentários e notas por E. Pereira Filho, São Paulo: MEC, INL, 1965. *Tratado da terra do Brasil, no qual se contem a informação das cousas que ha nestas partes* (offerecido ao Cardeal Infante), vários manuscritos apógrafos. [B.N.L.: ms. nº 552, do século XVI]. Dois outros manuscritos se encontram na Academia das Ciências de Lisboa (nº 165, série vermelha, com data de 1800 et nº 937 série azul); ms. de la B. P. M. do Porto do século XIX. Edições: a primeira em 1826 no volume IV da *Collecção de Noticias para a Historia e Geografia das Nações Ultramarinas, que vivem nos Dominios Portuguezes, ou lhe são vizinhas: publicada pela Academia Real das Sciencias*, em Lisboa.

[10] Ver a edição citada preparada pelo professor Pirajá da Silva.

[11] Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Contos & historias de proveito & exemplo*, ed. fac-similada da impressão de 1575 com introdução de João Palma-Ferreira, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

[12] *Op. cit.*

O PORVIR ... GEOGRÁFICO

A escrita oscila entre a geografia e a história dum mundo novo perspectivado como plano colonial e solução para Portugal[13]. Inicialmente privilegiado, o discurso histórico - descoberta do Brasil, povoação, instauração das capitanias, lenta marcha da conquista do litoral e do interior - procura conferir uma espessura a um continente novo e integrá-lo na história nacional. Lançado por Gândavo, ele será retomado minuciosamente por Gabriel Soares de Souza na primeira parte da sua obra, *Descrição verdadeira da costa daquele estado que pertence à Coroa do reino de Portugal*. Este modelo naútico desdobra-se em uma multidão de quadros vivos da colonização, dramáticos e épicos, e faz da geografia brasileira uma genealogia.

O quadro histórico prepara o quadro natural e social, onde são acentuados os aspectos políticos e antropológicos: configuração e bondade do país, inventário da fauna e da flora exótica e aclimatada, descrição do gentio, considerações finais de ordem política tocando o porvir da terra (entradas num sertão carregado do potencial de maravilhoso outrora aplicado ao mar; necessidade de fortalecer o Brasil contra os inimigos estrangeiros, necessidade de se instalar e de explorar a terra por um trabalho enérgico).

Em suma, os autores se apresentam como reveladores. Foram os jesuítas os iniciadores dessa postura: Anchieta, numa carta famosa escrita em 1560[14] a pedido dos superiores, realçava factos e observações aduzidos por historietas que ofereciam um retrato colorido da terra. Rapidamente divulgada em italiano, respondia à curiosidade de um público sempre desejoso de novidades. Ora Anchieta escrevia para obedecer ao desejo de conhecimento do que era "digno de admiração ou desconhecido nessa parte do mundo". Gândavo distingue-se por uma retórica onde a curiosidade, enaltecida, já não é puro prazer contemplativo ou intelectual, mas também um "fazer", um "transformar". A concisão da obra destaca o "notável", termo que tanto se refere à crónica ou à narrativa histórica (o "notar" ou a noção de "notícia" ligados ao historiar, memorizar), como à narrativa de viagem (o notável como informação nova, como singularidade). Aplicado à terra, ao campo botânico, zoológico e humano brasileiro, essa construção difunde um saber ligado à prática e a instrumentalização: o retrato da terra recusa o estático esteticizante e provoca um movimento da admiração que deve movimentar o corpo e incitar à viagem. Soares de Souza e Ambrósio Fernandes Brandão amplificam essa estratégia e empregam claramente

---

[13] Como muitos estudiosos já o salientaram a linha colonial é nitidamente enunciada por Gândavo na dedicatória e no Prólogo ao Leitor de *História da província da Terra de Santa Cruz* ... "Porem ja que os estrangeiros a tem noutra estima, & sabem suas particularidades melhor & mais de raiz que nós (aos quaes lançáram ja os Portugueses fora della a força darmas per muitas vezes) parece cousa decente & necessaria, terem tambem os nossos naturaes a mesma noticia, especialmente pera que todos aquelles que nestes Reinos vivem em pobreza nam duvidem escolhela pera sua emparo [...] E tambem ha nella cousas dignas de grande admiraçam, & tam notaveis, que parecêra descuido & pouca curiosidade nossa, nam fazer mençam dellas em algum discurso, & dalas a perpetua memoria, como costumavam os Antiguos."

[14] "Ao Padre Geral, de S. Vicente, ao ultimo de Maio de 1560", in *Cartas Jesuíticas 3. Cartas, Informações, fragmentos históricos e sermões*, São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1988. Publicação em italiano, *Diversi nuovi avisi*, Venetia, 1565, parte III, fl. 150-172.

a palavra grandezas no título das suas obras[15]. A *grandeza* reflete um modelo político, económico e estratégico. Ao inventariar os recursos brasileiros, o país emerge e transborda para competir com as outras áreas do Império. Utilizando a curiosidade, os cronistas-colonos destacam a componente utilitária e material para opor a curiosidade à cobiça definidando-a como um desejo de ter sem conhecer e sem construir, uma fantasmática e desastrosa passagem. Esta oposição forma o centro dos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, sequência de seis diálogos entre um morador, Brandônio, veterano conhecedor da realidade brasileira, e um cândido português recém-chegado, Alviano, cheio de dúvidas e de preconceitos a respeito do país.

A ARTE DE CONTAR COMO ARTE DE VIAJAR

As estratégias e tácticas[16] discursivas desenvolvidas onde o descritivo se torna narrativo e o narrativo glosa territórios favoráveis ao exótico (o potencial maravilhoso e estranho da terra e da geografia, as singularidades e novidades da fauna e da flora; a encenação do indígena e do morador; a exploração de casos estranhos ou abertamente fantásticos), além da retórica da conversão, revela nessa arte de contar o problema da ficção sempre suscitado pelo relato da viagem: realidade, verdade, verossimilhança, fábula ou história ...

A rasura das opiniões negativas assenta principalmente na descrição que domando o diverso cria uma poética original dando generoso espaço aos nomes indígenas, e convocando saberes diversificados (geografia, zoologia, bot,nica, arte culinária, arte guerreira, economia etc.). A ausência de caução livresca - a autoridade - leva à utilização de procedimentos de intento pedagógico, onde a analogia glosa o desconhecido pelo cógnito. Processos clássicos inerentes à literatura de descoberta[17], de nomeação e, por conseguinte, de apropriação do diverso.

A narração ocupa geralmente um lugar restrito e localizado, mas a necessidade de descrever gera o narrativo e o programa descritivo induz ao desenvolvimento de uma intriga, de um conto como forma mediadora do real. A configuração dessas narrativas são variáveis; instaladas na descrição como vestígio oral, incrustação breve ou mais adensada, podem ser lidas como digressão na medida em que a digressão permite transformar o

---

[15] A segunda parte da obra dedica 196 capítulos ao "Memorial e Declaração das Grandezas da Bahia", Bahia aliás metáfora e metonímia do Brasil.

[16] Esses vocábulos são utilizados no sentido dado por Michel de Certeau: a estratégia conota práticas pelas quais uma ideologia dominante (aqui o discurso) procura manter ou alargar a sua hegemonia e a táctica caracteriza a apropriação de práticas dominantes por indivíduos marginalizados (aqui os discursos), in *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris: Gallimard, folio essais, 1990, (U.G.E. 1980).

[17] Ver, no que diz respeito a uma parte do corpus, o artigo de Maria Lucília Gonçalves PIRES, "Imagens quinhentistas do Brasil - retórica da descrição", in: *Mare Liberum*, Lisboa, 1991, n°3, pp.225-33. Para uma compreensão do estatuto da descrição na literatura renascentista ver o ensaio estimulante de Michel SIMONIN, "Le statut de la description à la fin de la Renaissance", in: *L'automne de la Renaissance 1580-1630*, Colloque international d'études humanistes, Tours, 2-13 juillet 1979, études réunies par J. Lafond et A. Stegmann, Vrin, 1981.

objecto (fauna, flora, sociedade colonial, sociedade indígena) em sujeito e estimular a atenção do leitor. Formam desse modo um espelho da descrição: dão a ver, a conhecer e ... a desejar. Desmintindo o lado arquivista do texto-inventário, as modalidades narrativas participam plena e essencialmente da retórica da conversão. Esses processos utilitaristas permitem a redução do outro ao mesmo e sabiamente liquidam o exótico no momento em que ele é enunciado.

Podem ser isoladas no corpus várias formas narrativas (histórias, novela/notícia, anedota, caso) apresentando as facetas do conto. Destacam-se por diferentes marcadores (espaço, tempo, personagens tipificadas ou individualisadas, acções, acontecimentos) e apresentam-se como esboços ou sínteses das descrições de carácter geográfico, histórico, naturalista, económico ou político. Auxiliares da descrição, raros são os casos de autonomização[18] que lhes confeririam o estatuto de ficção.

O termo conto permite abranger horizontes da narração nascendo do real mais prosaico e factual (colagem desajeitada de uma história breve destinada a ilustrar um elemento novo apresentado) à história arquitecturada com sabedoria e elegância. Situa-se de imediato nos limiares da ficção e da constante interrogação da verdade[19]. Esses trechos mais ou menos desenvolvidos são apresentados como factos autentificados ou autentificáveis e os embraiadores ou ligações entre matéria descrita e narrada são essencialemente verbos do acontecer "acontecer", "succeder", "haver que", "ser que" ou do relato oral "dizer que", "contar que", "relatar".

Os campos de surgimento dessas narrações são múltiplos. O discurso histórico é muitas vezes semeado de fragmentos de narrativas (descobrimento e conquista do Brasil e das capitanias, aventuras individualizadas de certos heróis) onde os actores adquirem o estatuto de personagens e onde a aventura vivida possui uma nítida dimensão exemplar. A obra de Soares de Souza, pelo eixo genealógico escolhido, é característica dessa estruturação. Todavia, fazem parte da história passada, essas narrativas não contêm a tonalidade de experimentação de uma realidade que todos podem vir a verificar.

É de facto a realidade brasileira que oferece o maior acervo de histórias e anedotas contadas com variações estilísticas requintadas (tonalidades misteriosas, dramáticas, patéticas, irónicas, graciosas, comoventes ...)

O espaço brasileiro, estriado, ocupado pelo colono, é sempre mostrado como território aberto, recheado de estranhezas e mistérios, espaço "oculto" para sempre estímulo da descoberta. Não é por acaso que Pero de Magalhães Gândavo remata o seu tratado com um capítulo intitulado "das grandes riquezas que se esperam da terra do sertam" ilustrado com crenças indígenas e contos onde se vislumbra o mítico Eldorado[20].

---

[18] Jorge Henrique Moniz Ribeiro numa dissertação de mestrado intitulada *As origens da narrativa no Brasil - os contos que não nasceram* (Faculdade de Letras de Lisboa, 1987, 107 pp. + 82 pp.de textos em apêndice) aborda essa matéria num ponto de vista narratológico aplicando o termo "destacável" às narrativas autónomas.

[19] Para estas problemáticas no âmbito português, ver Nuno JÚDICE, *O espaço do conto no texto medieval*, Lisboa: Vega, 1991.

[20] Damos só um passo do capítulo: "Esta provincia de Sancta Cruz, alem de ser tã fertil como digo, & abastada de todolos mãtimentos necessarios pera a vida do homem, he certo ser tambem muy rica, & aver

Ambrósio Fernandes Brandão salienta essa linha do desconhecido e do mistério com histórias de que foi ouvinte (descoberta de uma gruta no sertão com caracteres estranhos) ou actor privilegiado (a descoberta de um mortuário indígena):

> *Relatou-me por coisa verdadeira* que, andando Feliciano Coelho de Carvalho, capitão-mor que foi da dita capitania pela mesma serra, fazendo guerra ao gentio Petiguar, aos 29 dia do mês de dezembro do ano de 1598, se achara junto a um rio chamado Arasoagipe, que, por ir então seco, demonstrava somente alguns poços de água, que o calor do verão não tinha ainda gastado, e que alguns soldados que foram por ele abaixo, toparam nas suas fraldas, com uma cova, da bando do poente, composta de três pedras, que estavam conjuntas umas com outras, capaz de se recolher dentro quinze homens, a qual cova tinha de alto, para a banda do nascente, de sete a oito palmos, e da banda do poente, de treze até catorze palmos; e ali por toda a redondeza que fazia na face da pedra se achavam umas molduras que demonstravam na sua composição serem feitas artificialmente. Primeiramente à banda do poente desta cova, na face mais alta dela, estavam cinquenta mossas todas conjuntas, que tomavam princípio de baixo para cima de um tamanho que semelhavam no modo com que estavam arrumadas o em que se pinta por retablos o rosário de Nossa Senhora, e no cabo destas mossas se formava uma moldura de rosa desta maneira: - E *é de advertir* que os mais dos caracteres, que se demonstravam nesta cova, se arrumavam da banda do poente ... [Segue-se o quadro dos caracteres] (p.60-2, grifos nossos).

> Pela terra a dentro, posto que os seus moradores se não alarguem muito pelo sertão, *ha muitas cousas por notar per grandes* ... [...] e a mim me lembra no anno de mil e quinhentos e noventa e um, vindo de seguir uns inimigos Petiguares, em cujo alcance fui com a gente armada, por haverem dado um assalto na matta do Brasil, onde mataram alguns homens brancos, encontrar em uma cova, a que o gentio da terra dava o nome de Camucy, *muito digna de consideração*.
>
> Alviano: Pois dizei-me o que vistes nessa cova.
>
> Brandônio: Cheguei a par della de noite, aonde me aposentei co a gente que me seguia, por me convidar a faze-lo um rio, que por alli corria de frigidissima agua; depois de estarmos aposentados mostraram os indios grandissimo pavor de se avizinharem á bocca da cova, e crescendo de cada vez mais este receio, o qual passava ainda nos mamalucos filhos de brancos, dizendo que indubitavelmente morreria logo todo aquelle que ouzasse entrar pela cova a dentro, e tão arraigado estava este temor nelle que fui não poderoso a lh'o tirar, com lhes pedir que não arreceiassem de chegar á cova porque lhes *afirmava que era graça ou disparate* mui grande o cuidarem que os poderia matar; o que vendo que aproveitava pouco com todos eles, *desejei ver a causa de tanto receio, e querendo por em effeito este desejo*, com dous soldados que me quizeram acompanhar, levando outros tantos brandões acesos, entrei pela boca da cova, achando grande resistência nos morcegos de que estava povoada, que, espantados da claridade, vinham saindo para fóra, com nos darem grandes porradas no encontro que connosco faziam; comtudo passamos adeante, caminhando pela cova adentro, que se alargava em algumas partes, e em outras tornara a estreitar, até que

---

nella muito ouro & pedraria, de que se tem grandes esperanças. E a maneira de como isto se veo a denunciar & ter por causa averiguada, foy por via dos Indios da terra. Os quaes como nam tenham fazendas que os detenham em suas patrias, & seu intento nam seja outro senam buscar sempre terras novas, a fim de lhes parecer que acháram nellas immortalidade & descanso perpetuo, aconteceo levantaremse hus poucos de suas terras & meterense pelo sertam dentro: onde depois de terem entrado algumas jornadas, foram dar com outros Indios seus contrarios, & ali teveram com elles grande guerra. E por serem muitos & lhe darem nas costas, nam podéram tornar outra vez a suas terras: por onde lhes foy forçado entrar pela terra dentro muitas legoas. E pelo trabalho & má vida que neste caminho passaram, morréram muitos delles: & os que escapáram foram dar em huma tera onde avia algumas povoações muy grãdes & de muitos vezinhos, os quaes possuiam tanta riqueza que affirmárã aver ruas muy compridas entre elles: nas quaes se nã fazia outra cousa senã lavrar peças douro & pedraria ...", *op. cit.*, 46 v°.

topamos com um pequeno ribeiro que por debaixo corria de frigidissima água, o qual passado, se alargava mais a cova, fazendo reconcavo, pelo qual (*oh cousa estranha!*) estavam arrumados innumeraveis alguidares, que, por serem muitos, me não arremeço a querer-lhes signalar numero, que cada um delles tinha a ossada de um defunto inteira com a caveira em cima, porque parece haver servido aquella cova de mortuario do gentio; e *do que me maravilhei foi affirmarem-me os índios, posto que eu não o experimentei*, que muitas pessoas brancas haviam já entrado naquella cova, e que, quebrando alguns alguidares daquelles, e tornando a entrar outro dia, nella os achavam inteiros e sãos e com a ossada dentro (pp.65-7, grifos nossos).

No entanto o jogo entre descrição e narração manifesta-se nitidamente na representação da fauna e da flora. Já Anchieta dedicara boa parte da carta às espécies novas do Novo Mundo apontando as suas estranhezas, virtudes e possíveis aplicações. Encontra-se nessa epístola o núcleo fundador das singularidades zoológicas, vegetais e florais reiterado ao longo do século por numerosos viajantes. Os objectos agrupam-se geralmente segundo o princípio quinhentista de ordenação do mundo em ar/terra/água, existindo diferenciações sutis no âmago da ordem (útil e estranho /inútil mas estranho; prestável/não prestável, no campo da culinária, da farmacopeia ou da técnica ...). Assim as histórias "naturais" mostram a vertente exótica dum fabulário onde o homem (índio, mameluco, escravo, colono) desempenha o seu papel.

Numa rápida resenha dessas histórias, nota-se o fabulário animal, fonte de prazer estético, ou de exemplo a seguir ou a recusar. Assim, os papagaios cuja beleza e diversidade fora revelada desde o início da colonização na escrita e na cartografia[21] ocupam um lugar privilegiado. O mundo das aves e dos peixes, além da dimensão prática, também suscita histórias comoventes de amor e amizade:

Anchieta: Ouvi falar de outro genero ainda de ave de prêsa, a qual quando está aquecendo os filhotes recém-nascidos no ninho, que constroi no mais alto da árvore, se o caçador sobe para tirá-los não voa, mas, abrindo as asas para protegê-los, conserva-se imovel, consentindo antes que a apanhem, do que em desemparar os filhos.[22]

Brandão: Brandônio: Em uma tapagem que estava feita em certo rio, para pescarem nela (a que neste terra chamam gambôa), se chegaram dois peixes de semelhante espécie, dos quais entrou um para dentro, ficando o companheiro de fora; o que entrara, tapando-se-lhe a porta ficou preso, e, com a vasante da maré, foi tomado e morto. O companheiro ou para melhor dizer consorte, que tal devia ser, que ficára de fóra, esteve esperando por ele todo o tempo que a maré lhe deu lugar para o poder fazer, mas tanto que as águas foram faltando, por não ficar em seco, se desviou daquela parte, e se foi, com dar primeiro algumas pancadas grandes com o rabo sobre as águas, quase querendo mostrar com elas o sentimento que levava e depois tornou a continuar na mesma paragem por espaço de seis ou oito dias, sempre ao tempo que a maré enchia, como que vinha buscar o companheiro no lugar onde o perdera, e ali dava grandes pancadas na fórma das de primeiro.

Alviano: ... em toda a coisa vivente se pode achar amor, posto que em uns em mais quantidade, e em outros em menos.[23]

---

[21] Vejam-se a carta de Pêro Vaz de Caminha ao rei D. Manuel (*Carta a El-Rei D. Manuel*. Com uma leitura e um estudo de Jaime Cortesão, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943) e a obra de Alberto CANTINO, (Biblioteca Estense, Modène, circa 1502-05).

[22] ANCHIETA, *op. cit.*, p.130.

[23] BRANDÃO, *op. cit.*, diálogo quinto sobre as aves, pescados incógnitos e feras silvestres.

Inúmeras são as historietas recordando a destreza e malícia dos irrequietos bugios e se no início alguns ainda se recusavam a escrevê-las para não ser tidos por mentirosos, elas formam todavia um passo necessário:

> Anchieta: Ha uma infinita multidão de macacos, dos quais se contam quatro variedades, todas elas mui proprias para se comer, o que muitas vezes provámos, é comida mui saudavel para doentes. [...] Vivem sempre nos matos, saltando em bandos pelos cumes das árvores, onde se, por causa da pequenez do corpo, não podem passar desta árvore para aquela que é maior, o chefe da tropa, curvando um ramo, que ele segura com a cauda e com os pés, e segurando outro macaco com as mãos, dá caminho aos restantes, fazendo uma espécie de ponte, e assim passam com facilidade todos. As femeas têm mamas como as mulheres; os filhos pequenos agarrados sempre às costas e ombros das mães, correm daqui para ali, até que possam andar sózinhos. *Contam-se deles cousas maravilhosas, que omito por incriveis* (p.130 et sq.).

> Soares de Souza: Nos matos da Baía se criam muitos bugios de diversas maneiras, a uns chamam giguós, que andam em bandos pelas árvores e quando sentem gente dão uns assobios com que se avisam uns aos outros de maneira que em um momento corre a nova em espaço de uma légua com que entendem que é entrada de gente para se porem logo em salvo. E se atiram alguma flecha e o não acertam, matam-se todos de riso estes bugios; criam-se em tocas de árvores de cujos frutos e de caça se mantêm. Guaribas é outra casta de bugio que são grandes e mui entendidos, estes têm barbas como um homem e o rabo muito comprido, os quais quando se sentem dos índios flechados, se não caem da flechada, fogem por qualquer árvore acima mastigando folhas e metendo pela flechada com que tomam o sangue e se curam; e *aconteceu* muitas vezes tomarem a flecha que têm em si e atirarem com ela ao índio que lhe atirou e ferirem com ela ao mesmo índio e outras vezes deixarem-se cair com a flecha na mão sobre o negro que os flechou[24].

Brandônio usa de precauções retóricas ao entrar nessa matéria:

> Confesso que arreceio de vos dizer dos bugios porque há tanto que contar deles, que pode ser que me tenhais por fabuloso/ Outra cousa estupenda vi contar dos mesmos bugios posto que a não posso testificar de vista mas afirmaram-me pessoas dignas de fé ...

mas não resiste ao prazer de contar as manhas e burlas dos animais. A famigerada preguiça é alvo da mesma história, censurando e ridiculizando o seu andar vagaroso desde Anchieta e se, no limiar do século XVII, Brandônio prefere omiti-la por ser lugar comum, Alviano exige logo a narração:

> Brandonio: Também ha nesta terra um extranho animal ao qual os nossos portuguezes chamam *preguiça*, e o gentio natural *ahum*, em cuja calidade, *por ser assás notoria, não me quero cansar em vo-la relatar.*

> Alviano: Antes vos peço que o façaes muito em particular, porque desse animal não sei, nem *tenho ouvido dizer nada até agora.*

> Brandonio: Esta preguiça é do tamanho de um cachorro, posto que não tão alevantada, de um extranho rosto e feições, tem a cor parda e preta, e as mãos e os pés com dedos mui distinctos e acompanhados de grandissimas e agudas unhas: é bicho dotado por natureza de grande freima e preguiça, em tanto que, pera haver de subir ou baixar de uma arvore, posto que pequena, gasta pelo menos dous dias de tempo, e pela terra lhe succede o mesmo pera se haver de mover pequeno

[24] SOARES DE SOUZA, *op. cit.*, Capítulo CIV: "que trata das castas dos bugios e suas condições".

espaço; porque pera alevantar e estender um braço, e despois fazer o mesmo do outro pera ir avante, faz intervallo de um bom quarto de hora, sem bastar, pera que se mova com mais alguma pressa, açoutes, feridas, nem ainda fogo; porque, da mesma maneira e pelo mesmo compasso vai mostrando as mãos e pés, como se lhe não fizeram nada; e tem tanta força nelles, que aonde quer que aferra, não ha poder lhos desaferrar, senão com grande trabalho. Os filhos, emquanto são pequenos, trazem comsigo pegados pelo corpo; porque elles têm cuidado de se aferrarem no pai ou mãi, de maneira que nunca os largam até serem grandes.

Alviano: De cada vez me ides contando mais extranhezas, e taes, pela calidade dellas, não capacita o entendimento podelas haver no mundo.

Outras espécies pela sua estranha natureza dão lugar a requintes de narração. É o caso da inevitável jaguarecaca, cujo mau cheiro Anchieta mencionara; Gândavo retoma a narração, Gabriel Soares insera-a na experiência vivida:

Anda sempre pelo chão aonde pare uma só criança, a qual é tão estranha e fedorenta, por onde quer que passa deixa tamanho fedor que um tiro de pedra afastado de uma banda e outra nã há quem o possa sofrer e nem quem por ali possa passar mais de dois meses, por ficar tudo tão empestado com o mau cheiro que se não pode sofrer. Deste animal pegam os cães quando vão à caça mas vão-se logo lançar na água e esfregam-se com a terra para tirarem o fedor de si, o que fazem por muitos dias sem lhe aproveitar e o caçador fica de maneira que por mais que se lave fica sempre com este terrível cheiro que se lhe dura três e quatro meses e como este bicho se vê em pressa perseguido dos cães, lança de si tanta ventosidade e tão peçonhenta que perfuma desta maneira a quem lhe fica perto e com estas armas se defende das onças e outros animais quando se vê perseguido deles, cuja artilharia tem tanta força que a onça e os outros inimigos que o buscam, se tornam e o deixam e vão-se logo lavar e esfregar pela terra para tirar de si tão terrível cheiro. *Aconteceu a um português que*, encontrando com um destes bichos que trazia o seu caçador do mato morto, para mezinhas, ficou tão fedorento que não podendo sofrer-se a si próprio, se fez muito amarelo e se foi para casa doente do cheiro que em si trazia, que lhe durou muitos dias. A carne deste bicho é boa para estancar câmaras de sangue mas a casa aonde está, fede toda a vida, pelo que as índias a têm assada muito embrulhada em folhas depois de bem seca ao ar do fogo e a têm no fumo para conservar, mas nem isso basta para deixar de feder na rua enquanto está em casa (cap. XCIV).

e Alviano, num tom jocoso, até sugere possibilidades de utilização da ventosidade do animal:

[...] E não basta ao homem, a quem isso sucedeu, lavar-se uma, dez nem vinte vezes dentro n'agua para efeito de perder aquele cheiro, antes prevalece nele por espaço de oito ou dez dias, até que, com o tempo, se vai gastando. *E a mim me sucedeu*, estando um dia vendo pesar açúcar, e entrar na casa de um homem, ao qual havia mais de sete dias que havia tocado a ventosidade do animal, e com vir já lavado muitas vezes, cabelo e barba feita, e outro vestido, tanto foi o mau cheiro, que de si lançou que nos obrigou, aos que ali estávamos, a desamparar a casa e sair fugindo para fora, com ignorarmos o caso até que ele próprio contou o que lhe havia sucedido.

Alviano: Cousa estupenda é essa, e certamente indigna de se poder crer pela sua estranheza e raridade, assim aconselhara eu aos reis e príncipes que buscam modo de indústria para criarem semelhantes animais domesticamente, em forma que não soltassem a ventosidade senão quando lhe fosse mandado, porque com isso venceriam grandes exércitos sem arriscarem espadas.

Brandônio: Pois não o tenhais por graça, porque dessa maneira sucederia quando fora cousa que se pudera pôr em efeito.

Outras historietas exemplificam a ferocidade da fauna (nomeadamente o caso da paciência devoradora do tigre[25]), mas são as cobras peçonhentas e os famosos bichos do pé que, divulgados até Portugal, suscitam receio e nojo:

> Soares de Souza: Agora cabe aqui dizermos que cobras são estas do Brasil de que se fala tanto em Portugal e com razão porque tantas e tão estranhas não se sabe onde as haja. Comecemos logo a dizer das cobras a que os índios chamam gibóias, das quais há muitas de cinquenta e sessenta palmos de comprido e daqui para baixo poucas. Estas andam nos rios e lagoas onde tomam muitos porcos de água que comem e dormem em terra onde tomam muitos porcos, veados e outra muita caça, o que engolem sem o mastigar nem desperdiçar e não há dúvida senão que engolem uma anta inteira e um índio, o que fazem porque não têm dentes e entre os queixos lhe moem os ossos para a poderem engolir e matar uma anta ou um índio ou outra qualquer caça; cingem-se com ela muito bem e como têm segura a presa, buscam-lhe o sexo com a ponta do rabo por onde o metem, até que matam o que têm abarcado e comem morta a caça; moem-na entre os queixos para a poder melhor engolir. E como têm a anta outra coisa grande que não pode digerir e empanturra de maneira que não pode andar, como se sente pesada, lança-se ao sol como morta, até que lhe apodrece o que tem na barriga, do que dá o faro logo a uns pássaros que se chamam urubus e dão sobre ela comendo-lhe a barriga com o que tem dentro e tudo o mais por estar podre e não lhe deixam senão o espinhaço que está pegado na cabeça e na ponta do rabo e é muito duro e com isto fica limpa da carne toda. Vão-se os pássaros e torna-lhe a crescer a carne nova até que ficam e assim como lhe vai crescendo a carne, começa a bulir com o rabo e torna a reviver ficando como dantes, *o que se tem por verdade por se ter disto muitas informações dos índios e dos línguas que andam entre eles pelo sertão, os quais o afirmam assim; e um Jorge Lopes, Almoxarife da capitania de São Vicente, grande língua e homem de verdade, afirmava* que indo para uma aldeia do gentio no sertão, achara uma cobra destas no caminho que tinha liado três índios para os matar, os quais livrara deste perigo ferindo a cobra com a espada junto da cabeça e do rabo, com o que ficou sem força para os apertar e que os largara e que acabando de matar esta cobra, lhe achara dentro quatro porcos, a qual tinha mais de sessenta palmos de comprido; e *junto do curral de Garcia de Avila, na Baía, andavam* duas cobras que lhe matavam e comiam as vacas, *o qual afirmou* que diante dele lhe saíra um dia uma que arremeteu a um touro e que lho levou para dentro de uma lagoa, a que acudiu um grande lebréu, ao qual a cobra arremeteu e engoliu logo e não pôde levar o touro para baixo pelo impedimento que lhe tinha feito o lebréu, o qual touro saiu acima da água depois de afogado, e *afirmou que neste mesmo lugar* mataram seus vaqueiros outra cobra que tinha noventa e três palmos, pesava mais de oito arrobas, e *eu vi* uma pele de uma cobra destas que tinha mais de quatro palmos de largo (cap.CIX).
>
> Alviano: Os bichos que se metem pelos pés, com os quais me fizeram grandes medos em Portugal (Diálogo segundo).

Com o passar do tempo, as histórias denotam a vivência e a prática dum território: a fauna, a flora, o gentio, o próprio espaço, antes autonomizados, juntam-se ao corpo dos moradores. As histórias vêm, além da ilustração do teor descritivo, encenar e teatralizar comportamentos, suscitar emoções e indicar práticas diversificadas do mundo.

O campo vegetal que deslumbrara pela sua novidade é objecto de utilizações e transformações terríveis ou burlescas. Lêem-se nos *Diálogos das Grandezas do Brasil*, contos característicos dessa permutação. O genipapo, referido como planta de que se tingiam os índios, é integrado por Alviano numa história jocosa ocorrida em Espanha onde a tal substância fora lançada na pia de água benta de uma igreja em um dia de festa solene donde todos ficaram manchados de preto "com a grande confusão principalmente das

[25] Anchieta lança o núcleo, Gândavo e Soares de Souza retomam o fio.

mulheres que perseveraram nela até passarem os dias em que se gasta semelhante cor"[26]. Verifica-se a lenta aclimatação das ervas e a atenção às suas virtudes medicinais em duas histórias referidas por Brandão que encenam uma mulatinha sua e um "escravo diabólico que lhe deu peçonha", ou ainda na história de um escravo de Angola que vira tomar com as mãos muitas cobras peçonhentas[27]. As riquezas e o proveito material que se podem tirar dos produtos da terra elogiados por Gândavo e Soares de Souza, são em Brandão objecto de histórias que glosam a vertente económica. Assim o lucro dado pelo âmbar declinado, em histórias focalizando a ignorância ou a sagacidade do colono:

> Brandônio: ... Houve certo morador que achou tanta cópia delle [âmbar], que a muita cantidade lhe fez duvidar o poder ser o que tinha achado ambar, e o reputou por breu ou pez, e como tal se poz a brear com elle uma barca, que tinha posta em um estaleiro pera o effeito, e continuou com a obra até que alguns compadres seus, que o viram ocupado nella, o desenganaram do erro que fazia, e, com ter gastado já grande cantidade de ambar, ainda se ficou com muito, p.161.
>
> [...] E porque não mendiguemos semelhantes acontecimentos por casas alheias, vos contarei um que me sucedeu, e se duvidardes dele, em tempo me acho de poder verificar minha verdade com testemunhas dignas de fé. E o caso é este: estando eu no ano de oitenta e três assistente na capitania de Pernambuco, na vila de Olinda, (eu era novo na terra) ... etc. (pp.161-3)
>
> [...] Brandônio: Hei de contar uma graça ou história que sucedeu, há poucos dias, neste Estado sobre o achar do ambar. Certo homem ia pescar pera a parte da capitania do Rio Grande, em uma enseada que alli faz a costa, e querendo se metter em uma jangada para o effeito, lhe faltava uma pedra de que pudesse fazer fateixa, e lançando os olhos pela praia viu uma, que ao seu parecer, teve por accommodada para isso, e, tomando-a atou nella o cabo, e se metteu na jangada pera ir fazer sua pescaria; e estando já na parte que queria, porque o vento fazia desgarrar a jangada do porto, lançou a sua fateixa ao mar, a qual, como se fôra de cortiça, andava sobre a agua, e vendo que lhe não aproveitava a diligência que tinha feito com aquela fatteixa, pois nadava, tornou pera a terra ao tempo que chegava à praia um seu amigo, tambem pera haver de pescar com outra jangada, e dando-lhe conta do que lhe havia succedido com aquela pedra que nadava, o outro, que devia ser mais trefego, lhe disse que não tomasse por isso pena, porquanto ele se achava indisposto, e não determinava de pescar, que alli tinha a sua fateixa de que se podia servir. Aceitou-lhe o outro o offerecimento e com ela se foi à sua pescaria deixando a pedra nadadora nas mãos do que novamente chegara, que logo conheceu ser ambar, e tomado às costas se recolheu e fez-se invisivel com ela, aproveitando-se de sua valia, porque pesava quasi uma arroba (pp.163-4, Diálogo terceiro).

A encenação do gentio mostra uma tímida relativização do teor negativo, clássico desde a narrativa gandaviana. Nos relatos portugueses as considerações sobre os usos e costumes dos índios são tradicionalmente rejeitadas para o desfecho dos tratados, sinal da tónica que os autores dão à terra brasileira, i.e., exaltação da bondade da terra e relativa marginalização dos aspectos negativos. A festa antropofágica é sempre narrada e a crueldade do índio patenteada em histórias características do seu espírito vindicativo (duas

---

[26] *Op. cit.*, Diálogo quarto.

[27] *Op. cit.*, Diálogo quarto: Brandônio: "Não me quero distrair em mostrar a verdade do que digo em contrario dessa vossa opinião, [...]. Só vos direi dous exemplos, que experimentei e vi por proprios olhos, pelos quaes ficareis entendendo o mais que podera relatar; dos quaes o primeiro é que, tendo eu, em casa minha, uma mulatinha de pouca idade, que nella me nasceu ... / O outro exemplo é que um escravo dos de Angola, de pouca importancia, vi tomar com as mãos ...", pp.167-9.

histórias em Gândavo nomeadamente[28]) ou da sua falta de sensibilidade (história em Soares de Souza de uma índia que enterrara viva uma criança chorosa que lhe dava fastio[29]). Ora Brandão, tecendo considerações similares, não deixa de integrar duas narrativas que matizam essa opinião: uma situa-se no campo lendário (história das índias guerreiras), outra, no campo da experiência ("*galante história*" da profunda amizade entre duas índias de tribos inimigas que se salvaram mutuamente dos dentes dos seus parentes).[30]

O gosto pelo exótico revela o trabalho de rasura da diferença até nos episódios mais fantásticos e parecendo carecer de explicação humana. É o caso das histórias de monstros e homens marinhos que desde Gândavo formam uma vertente assinalável das narrativas. O humanista interrompera o equilíbrio da sua obra dedicando um capítulo inteiro - o nono - ao "*Monstro marinho que se matou na capitania de Sam Vicente no anno de 1564*", que ilustrara com uma gravura do monstro "*tirado por natural*". Justifica a sua redacção pela singularidade do acontecimento mas também pelo desejo de rectificar, em nome da verdade, os erros divulgados[31]. Além da gravura gandaviana, são, de facto, conhecidas duas outras (uma com um pequeno texto em alemão, a segunda, colorida, em italiano) pertencendo à literatura de informação sensacional da época, datadas de 1564-65[32]. Sabe-se também dum texto português, *Obra chamada Primavera de Mininos*, de Luís Brochado[33], editado em 1569, que menciona o acontecimento num capítulo dedicado às

---

[28] *Op. cit.*, Capítulo 11. Das guerras que tem huns com outros & a maneira de como se hão nellas: "... Na capitania de S. Vicente sendo capitam Jorge Ferreira, aconteceo darem os cõtrarios em huma aldea que estava nã muy longe dos Portugueses, & neste assalto matarem hum filho do Principal da mesma aldea ...", 38 v°-39 r; "Outro caso de nam menos admiraçam aconteceo entre Porto Seguro & o Spirito Sancto, naquellas guerras ... E foy que tendo os Portugueses ...", 39 v°-40 r°.

[29] *Op. cit.*, cap.CLXXVII. "Que trata de como entre os tupinambás há muitos mamelucos que descendem de franceses e de um índio que se achou muito alvo".

[30] Ver o diálogo sexto dedicado à matéria indígena.

[31] "Foy cousa tam nova, & tam desusada aos olhos humanos, a semelhança daquelle fero & espantoso monstro marinho qu nesta província se matou no anno de 1564 que ainda que por muitas partes do mundo se tenha noticia delle, nam deixarey todavia de a dar aqui outra vez de novo, relatando por extenso tudo o que acerca disto passou. Porque na verdade a mayor parte dos retratos, ou quasi todos, em que querem mostrar a semelhança de seu horrendo aspecto, andam errados, & alem disso, contase o successo de sua morte por diferentes maneiras, sendo a verdade huma só, a qual é a seguinte.", *op. cit.*, 30 v°-32 r°.

[32] Devem-se essas informações a Francisco Leite de FARIA, *Os impressos quinhentistas referentes exclusivamente ao Brasil*, Universidade de Lourenço Marques, 1972. O erudito menciona o texto italiano e alemão, variantes do portugûes (a deriva sensacionista é patente), e admite uma gravura original portuguesa da autoria de Jerónimo Luís como fundamento das gravuras estrangeiras. Ver também Rubens Borba de MORAES, *Bibliografia Brasiliana: rare books about Brazil published from 1504 to 1900*. Rio de Janeiro: Ed. Colibris 1958, 2 vol.

[33] Só é conhecido um único exemplar desse livro conservado no *British Museum*. As informações sobre o autor são também muito vagas. O trecho pertinente é o seguinte: "E agora em nossos tempos bem temos visto ho retrato do monstruo que se matou na partes do Brasil, o qual he muy disforme como se pode ver em sua pintura & o theor dela he desta maneyra segundo esta escrito & imprimido ao pee da dita figura das quaes se vendião muytas aa porta da Sancta misericordia da cidade de Lisboa. Nas partes do Brasil foy achado per hum Antonio Ferreyra Portugues que la foy degredado de Lisboa, hum monstruo de feituraa espantosa de xvj. pes em cõprido & vj de largo a cabeça & focinho omo de cão cõ barbas & dentes differentes, os peitos & braços como de molher & a barriga larga & branca sem cabelloo, & nella tinha

monstruosidades e às visões espantosas. Ora, na sua tarefa de historiador, Gândavo não resiste ao prazer de contar, desenrolando uma narrativa agradável que situa os factos (lugar do surgimento, a noite de bréu), esboça traços psicológicos (a índia assustada perante um vulto à beira-mar que acorda o jovem português Balthazar Ferreira), adensa a intriga (Balthazar que, ao verificar a realidade da aparição, pega na espada e se lança contra a fera), frisando os lances dramáticos (luta feroz entre o animal e o jovem), heróicos (matança do monstro) e patéticos (prostração do jovem após a luta). Remata com um parecer

> Os Indios da terra lhe chamão em sua lingua Hipupiara, que quer dizer demonio dagoa. Alguns como este se viram ja nestas partes: mas achanse raramente. E assi tambem deve de aver outros muitos monstros de diversos pareceres que no abismo desse largo & espantoso mar se escondem, de nam menos estranheza & admiraçam: & tudo se pode crer, por difficil que pareça: porque os segredos da natureza nam foram revelados todos ao homem, pera que com razam possa negar, & ter por impossivel as cousas que não vio, nem de que nunqua teve noticia.

que se prende a uma concepção agustiniana do mundo, onde a monstruosidade não deve ser tida como um tropeçar ou uma lacuna da natureza mas, pelo contrário, acréscimo de criação. O monstruoso manifesta a omnipotência de Deus e vitaliza a todo momento a faculdade de admiração do homem. Essa leitura da natureza abunda no Renascimento em obras diversificadas tais como compilações de prodígios, catálogos de monstros, literatura de viagens assim como em obras com pretensões científicas (história natural, taxinomias...)[34] Nota-se também neste passo o encontro de dois imaginários: o monstro marinho dos portugueses, parente de todos os peixes e animais monstruosos encontrados nos mares e em terras brasileiras desde o início da colonização[35], e o demónio da água dos Ameríndios, o Ipupiara[36]. Relacionam-se com uma concepção das águas e do mar como fonte de riqueza e lugar de mistérios, se bem que monstros e homens marinhos recheiem ramos diferentes da literatura, quer de ficção quer científica, até ao século XVIII[37]. Nesta

---

natura de homem na parte do embigo e abayxo natura de molher, tinha as pernas de homem & pes largos como de pata & as unhas de cão, foi morto por este homem no mes de Abril de 1565, na ilha de sam vicente ao longo do mar." (6 v°-8 v°).

[34] Sobre este assunto, ver Jean CÉARD, *La nature et les prodiges. L'Insolite au XVIe siècle en France*, Genève: Droz, 1977.

[35] Um caso de peixe monstruoso apercebido no mar, quando a frota portuguesa abordou o litoral brasileiro, é narrado na narrativa do Piloto anónimo (que foi divulgada ao contrário da carta de Pero Vaz de Caminha) e na crónica de Castanheda. Pero Vaz não menciona este elemento.

[36] Na carta de 1560, Anchieta escrevia: "Há também nos rios outros fantasmas, a que chamam Igputiara, isto é, moram n'água, que matam do mesmo modo aos Indios". Teodoro SAMPAIO, *O tupi na Geografia Nacional*, Bahia, 1928, dá a definição seguinte do termo: "Iupiara: Corr. ipú-piara, o que reside ou jaz nas fontes, o qua habita no fundo das águas. É o gênio das fontes, animal misterioso, que os índios davam como homem-marinho, inimigo dos pescadores, mariscadores e lavandeiras". No comentário à obra de Soares de Souza (capítulo sobre os homens marinhos), o professor Pirajá da Silva faz diferentes considerações acerca da aparição e menciona possíveis correlações entre estes animais e as lendas e superstições indígenas.

[37] A história de Gândavo é retomada por Frei Vicente do Salvador na sua *História do Brasil*, escrita por volta de 1627, os outros cronistas e viajantes mencionam monstros e homens marinhos, casos de mortos

fauna assombrosa, os segredos duma natureza ocupada em produzir efeitos incompreensíveis e maravilhosos dão-se a ver. A inserção destes contos e casos de monstros famintos e bestiais que saem à praia, beijam vorazmente ou causam pasmos mortais desdobra a grandeza brasileira como lugar do possível e põe a tónica nas maravilhas que são, por enquanto, segredos, mas que os homens desvendarão, servindo-se da sua curiosidade.

O ROTEAR

Momentos de desenfado no decorrer de uma descrição, essas historietas exóticas que avultam no tecido textual são essencialmente *negaças* destinadas a recobrir uma terra de uma língua e de uma prosa definida, explicável. Negaças que procuram destruir os espantalhos, i.e., a ignorância, os preconceitos, o medo. Elas encontram muitas vezes o seu pendor visual na cartografia e nos livros ilustrados, embora, do lado português, a produção tenha sido, que se saiba, limitada a plantas e animais ou a representações cristalizadas de índios brasileiros.[38]

Escrever para desvendar as Grandezas do Brasil leva a contar o maravilhoso da terra e a controlá-lo: a escrita da terra é a escrita do Segredo que a cada passo é revelado e manifestado. Essa dialéctica é aliás manifesta na obra de Brandão, onde o dialogismo[39] permite a teatralização do processo. Não é por acaso que a obra abre com o pedido de

---

e de pasmos cruéis perante estes monstros assombrosos; alguns, como Fernão Cardim, pormenorizam a sua maneira de matar (beijando). Além da literatura de viagens, as colectâneas de histórias fabulosas que beneficiam a partir de meados do século XVI dum grande atendimento público (no âmbito francês nomeadamente, as famosas *histoires prodigieuses* de Pierre Boaistuau que tiveram a partir de 1560 várias edições) também costumam dedicar um capítulo ou mais aos monstros marinhos. Verifica-se a persistência dos entes marinhos numa obra de carácter científico de fins do século XVIII intitulada *Essais de la nature - Considérations philosophiques* que compila avolumadamente histórias, descrições de monstros marinhos da antiguidade até à época com anotações e referências preciosas, comentários de filósofos, de naturalistas ...).

[38] Ver os mapas quinhentistas reproduzidos por Armando CORTESÃO e Avelino Teixeira da MOTA in: *Portugaliae Monumenta Cartographica*, Lisboa, 1960. Ver também a colectânea botânica e zoológica organizada no século XVII pelo Pe. Christóvão de LISBOA, *Historia dos animaes, e arvores do / Maranhão. / Pelo muito Reverendo Padre Fr. Chris/tovão de Lisboa Calificador do Santo / Officio, e fundador da Custodia do / Maranhão da Recolecção de /Santo Antonio de / Lisboa.* Anno /, c.1625-1631, Lisboa: Arquivo Histórico Ultramarino e Centro de Estudos Ultramarinos, 1967, com um estudo e anotacões de Jaime Walter, prefácio de Alberto Iria. Em contraste, os viajantes estrangeiros entremearam as suas narrativas de retratos e representações mais dinamizadas do mundo natural e humano (*cf.* por exemplo, André Thevet e Jean de Léry). Para uma resenha da fauna exótica ver de António Luís FERRONHA, Mariana BETTENCOURT e Rui LOUREIRO, *A fauna exótica dos Descobrimentos*, Colecção "As Grandes Navegações", Lisboa: Ed. Elo, 1993. Ver ainda as considerações de José Manuel GARCIA, "Poder, História e exotismo na Iluminura quinhentista" in: *Oceanos*, n° 26, Abril/Junho 1996, Lisboa: Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos portugueses.

[39] Temos conhecimento dum estudo do professor Manuel SIMÕES, "Dialogismo e narração nos *Diálogos das grandezas do Brasil*", in: *Studi di letteratura Ispano-americana*, n° 15-16, Milano, 1983, pp.77-88. Não tivemos, no entanto, a possibilidade de o consultar.

identificação de um objecto - um bisalho[40]- que provoca a curiosidade de Alviano e, por um efeito intensificador, leva aos encontros diários entre os dois homens; o perito revelará os segredos do Brasil ao inexperiente:

> Alviano: O mundo é tão velho e os homens tão desejosos de novidades, que tenho por mim que não há nele coisa por descobrir, nem experiência que se haja fazer de novo que já não fosse feita.
>
> Brandônio: Enganae-vos nisso summamente, Sr. Alviao, porque ainda ha muitas cousas por descobrir e segredos não achados que pera o diante se hão de manifestar.

O Brasil é sempre escrito em termos de descoberta e de redescoberta. A reiteração da mesma matéria surge como vitalização e constante actualização. O real é segredo que autoriza a infinda produção de narração, a reiteração obedece plenamente aos desígnios políticos dos cronistas.

Afirma-se o potencial maravilhoso da terra enquanto se tenta negar o seu aspecto fabuloso. Parece ser esta uma das funções desses contos que vêm no corpo do texto negar a crítica de efabulação. Aproximação directa do facto em si próprio, o conto deve eliminar as suspeitas de que aquilo que se conta não passa de um artifício. Essa suspeita é, aliás, o horizonte de recepção da narrativa de viagem na medida em que o auctoral / autoridade da narração é instável e a informação fornecida tem que ser constantemente regularizada. A obra de Brandão, sendo dialogada, expõe claramente essa problemática no duelo retórico entre um Alviano, que situa as palavras de Brandônio na área do fabuloso, e um Brandônio, que multiplica as estratégias de credibilidade. Defendendo-se, Alviano amplifica as maravilhas brasileiras:

> Isto tenho eu por fabula ... p.67.
>
> Com saber claramente que o que me contaes são verdades puras, todavia me parecem cousas phantasticas pela grandeza dellas ... p.205.
>
> Isto parece historia a que se não pode dar crédito ... p.241.
>
> Maravilhosas cousas com as quaes me tendes suspenso ... p.255.
>
> Cousa extranha essa, e será dura de crêr a quem della não souber muito ... p.251.
>
> Cousa estupenda é essa, e certamente indigna de se poder crêr pela sua extranheza e raridade ... p.254.
>
> De cada vez me ides contando mais extranhezas, e taes, pela calidade dellas, não capacita o entendimento pode-las haver no mundo ... p.258.
>
> Cousa é essa que, pela sua raridade, não sinto confiança em mim, que me atreva a conta-la no Reino, porque recearei que me dêm apupadas ... p.261.

---

[40] "Alviano: Que bisalho é esse, Sr. Brandônio, que estais revolvendo dentro nesse papell? - porque, segundo o considerais com atenção, tenho para mim que deve ser de diamantes ou rubis. / Brandônio: Nenhuma cousas dessas é, sinão uma lanugem que produz aquella arvore fronteira de nós em um fructo que dá, do tamanho de um pecego, que semelha propriamente lã. E porque m'a trouxe agora ha pouco a amostrar uma menina, que o achou cahido no chão, considerava que se podia aplicar para muitas cousas.", *op. cit.*, Início do Primeiro Diálogo.

Alviano, interlocutor, desempenha o papel de leitor potencial de narrativas de viagens. Maravilhado e dubitativo, encontra-se na postura do ouvinte de lindos contos oscilando entre o sentimento de prazer ("o folgar de saber") e a sensação desagradável de ser tido por simples ou néscio. Brandônio, ele, caricatura o papel de autor e de narrador e esforça-se por garantir a veracidade do que está narrando: sustenta a experiência pessoal por "testemunhas dignas de fé", tenta dignificar e garantir a autenticidade das histórias que lhe foram contadas ... A oscilação, quando se deseja distinção, entre a história como verdade ou factualidade e a fábula, processo da *inventio*, cristaliza-se e prolifera nesses contos. Não é por acaso que, no texto de Brandão, além das refências bíblicas, mitológicas e clássicas convocadas para engalanar o prosaismo do narrado[41] aparecem alusões directas aos contos de Trancoso e aos encantamentos de Urganda[42]. Hábil contador, Brandônio arquitectura histórias que se inseririam na classificação feita pelo sábio Doutor da *Côrte na Aldeia*: contos fundados em descuidos e desatentos; contos fundados em ignorância, contos de engano e subtileza[43]. Esta arte de contar subtiliza os ingredientes e processos da cultura livresca, denigra o encantamento da ficção, nomeadamente pastoril, para realçar os autênticos encantamentos dum Brasil, terra pastoril limpa dos fingimentos. Ao ouvir Brandônio pintar a formosura, a recreação, o natural dos bosques, a diversidade das plantas e árvores, Alviano exclama jocosamente:

> Por essa maneira temos no Brasil outros novos campos de Tesallia, porque tendes encarecido os seus com tão eficazes palavras, representando nelles tantas grandezas e excellências que me vem desejo de me transformar em um agreste pastor, somente para puder gozar tanta frescura.[44]

Desejo de transformação que Brandônio talvez aprecie mas que quer despojar das representações idealizadas e fabricadas "*na ideia*" para lhe opor o natural.[45]

Numa ótica cultural e literária, essas obras entretecem ramificações problemáticas com o bucolismo da época. Helder Macedo, ao estudar a novela encaixada nas *Saudades da Terra* por Gaspar Fructuoso e a *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do

---

[41] Entre outras, alusões implícitas a Adão, directas a Diana e às suas ninfas, à Hércules, à Polifemo, Lestrigen, Scita, Campos Elíseos, campos de Tessália ... .

[42] *Op .cit.*, p.161: "Isto parece dos Contos do Trancoso e como tal não me persuado a dar-lhes crédito ..."; p.204: "Isso é cousa impossível, se não buscardes Urganda pera vo-los fabricar por encantamento". Lembramos que a obra de Trancoso consta de contos de tradição popular ou imitados de Boccaccio e outros autores e que eles constituem o primeiro livro português de novelas. Publicada em 1585, a obra foi acrescentada pelo filho do autor em 1596 e teve numerosas edições. Rodolfo Garcia, comentador da obra de Brandão, indica que "ainda hoje, nas províncias do Norte do Brasil, aos contos fantásticos se qualificam de histórias de Trancoso ...". Urganda, fada, surge nas novelas de cavalaria nomeadamente no *Amadis*, outro livro de grande successo em Portugal e além-muros.

[43] Para o estudo da novela portuguesa do Renascimento e época barroca ver João Gaspar SIMÕES, *História do romance português*, 1.° volume, Lisboa: Estúdios Cor, 1967. Ver também de Walter PABST, *La novela corta en la teoria y en la creación literaria (Notas para la historia de su autonomía en las literaturas romanicas)*, Madrid: Gredos, 1973, (original alemão, 1967).

[44] Diálogo Terceiro.

[45] Diálogo Quarto. Perante tanta artilharia, Alviano só pode exclamar: "Não há quem possa ir contra isso, porque claramente vejo que assim passa e que temos entre as mãos os verdadeiros Campos Elíseos fingidos dos Poetas".

Oriente, apontou as expressões do exílio e a eclosão duma literatura pastoril de índole nitidamente política, em que o exílio se tornara a metáfora da nação perdida numa "convergência entre milenarismo cristão e messianismo judaico"[46]. Verificou nesses hibridismos uma evolução interessante do bucolismo, onde se mantém a imagem imperial duma nação que deixara de existir e onde se poder ler o "avesso espectral das crónicas e das apologias do Império". Descobria nessa literatura um espaço particularmente trabalhado pela expressão incerta e duvidosa da identidade dos cristãos-novos que contaminava as obras restantes.

Ora, de um modo geral, a literatura de viagens ao Brasil retoma o modo pastoril dentro de uma literatura de feição épica (vangloriar o descobrimento, descrever incansavelmente os atributos e propriedades do Brasil). Ao utilizar o discursar do pastoril, inverte a modalidade de ficção que lhe é inerente para não só sugerir mas afirmar saídas para Portugal, despojando o Brasil da dimensão espectral. Desmentindo os fingimentos de que podem ser acusados, desenvolvem a poderosa realidade do país e realizam a metáfora Portugal/Brasil e Brasil/Portugal num discurso misto, épico e pastoril, que é uma nova dimensão da territorialização. Assim, a escrita da viagem e do país viajado não prescinde da dimensão exótica, pelo contrário, serve-se dos seus campos e das suas tonalidades para subvertê-la e convertê-la numa dimensão endótica (i.e., fazer seu).

Tiradas do que foi registado, ouvido, visto ou vivido pessoalmente, as narrativas desdobram o tecido descritivo dos relatos de viagens e servem uma retórica política. São ramos situados entre o conto ancorado na ilusão referencial, ligado à revelação e à iniciação, e a novela no seu sentido inicial de informação bruta ligada ao evento. Dois modos temporais se entrecruzam e se fundem - um, que suscita a atenção e que é prazer, outro, que mobiliza a inteligência e leva à comprehensão e à dedução -; situados no passado, eles esclarecem o presente e preparam o porvir. Nesse sentido, integram-se na literatura utópica com os seus horizontes programáticos.

Esses colonos viajantes são catequistas e a doutrina por que pugnam, cada vez mais colorida com histórias, contos e anedotas - casos - que lhe emprestam frescura e vivacidade, contados, a propósito, confere autoridade a uma catequese leiga que difunde modelos de compreensão de uma realidade exótica e modos de reflexão sobre normas diferentes. Patrimônio da experiência e mundo da experiência, são, por conseguinte, regras de acção e de desejada integração. Estes modelos de virtudes, guias de ensinamentos proveitosos tirados do quotidiano da colónia e do simples dia-a-dia, são "contos que não nasceram", porque a sua dimensão exemplar é demasiado reforçada[47]. Assim, uma vertente didáctica é legível no episódio gandaviano do monstro marinho, onde o jovem português surge como um "*miles christi*" que à beira-mar mata o dragão monstruoso. Contos que se inserem na tradição do *exemplum*, exemplum secularizado, caindo no anedotário e, embora

---

[46] Conferência realizada em Paris em Março de 1996 no âmbito dum seminário sobre a literatura pastoril (Ehess).

[47] Para esta problemática, ver Hans Robert JAUSS, "Une approche médiévale: les petits genres de l'exemplaire comme système de communication", in: *Le Genre à la Renaissance*. Ver ainda études de Claude BRÉMOND, Jacques LE GOFF et Jean Claude SCHMITT, "Typologies des Sources du Moyen-âge Occidental", in: *L'Exemplum*, fasc. 40, Belgium: Brepols, 1982.

tentados pelo novelesco, não conseguem atingir este grau de ficção[48]. Pertencem, a despeito do seu realismo estrutural, à literatura de índole didáctica que floresce em Portugal, já patente nas *Histórias e Contos de proveito e exemplo* de Trancoso e permanente no pastoralismo português a partir da doutrina editada pelos protagonistas de *Côrte na Aldeia.*[49]

No entanto, o proveito deve ser tido tanto num sentido metáforico (ensinamento) como num sentido concreto (o lucro, a sagacidade para empreender e possuir). Neste sentido material, utilitário, estas histórias são geografias: alisam espaços conhecidos, estriam espaços abertos. Sugerem a cada passo na geografia estranha a presença da geografia pátria: o espaço outro é devorado, o espaço conhecido é reencontrado.

A difusão do modelo de viajante como descobridor e colono passa por um trabalho subtil de releitura do maravilhoso. As imagens e histórias que encenam a variedade inegostável desse mundo brasileiro nascem do conceito da *mirabilia* elaborada pela Antiguidade e retomada na Idade média pela igreja que lia o mundo como sinal da potência do Criador. Embora essa dimensão não esteja menosprezada na literatura de viagens ao Brasil, a noção de grandeza alicerça-se sobre um discurso onde o homem, aceitando a componente concreta da curiosidade, prolonga e aperfeiçoa a criação divina. Desse modo, legitima-se o *homo faber* barroco, entremeado do versátil *homo viator* no discurso de legitimação do Brasil. Ao viajar, o português "faz-se", cadastra o encoberto e confere atributos, funcões, códigos ao que é desconhecido, i.e., intervalo, salto perigoso, em suma o demónico.[50]

Revela-se assim a permanência do modelo técnico (o roteiro, o guia naútico) no âmago da literatura de viagens[51]. A conversão desejada é um programa baseado sobre maneiras de se situar e estes contos são sinais da terra, conhecenças que sustentam e garantem a viagem, abrindo ao rotear já não do mar, mas da terra.

Universidade de Lille III

---

[48] *Cf.* Nuno Júdice, a distinção entre contar (o mais próximo do facto) o re-citar (momento segundo da vida do conto), o narrar (nível superior que permite autonomia do narrador) e escrever (momento de cristalização do conto, a sua formação definitiva e a construção da figura do autor/escritor), *op. cit.*, pp.29-30.

[49] Sobre este aspecto, ver João Gaspar SIMÕES, *op. cit.*

[50] Servimo-nos neste passo das considerações de Gilles DELEUZE/Claire PARNET sobre o demónico: "*Les démons se distinguent des dieux, parce que les dieux ont des attributs, des propriétés et des fonctions fixes, des territoires et des codes : ils ont affaire aux sillons, aux bornes et aux cadastres. Le propre des démons, c'est de sauter des intervalles, et d'un intervalle à l'autre*", *Dialogues,* Champs, Flammarion, 1996, p.51.

[51] Para estas considerações, permito-me citar um pequeno trabalho meu, "L'usage du monde, écritures portugaises du voyage à la Renaissance", in: *Modèles et Innovations, études de littérature portugaise et brésilienne*, Centre de Recherches sur les Pays Lusophones - Crepal, sous la direction d'Anne-Marie Quint, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994/1995, pp.11-36.

A CORRESPONDÊNCIA DE JOSÉ DE ANCHIETA: DOCUMENTO E FICÇÃO

MATILDES DEMETRIO DOS SANTOS

Para atravessar
oceanos
e tempos
Para traçar percursos
e memórias
Eni ORLANDI[1]

1. JOSÉ DE ANCHIETA: O ESCRIVÃO DE CARTAS

Cartas e papéis reunidos como documentos de conhecimento e reflexão teológica sobre a conquista territorial e espiritual do Brasil-Colônia, entre 1554 e 1594. Correspondência-relatório ligada diretamente à missão religiosa e engajada no projeto colonizador. Seu autor, mal saído da Idade Média, é membro fervoroso da Companhia de Jesus e se aventura para o Novo Mundo com a tarefa de impor sua religião e fazer tábula rasa de uma cultura que desconhecia completamente.

Em 1553, desembarca em Salvador, Bahia, acompanhando o segundo governador geral da capitania, D. Duarte da Costa, de outros padres e irmãos da ordem. Na mesma caravela, vinham militares, plantadores de cana, futuros colonos, degredados. Paradoxalmente, em igual medida, desembarcavam mensageiros da palavra de Deus e empreendedores expansionistas. Também no moderno século XVI, descoberta, cristianização e conquista eram projeções e ampliações da antiga luta hispano-cristã contra o bárbaro Islã, na mesma esteira do ideal medieval das cruzadas.

Herdeiro dessa tradição doutrinária e militante, José de Anchieta, em sua correspondência, não neutraliza os conflitos do presente nem questiona a ilegitimidade do processo de colonização e conversão, ao contrário, sua escrita se reveste de exemplaridade e heroísmo. A rede de cartas do incansável jesuíta, mais do que documento de rotina eclesiástica, contém traços pessoais que ajudam a definir o zelo com que relata didaticamente suas aulas de gramática, comentando com alegrias de professor os progressos feitos por seus alunos, apesar de estarem todos "expostos ao vento e ao frio, aquecendo-se ao calor dum tição aceso, e aplicar-se à lição numa pobríssima e velhíssima e, no entanto, feliz cabana"[2]

Com determinismo e tenacidade, historia o trabalho diversificado que fazia, enquanto precisava lavrar a terra e conhecer outros tantos ofícios para atender à demanda

---

[1] Eni Paucinelli ORLANDI, *Terra à vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo*, p.54.

[2] Trecho da carta XIII (1562) adaptado ao corpo de trabalho, p.187 do volume *Cartas. Informações, fragmentos históricos e sermões*, utilizado como referência a partir daqui.

e vencer as condições adversas do meio. Agricultor, operário, sapateiro, médico, barbeiro eram profissões extra que desempenhava por força das circunstâncias. Igualmente bandeirante e naturalista, o missivista seqüencia suas aventuras ao protagonizar expedições de reconhecimento pela mata adentro. Interessado, ele particulariza cada etapa da expedição, catalogando tudo o que fosse desconhecido ou digno de admiração aos olhos de seus superiores europeus.

Nesses trechos, a carta assume a feição de um diário, onde as descobertas mais importantes são anotadas juntamente com as impressões suscitadas por elas. A flora comestível e medicinal da região o surpreende. Os inúmeros mamíferos, répteis, peixes, pássaros e insetos exigem um longo e trabalhoso exercício de descrição. Entretanto, diferente dos relatos de Cristovão Colombo, Américo Vespúcio, Pero Vaz de Caminha e outros viajantes, que se extasiaram ao contemplar as exuberâncias tropicais, Anchieta se retrai e se faz presente com uma retórica descolorida, desprovida de arrobos semânticos e sem mencionar a idéia de "Paraíso terrestre", tão evocada pela tradição edênica e naturalista daquele momento histórico[3]. Caminha se deslumbrou com a terra e a gente de Porto Seguro. Vespúcio se rendeu maravilhado ao espetáculo de cores e luzes oferecido pela natureza americana. Diante da beleza majestosa do cenário natural, Colombo não se julgou capaz de tornar verbo o que era sonho e sentimento.

José de Anchieta, todavia, consolida uma mentalidade mais experimental e científica, projetando uma vontade de organizar e dominar o espaço, procurando fugir ao extraordinário. Por isso adverte seus interlocutores: "O que vou referir é admirável, mas unanimemente comprovado e verificado por notória experiência".[4]

Dessa forma, as cartas que percorrem a fauna e a flora da colônia quinhentista constituem um sólido inventário de quem registrava tudo com atenção e objetividade como convém a um sério pesquisador. E, para ilustrar de modo plausível suas descobertas, se utilizava da fala indígena nos meandros de seu discurso. Como conseqüência, misturam-se no relato epistolar a língua tupi, seguida da tradução portuguesa imediata. Daí: *pirácema* é a saída dos peixes; *iguaraguâ*, o peixe-boi; *sucuryiúba*, a cobra de maravilhoso tamanho. Outras vezes, o vocábulo indígena reina soberano: *jacaré, jararaca, tamanduá*, por exemplo, foram transpostos para o português, pelas suas peculiaridades específicas. Quando a dificuldade de tradução persistia, porque o nome tupi era suscetível de várias explicações, Anchieta recorria às línguas que conhecia para se tornar inteligível: "Há próprio animal, bastante freqüente, próprio para se comer, chamado pelos Índios *tapiíra* e pelos espanhóis *anta;* julgo que é o que em latim se chama *alce*"[5]. Erroneamente, ele próprio confunde o alce latino com a anta brasileira.

À medida que o conhecimento geográfico e naturalista vai sendo dominado, abre-se espaço para a interpretação de traços inerentes ao linguajar e aos costumes nativos. Uma

---

[3] No século XVI, ocorreram as grandes navegações, as invenções fundamentais (como a de Gutenberg) e a busca do saber racional e científico ainda que por caminhos contraditórios, mas sempre sonhando com paraísos mitológicos, em busca da descoberta da fonte da juventude, utopias impossíveis.

[4] Carta X (1560), p.121. Grifos nossos.

[5] *Ibidem*, p.128.

vez, não resiste ao riso ao comentar escandalizado o hábito dos homens e mulheres em proferir qualquer palavra sem nenhuma cerimônia. Sobre o que considerava falta de educação, escrevia: "Os Brasis [...] pronunciam claramente, sem nenhum vexame, as palavras que significam os órgãos secretos de um e outro sexo, a cohabitação e outras da mesma natureza"[6].

Na rua, nos centros mais abastados, já na década de oitenta, o olhar crítico fixa o gosto indígena em vestir-se com roupas e acessórios europeus sem abdicar da liberdade de andar nu, com seus órgãos sexuais às claras. Na excentricidade do quadro pintado, ressalta a superioridade de quem ri com a "infantilidade" de seres considerados ingênuos que,

> um dia saem com gorro, carapuça ou chapéu na cabeça e o mais nu; outro dia com seus sapatos ou botas e o mais nu; outras vezes trazem uma roupa curta até a cintura sem mais outra coisa. Quando casam vão às bodas vestidos e à tarde se vão passear com o gorro na cabeça sem outra roupa, e lhes parece que vão assim mui galantes[7]

Homem de boa vontade, mas desejoso de transplantar modelos de comportamento exigidos pela Igreja Católica, José de Anchieta se intrigava sobre os nativos e dirigia-se com particular severidade às mulheres. Em carta de julho de 1554, assegurava que eram promíscuas, andavam nuas e não se negavam a ninguém, chegando até a importunar os homens jogando-se com eles nas redes.

De acordo com o ascético jesuíta, só um santo poderia resistir a tanta luxúria, mas procurava moralizar os costumes, educando as crianças, longe da influência paterna. Na prática, os resultados eram desanimadores, restando como consolo o lamento epistolar: "depois de serem já bem instruídos, seguem a seus pais primeiro em habitação e depois nos costumes"[8].

A documentação copiosíssima denuncia a selvageria dos índios. Eram nômades e vadios. Não se submetiam a nenhuma lei ou autoridade. Viviam em guerra visando à captura de prisioneiros para a antropofagia.

Na escrita das cartas, o tema obsessivo da antropofagia por vingança se confunde com o apetite cruel de comer carne humana. Os traços bárbaros da cultura indígena eram referidos mas não intuitivamente apreendidos. A antropofagia ritual, tabu na ótica missionária, exercia uma função de transformação e integração na sociedade indígena. Do lado vencedor, significava bravura, heroísmo, liberação, prazer e até a aquisição de uma nova identidade, com o guerreiro trocando de nome. Do outro lado, consciente de seu papel na troca ritual, o vencido sentia-se glorioso por servir de alimento ao mais forte, pois só os medrosos e fracos eram sepultados. A idéia da própria morte não era obstáculo para o guerreiro que andava quilômetros para provar sua coragem, conforme comprova o relato atento do padre Anchieta:

> Os índios que usam todos comer em seus banquetes carne humana, no que mostram achar tanto prazer e doçura, de modo que comumente caminham mais de 300 milhas para a guerra, se

---

[6] *Ibidem*, p.116.
[7] Apud Emanuel ARAÚJO, *O teatro dos vícios*, p.114.
[8] Carta VIII (1556), p.102.

reduzem ao cativeiro quatro ou cinco dos inimigos, voltam sem outro motivo e os comem com grande festa de cantares, e copiosíssima liberação de vinhos (que fabricam de raízes), de modo que nem as unhas perdem, alegram-se toda a vida com o desvanecimento da singular vitória; os prisioneiros no entanto julgavam ser assim tratados excelentemente e com distinção, e pedem uma morte tão (como eles imaginam) gloriosa; porquanto dizem que os medrosos e fracos de ânimo é que morrem e vão, sepultados, suportar o peso da terra, que eles crêem ser gravíssimo.[9]

O olhar superior não se esforçava para entender as representações do sagrado em meio às cerimônias de canto e dança, as beberagens, a antropofagia, os transes presididos pelos pajés. Os testemunhos só contribuíam para a elaboração de uma visão negativa, apontando para uma justificativa de dominação, onde a força seria o meio mais eficaz.

Passo a passo, José de Anchieta, em sua correspondência, joga com informações e comentários depreciativos até constituírem uma imagem de duplo sentido. Primeiro, enquadrinha uma paisagem selvagem, com espécies desconhecidas e habitantes inferiores, de língua pobre e costumes condenáveis. Segundo, cria uma imagem bárbara, que desperta desconfiança, inquietação e repulsa.

Com efeito, a inserção de vocábulos indígenas ao longo da narrativa é acessória e folclórica; o que predomina é a presença maciça de traduções e interpretações, que superpõem uma forma de falar sobre outra, realçando a superioridade lingüística e literária de quem observa e escreve. A insistência em propagar uma imagem única do índio como cruel, lúbrico e afeito a práticas bestiais, acaba por alterar e deformar o retrato, fundindo o relato histórico com a imaginação criadora. Evidentemente, o contato direto e prolongado com as realidades do Novo Mundo minava as certezas absolutas do inflexível e resistente escrivão de cartas oficiais, despertando-lhe a sensação desagradável de viver dias tenebrosos, numa busca angustiante, como um solitário peregrino surgido da Idade Média, caminhando por uma terra selvagem onde Deus e o Diabo travavam suas lutas de fé.

2. O CONFRONTO COM O INDIZÍVEL

Gastar palavras em contar extremos
De golpes feros, cruas estocadas,
É desses gastadores, que sabemos,
Maus do tempo com fábulas sonhadas.[10]

Paradoxalmente, o discurso de José de Anchieta parte da observação da realidade mas dela se distancia à medida que o escritor vive a sensação de estar no Inferno, entre bestas e demônios ingratos que não aceitavam o significado que lhes era conferido pela catequese. Essa percepção equivocada permite o afloramento de um discurso subjetivo, reduzido na sua dimensão histórica em que o pensamento cristão-medieval se mistura com a superstição e o maravilhoso.

A carta-relatório, gênero prestigiado pela tradição culta do século XVI, perde o seu caráter de documento datado e selado para circular sinuosamente no campo da imaginação.

---

[9] Trecho da 1ª carta (1554), pp.54-5.

[10] Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto VI, estr. 66.

O fato propriamente dito se altera e se combina com episódios indiscutivelmente escabrosos, recheados com ingredientes exóticos e grotescos.

Assim, o "historiador" cria um Brasil infernal e inverossímil: tudo o que vê são imagens estranhas e estrangeiras. A natureza indomável aterroriza, pois é difícil de enfrentar. Os indígenas são inimigos perigosos, porque não se deixam aliciar. Daí a vontade imperiosa de domar e submeter o desconhecido com a "força e o auxílio do braço secular"[11], como se tudo fosse ameaça.

Nas cartas supostamente "documentais", o olhar preconceituoso reduz a imagem para fixar apenas a diferença e marcar a distância que separa os dois grupos humanos: desprotegidos e diligentes servos de Deus à mercê de "lobos famintos". A descrição de uma despedida entre os irmãos da Companhia evidencia o contraste:

> Despedindo-se os nossos de nós outros com muitas lágrimas, com que nos deixavam entre dentes de lobos famintos, e na verdade a todos os Cristãos desta costa e ainda a nossos Padres, que conhecem esta brava e carniceira nação, cujas queixadas ainda estão cheias de carne de Portugueses, pareceu isto não só grande façanha, mas quase temeridade, sendo esta gente de maneira que cada um faz lei para si, e não dá pelos pactos e contratos que fazem os outros.[12]

Até as atitudes de coragem e crença no valor da morte escolhida são interpretados de modo totalmente diferentes. Quando dois padres morrem, de joelhos, frente a seus algozes, sem renegarem sua fé, Anchieta deseja igual morte: "muita consolação nos causou sua morte e pedimos outra semelhante ao Senhor"[13]. Ao guerreiro tupi que, vencido, prefere ser deglutido pelo inimigo - permanece apenas a idéia de barbárie.

Lados opostos, a figura dos missionários se apresenta vinculada ao ideal cristão do martírio por Cristo, sem trair sua vinculação com os heróicos cavaleiros das cruzadas medievais, que se lançavam às aventuras como se estivessem em seu elemento natural. O missionário-cavaleiro em terras americanas vive rodeado de raridades e curiosidades estranhas como num sonho ruim.

Com freqüência, a correspondência foge ao objetivo quando acopla cenas sanguinolentas, episódios bárbaros, aventuras estarrecedoras, obstáculos e abnegações. Cenas autônomas, indiscutivelmente novelescas, se introduzem no discurso histórico, sem justificativa para o contexto a não ser provar que a missão do escritor se nutre da atenta observação do que vinha do povo na fornalha da selva. Assim é o episódio sobre uma índia cristianizada que desperta o amor de um nativo não batizado, casado e com filhos. Zelosos de sua cria, os padres recusam o pretendente, condenando a poligamia. Desobediente, o apaixonado consegue a autorização do irmão (como era costume entre as tribos) e a leva como companhia. Insatisfeitos, os missionários armam uma contra-ofensiva e conseguem trazer a moça de volta. Ela retoma a vida no reduto cristão, entretanto o amante inconformado rapta a mulher à força. O perigo maior se dá quando a mulher se rebela e foge.

---

[11] O uso da força para obediência e submissão é fortemente defendido pelo jesuíta: Cf. Carta I, XI, XII, XIV e outras.

[12] Carta XV (1565), p.210.

[13] O triste episódio sobre a morte dos padres é relatado na Carta IV (1555) e a explicação sobre a antropofagia ritualística aparece na Carta I. Entretanto, Anchieta não percebe a semelhança de atitudes.

O homem desvairado, desconhecendo aquele comportamento feminino, a persegue, dá-lhe uma surra, corta-lhe os cabelos, queima-lhe o corpo e a abandona quase morta. Cruel, deixa um aviso aos padres que "nos havia de matar".[14]

A esse enredo, com ingredientes de crônica policial, juntam-se outros relatos que falam de cativeiros, encontros com índios antropófagos, guerras, conversões, doenças, tempestades, espíritos infernais. O missivista não aceita nada que seja contrário aos seus princípios éticos e religiosos, mas assume a situação criada pela conquista e o resultado é uma escritura equivalente a um mundo em gestação, caótico aos seus olhos.

Sob essa ótica, tudo quanto na natureza metia medo, causava repugnância, provocava destruição e morte simboliza na pena do escritor a desmedida, o primitivismo selvagem, a barbárie. A mata densa, as árvores de altura estupenda, os pântanos cheios de lodo, as cavernas subtefrâneas, os rios revoltos eram territórios livres para a cobra que estrangula (*sukuryu*) e o carnívoro rato-do-mato (*kururu*). O morcegão-vampiro (*andiraguaçu*) habitava a caverna sombria. As aves de rapina matavam e despedaçavam animais inteiros. Não era fácil narrar sobre tigres ferozes que não temiam nem mesmo a força de "quarenta homens armados". Difícil também era "representar por palavras" as diversas espécies de formigas devoradoras (as *iças*) e relembrar, sem tremer, das nuvens de moscas e mosquitos que atacavam cruelmente suas vítimas, sugando-lhes o sangue. Sobre um desses insetos, a *mariguê*, a anotação é incrível e tremendamente paradoxal:

> Habitam à beira-mar, são uma praga terrível, são tão pequenos que mal os podes perceber com a vista, és mordido, e não vês quem te morde; sente-te queimar e não há fogo em parte alguma, não sabes de onde veio repentinamente semelhante incômodo.[15]

Seres estranhíssimos, ou antes, demônios que aterrorizavam o imaginário dos índios, aportam na escritura de Anchieta para introduzir o sobrenatural e simbolizar o paganismo daquela gente. Sem se preocupar em conhecer a fonte dessas lendas, ele recolhe apenas o depoimento dos próprios indígenas e o endossa com o testemunho de padres que viram "algumas vezes" mortes provocadas por esses seres mitológicos. São os *curupiras*, deuses protetores da floresta, os fatais *igpupiaras*, inimigos dos pescadores, os fantásticos *boitatás*, "coisas de fogo", como um facho luminoso.

Os mitos e as lendas brasileiras não atraem o missivista. A sua obrigação é destruir essas "fantasias" como obediência a Deus. No seu ponto de vista, os fantasmas que povoam a mente dos índios causam morte, porque os que acreditam neles são daninhos e perigosos. Quer dizer: a natureza pagã do índio propiciava o exercício dos demônios. Como teólogo cristão conclui: "quer o demônio tornar-se formidável a estes Brasis, que não conhecem a Deus e exercer contra eles tão cruel tirania".[16]

O perigo mortal é quando forças exteriores penetram na alma dos seres humanos. Nesse instante, o olhar inquisidor denuncia, imediatamente, os pajés como esses homens

---

[14] Cf. Carta IX (1557), p.108.

[15] Cf. Carta X, p.133. Nessa carta, encontram-se descrições de animais e plantas que confundem o leitor pelo exagero dos traços.

[16] Cf. *ibidem*, pp.138-9.

capazes de praticar atos perversos e arrastar toda uma tribo à luxúria e à brutalidade. Para ridicularizá-los e torná-los indesejáveis aos olhos de seu grupo, os padres armavam situações onde os feiticeiros apareciam como covardes, medrosos, cômicos e mentirosos. A perseguição implacável à influência dos feiticeiros não conhece trégua. Eles são os arqui-inimigos do trabalho catequético e sobre eles se criam cenas grotescas e jocosas que ocupam o espaço epistolar para dar conta do que era feito para vencer as hostes do mal. Nessa perspectiva, os espíritos degradados pertencem a uma humanidade vil que precisava ser destruída, pois não daria nunca bons frutos: "Quem na verdade é espinho não pode produzir uvas"[17]. Muitas vezes, o provérbio englobava os colonos que disputavam com os jesuítas o direito de domesticar e reduzir os indígenas à obediência servil.

Tal retórica confirma que todo desvio é uma degeneração e um pecado que prenunciava a chegada do fim do mundo. A alegoria da barbárie atinge o cosmos inteiro, casando o natural com o sobrenatural, evocando medos e pavores ancestrais.

Ao descrever para o Padre Geral de São Vicente as condições climáticas da Vila de Piratininga, o padre, subitamente, muda o tom de seu discurso, como se a memória remontasse aos acontecimentos bíblicos da criação e do fim do mundo:

> Começou, depois do pôr do sol, o ar a turvar-se de repente, a enublar-se o céu, a amiudarem-se os relampagos e trovões, levantando-se então o vento sul a envolver pouco a pouco a terra, até que, [...] a tempestade, caiu com tanta violência que parecia ameaçar-nos o Senhor com a destruição: abalou as casas, arrebatou os telhados e derrubou as matas, as árvores de colossal tamanho arrancou pelas raízes, partiu pelo meio outras menores, despedaçou outras, [...] era para admirar quantos estragos de árvores produziu no espaço de meia hora [...], e, na verdade, se o Senhor não tivesse abreviado aquele tempo, nada poderia resistir a tamanha violência e tudo cairia por terra.[18]

No mesmo dia, continua o relato, os índios, indiferentes à tempestade, bebiam e dançavam o tempo todo sem demonstrar nenhum temor. O dado real se mistura aos elementos da cultura indígena e é trabalhado e interpretado com o significado que o missivista lhe quer atribuir.

Por conseguinte, a missão catequética reúne diferentes discursos para documentar e nomear o Novo Mundo, mas a idéia que persiste é igual e perniciosamente vingativa: a barbárie instala o caos e interrompe a evolução natural da humanidade, criada à semelhança de Deus e, a qualquer momento, pode ser castigada, com o fogo eterno. Assim rezava o Velho Testamento, assim acreditava e pregava José de Anchieta.

É, exatamente, essa retórica ficcional sobre o homem e a natureza americana que legitimará os direitos do conquistador e salvaguardará, de qualquer suspeita, o ideal salvacionista religioso de implantar a ordem e a harmonia na terra do caos.

A correspondência de José de Anchieta demonstra, por fim, que seu autor foi, dos personagens da Companhia de Jesus no Brasil, um dos mais incansáveis, mas foi também um dos maiores responsáveis pela aculturação e desaparecimento de muitos dos costumes indígenas, por não aceitar a realidade à sua volta e forjar uma outra, em tudo semelhante ao inferno.

---

[17] Carta I, p.57.
[18] Carta X, pp.114-15.

RESUMO

A correspondência de José de Anchieta, imersa que está na devoção católica e no compromisso com a Companhia de Jesus, corre o risco de ser lida como um relatório oficial, descrevendo, sem retoques, o cotidiano de um Brasil-Colônia.

No entanto, examinada de perto, há um missionário que revela, entre uma ou outra generalização, suas inquietações, certa cautela, curiosidades e uma percepção aguçada da vida e da alma dos seres do Novo Mundo. Tudo isso obriga o missivista-receptor a moldar sua linguagem em face da nova aprendizagem a que estava exposto.

Nesse sentido, as cartas-relatórios do Brasil quinhentista têm muito de realismo, praticidade e determinismo religioso, mas levam a crer que, paulatinamente, abriram espaço para aqueles elementos míticos, imagísticos e simbólicos da linguagem do Novo Mundo. Face à natureza virgem, em presença de homens e mulheres nus, ou quase nus, testemunhando práticas e costumes inusitados - a linguagem do primeiro apóstolo se desfaz da tranqüilidade civilizada e busca os contornos sinuosos no interior dos códigos tupis.

Universidade Federal de Viçosa

BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA, José de, *Cartas. Correspondência ativa e passiva*, pesquisa e notas do Pe. Hélio Abranches Violti, São Paulo: Edições Loyola, 1984, v. 6.

_____, *Cartas. Informações, fragmentos históricos e sermões*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____, *Teatro de Anchieta*, tradução versificada, intr. e notas do Pe. Armando Cardoso, São Paulo: Edições Loyola, 1977, v. 3.

ARAÚJO, Emanuel, *O teatro dos vício*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

BOSI, Alfredo, *A dialética da colonização*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MINDLIN, Dulce Maria Viana, "A catequese revisitada", in: *América: ficção e utopia*, org. de Maria Lúcia Poggi e José Carlos Jeba Bom Meitry, São Paulo: EDUSP, 1994, pp.171-88.

LACOUTURE, Jean, *Os jesuítas*, trad. de Ana Maria Capovilla, São Paulo: L & PM, 1994.

ORLANDI, Eni Pulcinelli, *Terra à vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo*, São Paulo: Cortez Editora, 1990.

PIZARRO, Ana, *América latina. Palavra, literatura e cultura*, São Paulo: Editora da Unicamp, 1993, v. 1.

THEODORO, Janice, *América barroca*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

A ALEGORIA DE KIANDA E O OLHAR "MELANCOLÉRICO" DE PEPETELA

CARMEN LUCIA TINDÓ RIBEIRO SECCO

> [...] *Assistir à queda dos modelos, dos muros, dos dogmas e dos amanhãs que afinal não cantam. Sem no entanto perder a integridade. Sem mudar de campo.* [...] *Sem fugir. De olhos abertos. Por mais terrível que seja a melancolia.*[1]

O Desejo de Kianda, penúltimo livro do escritor angolano Pepetela, publicado no início de 1995, é uma caricatura alegórica de Angola, devastada pela guerra civil fratricida que se desencadeou após o resultado das eleições presidenciais realizadas em 1992. A ação romanesca se desenvolve no ano de 1994 e o cenário é a cidade de Luanda, cheia de mutilados, carros importados, enfim, prenhe de contradições:

> A rua tinha sido definitivamente fechada à circulação de veículos, por isso não se viam os carros dos novos ricos, últimos modelos de vidros fumados e ar condicionado, para proteger os passageiros dos pedidos constantes de esmola por parte dos meninos de rua, dos mutilados de todas as guerras, dos velhos atirados para a rua pela nova mendicidade.[2]

O narrador, em terceira pessoa, por intermédio de intenso comprometimento político, consegue fazer, uma profunda e crítica análise do contexto social. Seu olhar assume a melancolia de quem narra de um lugar "dialeticamente dilacerado"[3],ou seja, de quem adota a dissonância característica do "rebelde radical", aquele que, segundo o filósofo Walter Benjamin, expressa um sentimento de mal-estar em relação ao *status quo*, mostrando-se inadaptado ao presente e nostálgico das crenças e dos valores absolutos do passado.

O ponto de vista melancólico, "melancolérico", segundo a filosofia benjaminiana, pressupõe a indignação e a divergência de quem não concorda com a realidade social em que se encontra inscrito. Etimologicamente, "a palavra melancolia vem do grego, de *melanos* (negro) e *kholé* (bílis). Designava um estado patológico do fígado que produzia bílis escura e acarretava depressão, irritação".[4]

Para Walter Benjamin, a melancolia não se relaciona à depressão e ao luto como ocorre na teoria freudiana. De acordo com o pensamento do filósofo alemão, ela está

---

[1] ALEGRE, Manuel, in: *Jornal de Letras*, Lisboa, 23-3-95, p.19.

[2] PEPETELA, *O Desejo de Kianda*, Lisboa: Dom Quixote, 1995, p.95.

[3] KONDER, Leandro, *Walter Benjamin:o marxismo da melancolia*, Rio de Janeiro: Campus, 1988, p.27.

[4] *Idem*, p.102.

intimamente ligada à alegoria, no que esta tem da faculdade de "dizer o que se encontra reprimido".[5]

A narrativa de *O Desejo de Kianda* se tece, desde o início, melancolicamente, pois, das brechas textuais, emana um discurso revelador das incoerências existentes no presente histórico de Angola. O romance, concebido de acordo com a teoria de Lucien Goldman, em *Pour une Sociologie du Roman*[6], se desenvolve como uma crônica social, dando ênfase à análise do contexto político angolano. Principia com dois episódios quase simultâneos: o casamento das personagens principais, Carmina C. C. e João Evangelista, e a queda inexplicável do primeiro prédio do largo do Kinaxixe. Fecha-se também, em círculo vicioso, com outro desabamento: o do edifício em que moravam os protagonistas. O texto de Pepetela instaura-se, dessa forma, como uma "verdadeira escrita do desastre"[7], o que implica uma interpretação alegórica, um agudo olhar de denúncia sobre a história do país. Sob a aparente ilogicidade das construções que se diluem, o texto alerta, figuradamente, para a dissolução do Estado-Nação em Angola. É sintomático que o primeiro prédio tenha caído, justamente,na hora exata em que os noivos partiram para o banquete financiado por verbas públicas desviadas de seus fins sociais:

> Carmina era membro destacado da Jota [...] Por estas razões a Jota investiu no casamento. Foram feitas requisições às empresas estatais [...] E a noiva ainda arranjou uma missão fictícia a Roma, paga evidentemente pelo Estado, para comprar o enxoval.[8]

A descrição da festa das bodas expõe a derrocada dos valores éticos; o narrador, através de pequenos comentários irônicos, põe a nu os mecanismos de corrupção presentes na realidade do país, mostrando como o dinheiro público passa a ser desviado por uma minoria que dele se aproveita indevidamente, enquanto a maioria do povo angolano se torna vítima da fome e da miséria.

A ruína é a imagem catalisadora do universo romanesco. Os constantes desmoronamentos pontuam o espaço textual, chamando a atenção para a perda dos valores éticos em Angola, para o vazio dos antigos sonhos e utopias. Narrador, personagens e leitor encontram-se:

> Submergidos na iminência do movimento da história, condenados a refletir melancolicamente sobre problemas insolúveis; a "instância mais alta" não é mais competente para formular julgamentos claros, os valores absolutos estão morrendo.[9]

As núpcias dos protagonistas representam a aliança de ideologias antes inconciliáveis. João Evangelista, o noivo, de origem protestante, encena a figura do acomodado, que aceita passivamente tudo para não se indispor e não perder os privilégios:

> João Evangelista também aproveitava do carro, sobretudo quando ela tinha daquelas reuniões de três dias [...] Ele ficava com o carro todo o dia. O trabalho era chato e sem grandes perspectivas.

---

[5] KOTHE, Flávio, *A Alegoria*, São Paulo: Ática, 1986, p.7.

[6] Paris: Gallimard, 1964.

[7] GAGNEBIN, Jeanne-Marie, *História e narração em Walter Benjamin*, Campinas: UNICAMP, 1994, p.51.

[8] PEPETELA, (1995), pp.12-13.

[9] KONDER, L., (1988), p.27.

E ninguém notava a sua ausência, como acontecia com quase todos os funcionários. Ia para o Morro dos Veados ou ainda mais longe, fazer uma praiada com música e leitura.[10]

Carmina, a noiva, atéia, de temperamento forte e combativo, mantém ligações com o governo, mas, embora tenha sido militante do Partido, como muitos companheiros, se beneficia, agora, do poder, esquecida dos princípios que engendraram a luta política da independência:

- Vamos enriquecer [...] Quer dizer,o Governo legitimamente eleito não pode legalmente se armar [...] Mas há uma maneira de se resolver a questão.Certas empresas que não são do Governo dão o nome [...] Claro que a empresa que dá o nome ganha uma comissão, uma pequena percentagem porque é para um fim patriótico. Só que uma pequena percentagem num negócio de muitos milhões é muitas centenas de miles de dólares. [...] Fui contratada porque, bolas, já que há negócio, que seja para camaradas que sempre foram firmes, por que razão dar a outros?[11]

O Desejo de Kianda alegoriza, através da "síndrome de Luanda", a perda da moral revolucionária em Angola; com a mudança do regime que ingressa na economia de mercado, o país soçobra sem identidade, fragmentado por conflitos políticos, étnicos, lingüísticos, religiosos:

Um milagre vinha mesmo a calhar para essa época de pouca crença, em que o governo se dizia marxista, embora muitos suspeitassem não passar de propaganda. A tese do milagre ganhou portanto num ápice adeptos incondicionais, especialmente concentrados nas igrejas de Luanda, quer nas tradicionais, européias, americanas ou africanas, quer nas novas seitas, electrónicas.[12]

O vazio das utopias é propício à proliferação não só das religiões, mas também à formação de um individualismo que visa à acumulação de bens, passando por cima dos antigos valores éticos defendidos pelo socialismo. Em entrevista sobre o livro é o próprio Pepetela quem faz o seguinte comentário:

O capitalismo instalou-se nas consciências e as pessoas contam consigo próprias e lutam pela vida passando por cima umas das outras, negociam, fazem esquemas. A única moral é ganhar dinheiro rápido.[13]

Consoante com o pensamento filosófico de Walter Benjamin que atribui ao capitalismo moderno essa destruição moral dos valores socializadores, o romance de Pepetela, adotando também uma perspectiva alegórica, consegue captar os deslizamentos de sentido presentes na sociedade angolana atual, onde, com a entrada do capitalismo transnacional, vemos, como alertou o velho Marx, "tudo que era sólido desmanchar no ar". Sujeitos, objetos e ideologias encontram-se abalados e tudo desaba em nuvens grossas de poeira, pois, conforme explica ainda a teoria do filósofo alemão anteriormente referido:

[A] alegoria cava um túmulo tríplice:o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os

---

[10] PEPETELA, (1995), p.13.
[11] Idem, pp.57-8.
[12] Idem, p.11.
[13] PEPETELA, in: *Jornal de Letras*, Lisboa, 29-3-95, p.15.

depositários da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas.[14]

É essa morte do sujeito uno, coerente com um universo ideológico sólido, e a desintegração dos princípios sustentadores da revolução e da independência angolana que justificam a utilização adequada do processo alegórico nesse último romance de Pepetela. A "alegoria implica nostalgia das certezas desaparecidas"[15] e isso a narrativa de *O Desejo de Kianda* alcança representar no âmago, através de uma caricatura "mal-humorada" da sociedade angolana. O narrador, usando o discurso indireto-livre, penetra a consciência vacilante de João Evangelista, devassando-lhe, pelo humor, a corrupta cumplicidade com a esposa:

> Valia a pena insistir? Carmina estava decidida e nem uma ponta de remorso se adivinhava na sua atitude. Se outros aproveitavam da situação, por que não eu, ainda por cima por uma causa justa? Acabaram as morais de convento, agora estamos na economia de mercado, existem três séculos de ética capitalista a demonstrar a legitimidade da coisa.[16]

Também não foi aleatória a escolha dos nomes das personagens centrais, os quais se encontram na esfera semântica das profecias. O discurso profético faz parte das sociedades de tradição oral, nas quais, se instaura, por intermédio da palavra mágico-religiosa de sacerdotes, curandeiros, feiticeiros, uma temporalidade abrangente que articula presente, passado e futuro. Nas profecias, o mítico se sobrepõe ao histórico, devassando alegoricamente as contradições sociais. Na África ancestral cabia aos velhos veicular palavras proféticas às gerações mais novas. No romance de Pepetela, há uma inversão; há o esvaziamento do sentido tradicional das profecias. Estas se encontram falhadas tanto no corpo social, como no corpo romanesco. Propositalmente, o narrador acentua a defasagem entre o comportamento das personagens e a simbologia que emana de seus nomes. João Evangelista encontra-se afastado das crenças religiosas praticadas pelo pai e pelo avô que o registraram assim, em homenagem à figura do profeta bíblico. Carmina, cuja identidade remete às canções profanas *"Carmina Burana"*, cantos proféticos pagãos, encarna, no texto, a imagem dos marxistas ateus, cujos hinos ideológicos sustentadores da independência angolana caíram por terra. É ela a representante corrupta do antigo Partido que, perdendo a certeza das profecias revolucionárias, também entra no comércio de armas para manter o *status* social próprio. O epíteto com que o narrador a designa, "Carmina *Cara de Cu*", efetua a crítica mordaz ao desmoronamento dos ideais "cantalutistas" que animaram a revolução. A personagem representa, pois, a própria profanação atual das profecias. O romance mostra que, hoje, em Angola, o social dilacerado não abre mais margens para as utopias socialistas. O povo angolano foi despido de tudo, até das moradias e das roupas, como bem ilustra, no texto, a alegoria dos desabrigados inteiramente nus no Largo do Kinaxixe.

---

[14] GAGNEBIN, J., (1994), p.46.
[15] *Idem*, p.45.
[16] PEPETELA, (1995), p.59.

Na narrativa, quase todas as personagens se apresentam como subjetividades problemáticas, prisioneiras da alienação resultante do vazio reinante tanto no espaço cultural, como no interior dos próprios sujeitos. João Evangelista é o exemplo do alienado no trabalho e no casamento, fugindo constantemente através do computador diante do qual fica horas a se distrair com um jogo que revive a queda do Império Romano. Aprisionado no imaginário eletrônico, em um país onde falta tudo, até energia elétrica, Evangelista "vive", na tela, a decadência de Roma, sem perceber a que o rodeia e desmantela seu próprio lar e seu próprio país. A modernidade do discurso de Pepetela reside justamente nessa ponta de ironia corrosiva a desvelar as contradições presentes. O jogo do computador funciona, pois, na narrativa, como um duplo irônico e alegórico das guerras que dilaceram Angola.

As únicas personagens que representam uma exceção a esse universo de degradante corrupção são o pai de João Evangelista, chamado "o mais velho Mateus", que recriminava as fraudes na vida política do país, o velho cego Kalumbo, que morava no prédio de João, e a menina Cassandra, cuja pureza e inocência faziam com que ouvisse e profetizasse o desejo de Kianda, embora só o velho Kalumbo lhe desse atenção:

> Kianda se sentia abafar, com todo aquele peso em cima, não conseguia nadar, e finalmente se revoltou. E cantou, cantou, até que os prédios caíssem todos, um a um, devagarinho, esse era o desejo de Kianda. E foi isso que Cassandra contou a mais velho Kalumbo.[17]

Representantes da tradição africana, os velhos, por serem guardiães do saber ancestral, e a criança, por apresentar um olhar ainda não contaminado pelos vícios do presente social, são, na narrativa, valorizados, sendo os que oferecem ainda alguma resistência, embora fique claro no texto que não são ouvidos pela sociedade angolana em crise. Cassandra, cujo nome oriundo da mitologia grega também remete à idéia de profecia, é a única que decifra o vaticínio de Kianda. Mas, em vão, pois não lhe dão crédito e ela acaba, também, vítima do último desabamento: cai pelos ares e mergulha fundo, para sempre, na lagoa do Kinaxixe, indo ao encontro da deusa angolana das águas. A ruína dos prédios representa alegoricamente o próprio ruir da tradição oral, a interdição de qualquer tipo de discurso profético, o que assinala, no contexto atual de Angola, o caráter apocalíptico das utopias.

O interessante é a solução romanesca encontrada por Pepetela para expressar sua revolta e a sensação de perda que define a realidade de seu país, no momento histórico presente. Em contraponto ao discurso cético do narrador e à desesperança dos diálogos travados pelas personagens, emerge, em itálico, como prenúncio da ruína que se abate sobre Luanda, o canto mágico de Kianda, alegorizando a identidade perdida, a impossibilidade atual do retorno às origens.

Em Angola, o culto às *iandas* (plural de *Kianda*, divindade do mar) sempre existiu, secretamente, mesmo após a colonização, sendo uma prova de resistência do imaginário mítico africano. As *iandas* são entidades reguladoras de tudo que se relaciona ao oceano. Segundo Ruy Duarte de Carvalho, "cativam-*se pelas pessoas, velam por elas e pelas*

---

[17] *Idem*, p.109.

águas"[18], manifestando-se, de acordo com as pesquisas feitas por esse antropólogo e poeta, de formas diferentes: a de lençóis de luz sob as águas, formando feixes de fitas coloridas; a de sons de guizos tilintando; a de patos nadando; a de pombos sobrevoando as praias, a de crianças gêmeas brincando, entre muitas outras.

Kianda, embora deusa do mar, também está na terra. O imbondeiro é sua árvore predileta, assim como outras árvores, como a mafumeira que aparece no texto de Pepetela, e as regiões ricas em petróleo. Seu poder é ilimitado; só obedece ao deus criador. Ela rege as marés, as vagas, os peixes, a pesca. Gosta de ser lembrada, retribuída, homenageada. Se a esquecem, se enfurece e retém os peixes, tornando o mar bravio e ameaçador. É, segundo a tradição angolana, responsável pela escassez ou fartura dos alimentos vindos do mar. Quando enraivecida, lança seu grito, enviando doenças, fome e mortes. Por isso, pescadores lhe fazem oferendas, geralmente um banquete anual em praias afastadas da Ilha de Luanda. Esses cultos (os *Kakulus*, do verbo *Kakula* [quimbundo] = crescer, visa ao aumento da produção de peixes) são fechados, dirigidos por velhos *Kimbandas* (feiticeiros) e praticados em locais desertos, próximos ao mar,em praias onde haja um imbondeiro ou uma mafumeira. Nesses cultos, é tocado o *mbendu*, instrumento musical de bambu que serve à invocação das *iandas*. Toalhas brancas são estendidas no chão com comidas, bebidas; há sacrifício de porcos, galinhas, cabritos. Os pescadores dançam e não pescam durante o *Kakulu*. Também guardam silêncio sobre o ritual praticado, condição para que *Kianda* se alegre e atenda os pedidos de fartura. É geralmente associada ao arquétipo da mãe d'água, "*a fêmea maternal e, ao* mesmo *tempo, sensual para a qual convergem os desejos inconscientes do povo*".[19]

No romance de Pepetela, Kianda é alegoricamente veiculada pelo discurso ficcional. O maravilhoso invade a narrativa e o grito rebelde da deusa ressoa na dimensão mítica e literária. Luandino Vieira e Arnaldo Santos, escritores da vida real e conhecedores das tradições luandenses, são apropriados pelo texto de Pepetela e se tornam personagens que dialogam com João Evangelista. Representam o contraponto da resistência literária em diálogo fecundo com o imaginário mítico, na defesa da angolanidade em crise que o canto de Kianda alegoriza:

> Ouviu a estória um dia, ali mesmo numa esplanada do Kinaxixe,quando se sentou com o maior respeito à mesa onde se encontravam dois escritores, Luandino Vieira e Arnaldo Santos, grandes sabedores das coisas de Luanda. Como não podia deixar de ser, os kotas falavam da sua meninice kinaxixense, embora Luandino fosse do Maculusso, que de fato era ali ao lado. E foi ele mesmo que contou, lembras, Arnaldo, quando a mafumeira chorou sangue durante sete dias, não se sabe se de dor de ser cortada se de pesar por tirarem a lagoa à Kianda?[20]

A lagoa de Kianda, na tradição angolana, era chamada em quimbundo "*dizanga dia muenhu*", cujo significado era "lagoa da vida", fonte de força criadora e reservatório dos mitos primordiais. No romance de Pepetela, ao invés de representar a fecundidade, a

---

[18] CARVALHO, Ruy Duarte, *Ana a manda: os filhos da rede*, Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical, 1989, pp.284-5.

[19] DURAND, Gilbert, *As Estruturas antropológicas do imaginário*, Paris: Bordas, 1969, p.268.

[20] PEPETELA, (1995), p.47.

energia vital, a lagoa lodosa que se forma sob as ruínas dos edifícios caídos alegoriza a putrefação social, a morte e a asfixica do tecido mítico. É um dos sinais da "síndrome de Luanda" que revela o esgarçamento das utopias culturais e políticas na Angola atual e alerta para a perda dos elos com a ordem cósmica reguladora das tradições do imaginário popular.

Kianda, na narrativa de Pepetela, apresenta-se como uma alegoria irada que denuncia o vazio identitário e busca desesperadamente a preservação das raízes angolanas soterradas por contradições que sufocaram o tecido social e impediram a consolidação da nação angolana. O lado demoníaco da deusa, posto em cena pelo ficcional, representa a poetização mitológica da realidade que se converte em fonte do maravilhoso e se manifesta como uma forma de reação do imaginário angolano.

O final do romance, em aberto, com a imagem de Kianda, livre, fugindo para o alto mar, aponta, ambiguamente, para o esfacelamento das utopias, mas, entretanto, acena para uma trilha talvez possível: a do universo mítico-literário, espaço de reflexão crítica e denúncia das corrupções que afogam o país. A fuga de Kianda configura, assim, não só a impossibilidade dos antigos ideais marxistas, mas se constitui também como a alegoria de uma esperança desesperada de rebeldia, que, talvez, possa, reencontrando vozes poéticas, como, por exemplo, a de Ruy Duarte de Carvalho, acreditar ainda na resistência do discurso literário e em propostas socialistas mais abertas::

> Vou caminhar em frente até que atinja o mar. Não este mar que vejo à retarguada, donde nos vem a brisa laminar das tardes de Setembro [...] Eu vou seguir em frente e ultrapassar o paredão das serras, a cortina das águas que na distância acende a redobrada angústia de uma possível esperança. (Grávida brecha no vapor salgado, que permitisse o derramar das águas na raiz dos pastos, na porcelana vítrea das lagoas, na sede solta dos areais das dambas! ...) Vou caminhar em frente e procurar o espelho de outras águas, como se fosse a última estação e eu nunca mais morresse ao pôr do Sol [...].[21]

Essa é uma leitura possível. O romance permite outras, porque termina abruptamente, deixando em suspenso o leitor, cuja perplexidade se encontra com a do narrador e a das personagens. Todos ficam com "cara de cu", como sugere o satírico epíteto usado, corrosivamente, pelo discurso enunciador para designar Carmina, a antiga militante comunista que se torna empresária da firma, ironicamente denominada, na narrativa, "Import-Export do Ultramar"... De modo alegórico, a voz narradora evidencia as contradições. Carmina, por exemplo, que fora representante ferrenha do Partido, passa a defender o livre mercado e o próprio enriquecimento. A abreviatura de seu nome C.C.C. talvez possa ser lida como: *"Comando de Caça ao Comunismo"*... , uma blague do narrador, cujo humor cético denuncia a inversão dos antigos paradigmas. O clima do desfecho narrativo é o do desencanto reinante em Angola, inscrita, hoje, em uma era de ambigüidade e deslizamento das antigas certezas.

UFRJ - BRASIL

---

[21] CARVALHO, Ruy Duarte, *A Decisão da idade*, Lisboa: Sá da Costa, 1976, p.55.

DOM CASMURRO: A LOUCURA OBLÍQUA E DISSIMULADA

MARTA DE SENNA

Nada se emenda bem nos livros confusos, mas tudo se pode meter nos livros omissos. Eu, quando leio algum desta outra casta, não me aflijo nunca. O que faço, em chegando ao fim, é cerrar os olhos e evocar todas as coisas que não achei nele. [...] *Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas.*[1]

Devidamente autorizados pelo narrador, comecemos, pois, a preencher-lhe as lacunas. *Dom Casmurro* é, dos romances de Machado, o que mais tem suscitado interpretações. Da ortodoxia tacanha dos comentários dos manuais escolares aos brilhantes trabalhos de Silviano Santiago, John Gledson e Helder Macedo[2], este é o romance mais comentado, mais discutido, mais esmiuçado. Apesar disso, continua a ser o meu preferido, aquele cujas lacunas me sinto sempre e cada vez mais sequiosa de preencher.

Machado de Assis é, de modo geral, um autor que convoca o leitor para participar de sua obra. Antecipa - e não está sozinho nessa antecipação - a síndrome pós-moderna dos hipertextos, em que o leitor não é apenas espectador, não é mais aquele que olha pela janela retangular da página, e sim um parceiro ativo, co-autor do que lê. Em *Dom Casmurro* tal convocação é mais discreta do que em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas ainda assim se faz presente, como no repto com que iniciei esta exposição. Pois aceito o repto e parto de duas idéias, com as quais pretendo habilitar-me a "preencher as lacunas" deixadas por esse narrador ardiloso.

A primeira idéia é que o fascínio da desrazão, tão visível em romances como *Memórias póstumas* e *Quincas Borba*, e em contos como "O Alienista" e "O Espelho", é um tema subjacente, e nem por isso menos importante, em *Dom Casmurro*. A segunda idéia é quase uma apropriação indébita, já que me valho de uma pista deixada por Helder Macedo em em seu artigo "Machado de Assis: entre o lusco e o fusco", - que não me canso de qualificar como seminal. Macedo sugere que, ao invés de buscarmos em *Otelo* o grande (e óbvio) interlocutor de *Dom Casmurro*, deveríamos antes ir procurá-lo em *Hamlet*, já que é nesta peça que se coloca a questão central do romance: a questão da dúvida.

O que proponho é atar as duas idéias e examinar a hipótese de que o verdadeiro interlocutor de Dom Casmurro é Hamlet, porque nesta peça se coloca, de forma genialmente complexa, a questão da loucura, da desrazão.

---

[1] *Dom Casmurro* (capítulo 59). Em todas as citações da obra, indicarei apenas os capítulos dos quais foram retiradas e o farei entre parênteses, no corpo do texto.

[2] Refiro-me a: de Silviano SANTIAGO, "Retórica da verossimilhança", in :*Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva, 1978, pp.29-48); de John GLEDSON, *Machado de Assis: impostura e realidade* (tradução Fernando Py), São Paulo: Companhia das Letras, 1991; e de Helder MACEDO, "Machado de Assis: entre o lusco e o fusco", in: *Colóquio/Letras* 121-122, Lisboa, jul.-dez. 1991, pp.7-24).

O romance começa pelo fim: o narrador é um homem velho e solitário, que se dispõe a empreender a narração da história de sua vida, tendo por fim *evidente* (o adjetivo é dele) atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Antes mesmo de iniciar tal narrativa, quando explica o título do livro, deixa-nos a primeira pista: diz terem-no apelidado "Casmurro" e dissuade-nos de ir ao dicionário a buscar a significação do adjetivo:

> Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhe dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo (capítulo 1).

Se ousarmos desobedecer-lhe, apesar de sua proibição (note-se que o narrador usa o modo imperativo negativo, portanto, efetivamente nos *proíbe* de uma ação), e formos consultar dicionários, lá encontraremos, como primeira acepção de "casmurro", "teimoso, obstinado, cabeçudo". Só em segundo lugar vem "sorumbático, macambúzio, ensimesmado"[3]. Sem pretensões de exatidão científica, valho-me da nomenclatura popularizada da psicologia moderna e me arrisco a dizer que se trata, pois, de um neurótico obsessivo, querendo passar-se por depressivo.

Do ponto de vista estritamente literário, porém, importa que verifiquemos estar lidando com um narrador dissimulado, que desorienta deliberadamente o leitor, conduzindo-o por pistas falsas. E se o verificamos, é porque há uma estratégia textual (um autor-modelo, se quisermos usar a terminologia de Umberto Eco[4]) que habilmente desconstrói esse personagem-narrador. O "autor-modelo" não é a figura ficcional do narrador Dom Casmurro, nem tampouco o autor empírico Machado de Assis, mas um conjunto de atitudes narrativas, um "estilo", que o leitor atento vai aprendendo a decifrar, sempre com grande benefício para sua compreensão da obra.

A primeira entre as muitas apostrofações ao leitor fora de peremptória negativa. Vira-se a página e, logo no capítulo 2, em que se explica não mais o título, mas o livro, o leitor é adulado, chamado cordialmente de "senhor", e o narrador, comoventemente, lhe confessa uma incapacidade:

> Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo, e esta lacuna é tudo.

Jamais conseguiria recompor o que foi, dado que é "teimoso", "cabeçudo", "obstinado". Jamais conseguirá, porque perdeu sua identidade ("falto eu mesmo"), construída a partir do olhar do outro. Mas o leitor distraído vai sendo cooptado para acreditar no discurso verossímil desse narrador tão sincero que reconhece, de início, uma falha, uma deficiência.

---

[3] Na primeira edição do dicionário Caldas Aulete, de 1884 (verossimilmente o que Machado teria em casa, apesar de não constar do inventário de Jean-Michel-Massa, "La Bibliothèque de Machado de Assis", in: *Revista do Livro*, nº 22, Rio de Janeiro, 1961, pp.195-238) só há a primeira acepção. Depois de *Dom Casmurro* é que o vocábulo passa a ser definido como o narrador alega ser o sentido "que lhe pôs o vulgo".

[4] *Seis passeios pelos bosques da ficção*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Não pretendo insistir numa tentativa de classificação de neuroses e/ou psicoses, até porque isso só nos levaria a um furor taxionômico ocioso e estéril. O que proponho é que acompanhemos no romance o processo inverso àquele que se desenvolve em Hamlet: lá, o personagem dramático lúcido se faz passar por louco, para atingir seus fins dentro da engenharia da peça; aqui, o personagem narrativo (e narrador) louco, que se faz passar por lúcido (a tal ponto que muitos de seus leitores acreditam nele), para atingir o fim específico de nos convencer de um adultério que possivelmente só existiu na sua imaginação prodigiosa.

É ele mesmo quem confessa:

> Ficando só, refleti algum tempo, e tive uma fantasia. Já conheceis as minhas fantasias. [...] A imaginação foi a companheira de toda a minha existência, viva, rápida, inquieta, alguma vez tímida e amiga de empacar, as mais delas capaz de engolir campanhas e campanhas, correndo (capítulo 40).

Sim, o leitor já lhe conhecia as fantasias. Pouco antes, lera o episódio em que Bentinho, andando na rua com José Dias, vê o Imperador e imagina pedir-lhe que interceda por ele junto a sua mãe para que não o mande ao Seminário de São José. O que talvez passe despercebido a uma primeira leitura é a sutileza na escolha dos verbos utilizados para descrever sua percepção da cena imaginária entre ele rapazinho e Sua Majestade e, depois, entre os mesmos e D. Glória:

> *Vi* então o Imperador escutando-me, refletindo e acabando por dizer que sim, que iria falar a minha mãe; eu beijava-lhe a mão, com lágrimas. [...] A nossa família saía a recebê-lo; minha mãe era a primeira que lhe beijava a mão. [...]
>
> - Mande ensinar-lhe medicina; [...] Faça isso por mim, sim? Você quer, Bentinho?
>
> - Mamãe querendo.
>
> - Quero, meu filho. Sua Majestade manda.
>
> [...]
>
> Tudo isso *vi* e *ouvi* (capítulo 29; grifos meus).

Não é preciso ser especialista para diagnosticar aí o comportamento de um mitômano, que trata a verdade virtual como verdade real, que inventa, e uma verdade narrativa, que, por ser inventada, precisa ser proclamada: "sendo este livro a verdade pura [...]" (capítulo 58). Mas, na articulação inteligente da estratégia textual, o capíulo seguinte desmente o anterior, já que o narrador confessa não se lembrar de tudo: "Não, não, a minha memória não é boa"(capítulo 59).

Sobre ser fraca, a memória do narrador é convenientemente seletiva, já que ele declara, no capítulo 68, que confessará tudo que importar à sua *história* (antes fora "verdade"), acrescentando que só há um modo de escrever a própria essência, isto é, contá-la toda. No entanto diz, contraditoriamente:

> Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo.

Há, portanto, uma utilização das lembranças do passado como material narrativo na medida de sua *conveniência* para a *construção* ou *reconstrução* do personagem-narrador. A tarefa de desconstrução desse arcabouço retórico tão ardilosamente urdido, esta é

facultada ao leitor, que, prevenido, aprende a surpreender nas entrelinhas do texto do narrador a voz autoral que o ajuda a desconstruir a verossimilhança casuística e a construir uma interpretação do romance na contramão do caminho pelo qual o guia a voz, às vezes imperativa, do narrador.

Nesse esforço interpretativo, o que o leitor-modelo acumula são impressões a respeito do adolescente Bentinho, que se transfigura no homem Bento Santiago e, finalmente, no velho Dom Casmurro, "calado, metido consigo". Note-se que não utilizei o verbo "transformar-se", mas "transfigurar-se", porque, como já disse em um artigo publicado há dois anos, Dom Casmurro (e não a Capitu adulta na Capitu menina) já estava dentro de Bentinho, "como a fruta dentro da casca".

E quem é esse Bentinho/Santiago/Casmurro? Em primeiro lugar, um adolescente excessivamente tímido e inseguro, que ouve atrás das portas (e é Capitu que é dissimulada?), como no terceiro capítulo do livro, "A Denúncia", em que o narrador, solertemente, começa a incutir no leitor a idéia de que é um ingênuo, um bobalhão inexperiente e cândido, que não sabe sequer que está apaixonado.

Depois, um homem feito igualmente inseguro, revelando ao leitor essa insegurança no ciúme constante e indiscriminado que tem da mulher:

> Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança. (capítulo 133)

Um adulto, como fora o adolescente, ainda capaz de dissimulação, como quando finge lembrar-se do pregão do vendedor de cocadas, que Capitu, com toda naturalidade, admite ter esquecido (capítulos 110 e 114). Bento Santiago, homem feito, repete, imaturamente, comportamentos imaturos do adolescente Bentinho. Um exemplo são os impulsos de violência que acaba por refrear, espécie de Hamlet paralisado aquém da vingança. Imediatamente depois de ter surpreendido o que julga ser o olhar adúltero de Capitu para Escobar morto, tem "um daqueles [...] impulsos que nunca chegavam à execução: foi atirar à rua caixão, defunto e tudo." (capítulo 124), de modo análogo a ímpetos violentos que, ainda adolescente, coíbe antes de se concretizarem.

Dom Casmurro, o ancião retirado à sua chácara do Engenho Novo, é alguém que vive uma dissimulação permanente, fingindo perante a sociedade que visita Capitu quando vai à Europa, fingindo para o mundo (e para o próprio Ezequiel adulto que o vem visitar) que o rapaz é seu filho, fingindo, enfim, toda uma existência exterior ruidosa e sociável, em contraste com a vida interior que é pacata (capítulo 2). Dom Casmurro é um homem incapaz de lidar com o presente, já que busca na narrativa reviver um passado doloroso, masoquistamente reencenando o sofrimento cuja causa, possivelmente, ele mesmo inventara.

Mas deixemos o personagem e voltemos ao narrador. Autoconsciente, expõe seu método ao leitor em várias ocasiões, embora talvez nunca tão significativamente como quando diz, no capítulo 31:

> Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição.

Será por isso que repete tanto os supostos atributos traiçoeiros de Capitu, a ponto de intitular não um, mas *dois* capítulos "Olhos de Ressaca"? A ponto de fazer José Dias

atribuir aos olhos da menina a qualidade de serem "de cigana oblíqua e dissimulada", expressão que retoma ainda no último capítulo, como a desejar que fique no ouvido do leitor quando este fecha o livro? Será por isso que empilha exemplos, quase à exaustão, do comportamento dissimulado de Capitu, de sua capacidade de se recompor depressa em situações delicadas, desde a cena do primeiro beijo, quando os dois adolescentes são surpreendidos pela mãe da moça, até a cena do enterro de Escobar, quando Capitu enxuga rapidamente e a furto uma lágrima que o narrador entende como adúltera?

Minuciosa, lucidamente, Dom Casmurro tece a sua narrativa partindo de uma convicção apriorística, qual seja, a da culpa de Capitu[5]. Marlene de Castro Correia chama atenção para a contemporaneidade do texto machadiano, em que "o narrar se consubstancia como forma de o narrador organizar a sua experiência, de compor o *eu*, de descobrir a própria identidade"[6]. Nada mais adequado para descrever o que ocorre em *Dom Casmurro*, já que aqui o narrar é ambivalente, afirmando o que nega e negando o que afirma, revelando o narrador-personagem como uma personalidade fragmentada, dissociativa, quase esquizofrênica.

Se entendermos a loucura como perda das capacidades racionais ou como falência do controle voluntário sobre as paixões[7], creio que podemos demonstrar a loucura de Bento/Dom Casmurro, personagem e narrador de si mesmo.

Mal entrara para o Seminário de São José, Bentinho recebe a visita de José Dias, que, com uma ponta de Iago, lhe sugere que Capitu pudesse estar à cata de um namorado. Reage em total desproporção ao que lhe fora insinuado: empalidece, sente correr-lhe um frio pelo corpo todo, experimenta "um sentimento cruel e desconhecido, o puro ciúme", tem o ímpeto de atirar-se "pelo portão fora, descer o resto da ladeira, correr, chegar a casa do Pádua, agarrar Capitu e intimar-lhe que [...] confessasse [...]"; deixa-se aturdir por "uma confusão, um turbilhão, que [...] cegava e ensurdecia" (capítulo 62). Em outras palavras: perde a razão, é incapaz de exercer um controle voluntário sobre a emoção que o domina.

Ainda seminarista, em visita à casa e à amiga, surpreende uma troca natural de olhares entre Capitu e um rapaz que passa a cavalo e registra o desespero em que isso o lança:

> Capitu ria, falava alto [...] eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue ... (capítulo 75).

Novamente, sua reação é desproporcional e revela um desequilíbrio emocional acentuado, beirando um comportamento maníaco, com quadro de violência.

Ainda um último exemplo dessa "esquizofrenia" comportamental: quase ao fim do romance, Ezequiel vai ao gabinete do pai despedir-se para ir à missa. Santiago preparara

---

[5] Cf. o ensaio de Silviano Santiago, citado na nota n° 2.

[6] "A ficção de Machado de Assis sob o signo da contemporaneidade", in: Marlene de Castro CORREIA et alii, *Estudos de literatura brasileira*, 4, Rio de Janeiro: Setor de Literatura Brasileira/Faculdade de Letras/UFRJ, 1994, p.90.

[7] Cf. Isaías PESSOTTI, *A loucura e as épocas*, Rio de Janeiro: Editora 34, 1994, p.7.

para si mesmo um veneno, para que com seu suicídio pudesse, postumamente, punir Capitu de um crime apenas suspeitado (sadismo?). Trêmula e descontroladamente estende ao menino a xícara com o líquido envenenado, para, logo em seguida, recolher o gesto e beijar "doidamente" (o advérbio é do texto) a cabeça do menino (capítulo 137).

Dom Casmurro é um romance especial entre os de Machado, nessa mistura entre narrativa psicológica e narrativa de mistério. Com a diferença de que, nas narrativas de mistério tradicionais, o enigma é descobrir o criminoso, enquanto aqui parece ser descobrir se houve ou não o crime. A dúvida do leitor resulta não do discurso explícito do narrador, que afirma indubitavelmente o adultério da mulher, chegando a referir-se duas vezes a Escobar como o seu "comborço", palavra forte em meio ao discurso do polido Bento/Dom Casmurro. Resulta, sim, da estratégia textual inteligente concebida pela arte de Machado, na construção de uma narrativa que desconstrói seu próprio narrador. Do discurso lúcido de Dom Casmurro, o autor-modelo faz emergir, indisfarçável, a loucura oblíqua e dissimulada de um personagem que não consegue atar as duas pontas da vida, logrando, ao invés disso, compor a narrativa que atestará, em definitivo, a sua insanidade.

O CONCEITO RELIGIOSO DE "REINO" EM GIL VICENTE

JOSÉ ALBERTO LOPES DA SILVA

Gil Vicente tem sido acusado consistentemente de anti-religioso e de utilizar a religião para mofar-se dela. Proponho-me apresentar-lhes uma amostra do que o engenho de Gil Vicente era capaz, quando utilizava o tema religioso.

Vicente era muito mais religioso do que se tem dito. E sabia muito mais de religião do que às vezes se quer aceitar. Ele fala do que conhece e conhece muito mais do que diz. É um grande crítico dos religiosos - e não da religião -, porque quer manter-se dentro de uma Igreja que ele deseja sem mancha. Todos os que conspurquem a Igreja serão achincalhados e atacados na sua obra.

Nesta intervenção apresentaremos uma amostra da relação de Gil Vicente com o tema religioso através do tratamento do conceito vicentino de "Reino".

Quando falamos de Reino, não podemos esquecer que a filosofia grega teve uma enorme influência na teologia. Tenhamos em conta tão somente a influência de Platão e Aristóteles e como cada um deles levou a uma interpretação distinta do que seria o Reino de Deus. Até à Idade Média, a concepção platónica das ideias tinha levado o cristianismo a entender o Mundo como o reflexo do Céu. No fim dos tempos só ficará a Nova Terra, porque a outra terá passado[1]. O maniqueísmo instala-se então comodamente na Igreja: tudo o que é bom é do Céu; tudo o que é mau é da Terra. E tudo passa a ser regido por este binómio: bem/mal.

Os dois mundos criados por Deus são diferentes, mas estão relacionados. Um, o Céu, é perfeito; e o outro, a Terra, em permanente busca da perfeição pela imitação do primeiro. Como diria Vicente em carta a D. João III, um é um Mundo de "repouso permanecente, quieta paz, sossego sem contenda, prazer avondoso, concórdia triunfante"; o outro é "sem repouso, sem firmeza certa, sem prazer seguro, sem fausto permanecente, todo breve, todo fraco, todo falso, temeroso, avorrecido, cansado, imperfeyto"[2]. Na definição do primeiro Mundo, entra tudo o que é bom, estável, duradouro, ou seja, perfeito; na definição do outro, a Terra, tudo o que é mau, instável, finito, ou seja, imperfeito. Este contraste entre o Céu e a Terra leva ao simbolismo permanente de oposições: natural/sobrenatural, pecado/graça, Adão/Cristo, temporal/eterno, material/espiritual. Na Terra, a sociedade está marcada pelas mesmas relações de oposição e contraste: rico/pobre, senhor/escravo, clérigos casados/clérigos celibatários.

---

[1] Livro do Apocalipse, 21, 1.

[2] *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente, a qual se reparte em cinco livros, O primeiro he de todas suas cousas de deuaçam, O segundo as comedias, O terceyro as tragicomedias, No quarto as farsas, No quinto as obras meudas*, Lisboa: Ioam Aluares, MDLXII, edição fac-símile da Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928, fl. CCLVII c. Nas notas seguintes citaremos esta obra como *Copilaçam* [...] e o número de folio dessa edição.

As consequências desta concepção notam-se no tipo de religiosidade medieval e no pessimismo que a caracterizava. O mundo é um lugar de passagem, a estação terminal é o Céu, como dirá o Anjo do *Auto da Alma*:

> Planta soes e caminheyra,
> que ainda que estais, vos his
> donde viestes.
> Vossa patria verdadeyra
> he ser herdeyra
> da gloria que conseguis.[3]

Este era o enfoque da pregação religiosa. Na época vicentina a enorme carga que o clero punha sobre os ombros dos cristãos teve duas saídas: levou um grupo deles à santidade, através do sacrifício e da exigente prática religiosa assim apresentada; mas, a outro grupo, levou-o ao outro extremo, à depravação moral, pela convicção de que "a vida são dois dias" e de que, além disso, não era possível pôr em prática o que a Igreja pregava.

Este mundo contraposto ao outro é um "valle temeroso / e lacrimoso"[4] onde estão degradados os filhos de Eva à mercê do diabo permanentemente à espreita. Mas, além de ser um lugar cheio de perigos, é também um impedimento para que alcancemos o outro mundo cheio de glória, como nos diz o ermitão do *Auto dos Reis Magos*:

> *Este mundo peligroso*
> *sin reposo*
> *nos trae a todos burlados*
> *ciegos, mal aconcejados,*
> *desviados*
> *de aquel reino glorioso.*[5]

Nesta mesma direcção vai o personagem de Santo Agostinho[6] no *Auto da Alma*, quando diz que a Igreja é como uma estalagem para as almas:

> Nesta triste carreyra
> desta vida.
> [...] porque a humana transitoria
> natureza vay cansada.[7]

A partir da Idade Média, e com as posturas de um São Tomás aristotélico, este conceito sofre algumas modificações. O mundo passa a ser visto no seu contexto de obra perfeita criada por Deus e estragada pelo pecado. Desenvolve-se então o conceito de administração: o ser humano é responsável pelo mundo e pelo seu desenvolvimento. No

---

[3] *Ibid.*, fl. XXXVIII d.
[4] *Ibid.*, fl. XLII a.
[5] *Ibid.*, "Auto dos Reis Magos", fl. 6 c.
[6] Santo Agostinho foi um dos teólogos mais marcadamente influenciados pelo platonismo.
[7] *Ibid.*, fl. XXXVIII b.

citado auto, Vicente reflecte já esta nova concepção: Cristo, "obrador poderoso", provocou uma revolução na orgânica antiga, ao fazer que agora:

> *Ya el mundo tenebroso*
> *relumbra por las alturas*
> *dó saliió.*[8]

A nova visão levaria a repensar novamente a utopia cristã que entende que o cristianismo levará à construção de um mundo mais fraterno e habitável como parte do caminho para o paraíso, reino de Deus, destino último da criação.

O desenvolvimento do mundo leva a formular a questão das relações humanas e da justiça que deve regular as ditas relações. Se "la justicia es inmortal"[9], a nossa prática parece querer provar-nos que a injustiça também o é. Por isso, a luta pela justiça e contra a injustiça tem estado sempre no centro das polémicas, sejam estas do foro laico ou religioso.

Segundo a Escritura, e a partir da experiência do povo de Israel, "os tesouros mal adquiridos não aproveitam, mas a justiça livra da morte"[10]. Esta asseveração introduz um novo elemento nas relações humanas: a existência de explorados e exploradores. Vicente não era um teólogo profissional e a sua intenção primeira não era fazer teologia. Mas, com a vantagem de não ser clérigo, vai tratando e jogando com os temas teológicos com uma liberdade que os clérigos ou teólogos profissionais não tinham e com uma visão que não era necessariamente a que tinha a teologia "oficial". Temas como o da exploração dos pobres podiam ter ficado fora da obra vicentina por duas razões: a primeira é que o seu estatuto de poeta áulico podia sair prejudicado; e a segunda é que as pessoas e instituições do seu tempo entendiam que as diferenças sociais, com todas as suas consequências, eram queridas por Deus e eram, portanto, boas. Recordemos o que se passou com o negócio da escravatura, que começou precisamente no tempo de Vicente: a sociedade civil gerou-o e apadrinhou-o, e a Igreja baptizou-o imediatamente.

A obra vicentina sustenta e defende em geral a organização social classista do seu tempo e apoia a manutenção do *status quo*, segundo o qual os camponeses estão colocados por Deus ao serviço da nobreza e do clero:

> E os filhos dos lavradores
> pera todos lavram pam.[11]

Vicente não põe em causa a organização da sociedade, é certo; chega inclusivamente a sugerir que um dos males da época é a ruptura desse esquema. Apoia-se na cultura popular e põe na boca de Pero Vaz o refrão: "mais fermoso está ao vilam / mao burel, que mao frisado"[12]; para logo continuar a dizer:

> Que em Frandres e Alemanha,
> em toda França e Veneza,
> que vivem por siso e manha,

---

[8] *Ibid.*, "Auto dos Quatro Tempos", fl. XVI b.
[9] Livro da Sabedoria, 1, 15.
[10] Livro dos Provérbios, 10, 2.
[11] *Copilaçam* [...], "Farsa dos Almocreves", fl. CCXXXI c.
[12] *Idem.*

por nam viver em tristeza,
nam he como nesta terra;
porque o filho do lavrador
casa lá com lavradora,
e nunca sobem mais nada;
e o filho do broslador,
casa com a broslادora;
isto per ley ordenada.[13]

Apesar disto, não deixa de dedicar uma atenção muito especial, ainda que contra a corrente, à figura do camponês pobre, o vilão que vivendo fora da influência da nobreza, deve trabalhar para que aquela mantenha todos os seus privilégios. A este vilão até a morte discrimina levando-o antes dos poderosos: "*Que me digas [morte] porqué eres / tanto de los pobrezicos?*", enquanto os ricos "*tienen más guaridas esos / que lagartos de arenal*".[14]

É certo que na Idade Média se punha em questão o artifício das classes sociais. Justificava-se isso com a ideia de que "todos nós vimos de Andrã"[15] e todos os homens são iguais ante a morte, como afirma esta personagem:

Veraas como no me escapa
desde el Conde hasta el Papa.[16]

Com a morte acaba o medo, a exploração e a dependência:

Com'eu a morte passey
logo o medo ficou finto.[17]

Apesar de manter-se geralmente sob o manto do *status quo*, as ideias anteriores estão bem claras nos autos das Barcas.

A produção literária europeia da época tratava o vilão como objecto de sátira. Vicente faz o mesmo em várias das suas obras: tira-o do seu ambiente natural e leva-o à corte, colocando-o numa situação difícil diante de uma realidade que desconhece totalmente. Espanta-se e não pode atribuir um valor justo a esse novo ambiente[18]. Por curiosa coincidência, o primeiro personagem conhecido do autor é precisamente um vilão, *Auto da Visitação*, que chega ao palácio real para felicitar a rainha que acaba de dar à luz o futuro rei D. João III. Os presentes divertem-se com a linguagem e com a ignorância do vilão sobre o mundo que o rodeia. E ele sente-se maravilhado com esse mundo diferente, como podemos apreciar no *Auto da Fé*. Na *Farsa de Inês Pereira*, o vilão Pero Marques sai vilipendiado com o tratamento que lhe dá o autor. Desconhece o comportamento em

---

[13] *Idem.*
[14] *Ibid.*, "Auto da Barca da Glória", fl. LV b.
[15] *Ibid.*, "Auto da Barca do Purgatório", fl. L c.
[16] *Ibid.*, "Auto da Barca da Glória", fl. LV c.
[17] *Ibid.*, "Auto da Barca do Purgatório", fl. L d.
[18] José Oliveira BARATA, "O vilão às avessas do seu mundo", *Biblos*, Vol LI, Coimbra, 1975, pág. 112.

sociedade e defende princípios que todos defendem, mas que ninguém cumpre. Em *O Juiz da Beira*, o mesmo personagem, Pero Marques, sofre uma total destruição. Em três obras muito diferentes umas das outras, *Auto da Barca do Purgatório*, *Romagem d'Aggravados* e *Comedia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, no entanto, o poeta toma o vilão para dar-nos uma visão distinta desta esmagada classe produtora e reprodutora.

No primeiro caso, o camponês começa por reclamar a igualdade bíblica de que falámos atrás: "Todos nós vimos d' Andrão", mas damo-nos conta, de imediato, que essa igualdade se mantém só na Bíblia, porque a diferença social se observará e defenderá claramente[19]. O camponês é apresentado como ignorante, imbecil, bobo, incapaz de amar. É o contrário do cavaleiro. No segundo caso, João Mortinheira e Aparicianes unem-se a um grupo de pessoas que se sentem agravadas por distintas razões e situações. Curiosamente, os vilões são os únicos que se sentem agravados por Deus e apresentarão a sua argumentação. No terceiro, trata-se igualmente das queixas de um camponês contra Deus pelos maus momentos que passou por ser um camponês pobre.

Nos três casos, Vicente aproveita para apresentar a sua crítica contra a opressão dos humildes. Aceitando que não sejam uns *santos*, apresenta-os como vítimas da opressão dos poderosos, sejam eles os donos da terra, os nobres, a igreja ou o próprio Deus. Na *Barca do Purgatório*, o camponês entende que merece a glória, porque "... sempre fuy perseguido / e vivi muy trabalhado"[20] e passa logo a apresentar o seu *curriculum vitæ* em forma de monólogo, um dos textos mais belos poeticamente e mais fortes ideologicamente. É realmente o *curriculum* da exploração, da pobreza, mas também da inconformidade e da raiva que provoca a impotência, e que só a esperança de salvação espiritual pode travar:

> Sempre he morto quem do arado
> ha de viver.
> Nós somos vida das gentes
> e morte das nossas vidas;
> a tiranos, pacientes,
> que aa unhas e aa dentes
> nos têem as almas roídas.
> [...] Que queyra ser pecador
> o lavrador,
> nam tem tempo nem logar
> nem soomente d'alimpar
> as gotas do seu suor.
> [...]Se não levam torta a mão
> não lhe acham nenhum dereyto.
> Muyto atribulados sam!
> Cada hum pela o vilam
> per seu geyto."[21]

---

[19] Noël SALOMON, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" aux temps de Lope de Vega*, Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibero-Americaines, 1965, pág. 57: "*Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro, devaient tout à la Noblesse: ils furent ses clients "paniaguados" de style féodal*".

[20] *Copilaçam* [...], fl. L c.

[21] *Ibid.*, fl. L d-LI a.

Se este Auto é o mais débil das três Barcas quanto à estrutura dramática, o movimento e a integração dos quadros, é, certamente, o mais poético e o mais humanamente rico da série. Na *Romagem d'Aggravados*, João Mortinheira apresentará a sua queixa contra o responsável das suas desgraças:

Frei Paço: De que te queyxas, vilam?
Vilam: De Deos, que he cousa provada
que me tem grande tençam.
[...] Faz me que me desespero.
[...] Que chove quando não quero
e faz hũ sol das estrellas
quando chuva algũa espero.[22]

Apresentará tudo quanto Deus lhe dá e ele não necessita, enquanto lhe nega o que realmente lhe poderia ajudar:

Que tempere a invernada
e leyxe criar o trigo.
Mas elle de tençoeyro,
sem ganhar nisso ceytil,
vay dar chuvas em Janeiro
e geadas em Abril.[23]

E como se isso fosse pouco para provar a sua triste condição, termina com a apresentação de uma situação paralela à do camponês anterior:

Tomae-lhe lá conta e vede
porque matou minha tia
que mil esmolas fazia
e leyxa os rendeyros do verde
que me citam cada dia.
[...] Eu sam pobre coma cão
e cada dia lho digo
e folga se vem aa mão.
Nam me presta nemigalha
oferta nem oração:
ora daa palha sem gram
ora nam daa grão nem palha
senam infinda opressam.[24]

Aparicianes, além das queixas contra a natureza, queixa-se também da opressão dos donos da terra que ele trabalha. E para fazer mais dramática a situação, os donos da terra

---

[22] *Ibid.*, "Romagem d'Aggravados", fl. CLXXXIV a-b.
[23] *Ibid.*, fl. CLXXXIV b.
[24] *Ibid.*, fl. CLXXXIV c.

são uns frades cartuxos. O mau tempo não permitiu produzir sequer o suficiente para pagar a renda, mas os frades não escutam as suas razões à hora de cobrar:

> E os padres verdadeyros,
> cartuxos de sancta vida
> apanham me os travesseyros
> com mais yra que os rendeyros
> sem me rezam ser ouvida.[25]

O terceiro exemplo é muito semelhante ao anterior. O camponês pede que a morte o leve sem tardar, porque não aguenta mais desditas:

> *Tú y los cielos y Dios*
> *me tenéis muy maltratado.*
> *Y lo peor*
> *no aver siquiera en vos*
> *piedad deste cuytado*
> *labrador.*[26]

A um ermitão que tenta pregar-lhe resignação de mil maneiras: "*Dios te consuele / y te salve y te aconseje, / y te dee paciencia*", responderá rudemente: "*Consolaraa como suele; / que él me roba y haze herege / mi conciencia*".[27]

E logo apresentará as suas principais razões de queixa, começando pela morte da esposa:

> *Consintió que un dragón*
> *me hiciese biudo della,*
> *por mi mal.*
> *No bastoo: mas va en siete años*
> *que no cogo pan ni nada*
> *en mis heredades.*
> *[...] Que todo asuela la helada*
> *y tempestades.*
> *[...] La nieve mató el ganado*
> *la fruta llevóla el viento.*
> *[...] Las yervas secó el frio*
> *las legumbres no nacieron*
> *mal peccado*
> *ni llieva peces el río.*[28]

O que apresentam estes camponeses é realmente o mundo às avessas. Tudo é igual para toda a gente, mas para o camponês tudo lhe acontece fora de época e, portanto, tudo o prejudica, porque ele depende da natureza para subsistir. Estes ataques contra a natureza e seu criador não impedem o poeta de apoiar-se na Escritura para dizer ao camponês

---

[25] *Ibid.*, fl. CLXXXVII d.
[26] *Ibid.*, "Comédia sobre a Divisa da cidade de Coimbra", fl. CVII d.
[27] *Ibid.*, fl. CVIII a.
[28] *Ibid.*, fl. CVIII c.

explorado: "és o último de todos, mas Deus elegeu-te e te amou"[29]. Usando outras palavras, o poeta diz o mesmo pela boca do diabo, no *Auto da Feira*:

> E mais as boas pessoas
> sam todas pobres a eyto
> e eu por este respeyto
> nunca trato em cousas boas
> porque nam trazem proveyto.[30]

O Diabo joga com a falácia de "causa falsa" ao apresentar a bondade como a causa da pobreza, porque as coisas boas não trazem proveito. Estes personagens, como quase todos os personagens vicentinos, são mais tipo que personagem, mas não podemos aceitar a teoria dos que querem eliminar-lhes a sua realidade de pessoa e de grupo social, desviando a crítica concretá para uma de carácter geral, ao "identificar a figura do Labrador com a do Homem ou da Humanidade"[31], ou quando afirmam que "os pecados de que são acusadas as almas na *Barca do Purgatório* resultam antes da fragilidade universal da condição humana do que da maldade e má vontade individual"[32]. Isto seria meter na cabeça de Vicente uma doutrina que ele não poderia aceitar. Se assim fosse, estaria contra a doutrina da Igreja, porque, apesar da solidariedade, a responsabilidade da salvação ou condenação é pessoal e individual. Se é certo que os seres humanos vivem em sociedade e muito condicionados por ela, servindo isso como atenuante em muitos casos, a verdade é que o juízo é pessoal e as consequências sofrer-se-ão individualmente. Vicente está tão consciente disto, que o utiliza em vários momentos do citado auto. Marta Gil justifica assim os pecados que lhe são imputados:

> Todos fazem seu proveyto
> [...] Nam sabes tu que o respeyto
> do mundo é em ganhar?
> e sobrisso é seu proveyto
> ou a torto ou a dereyto
> apanhar ... [33]

Esta doutrina estava bem clara na sua época. Por outro lado, no dito Auto nada nos permite estabelecer essa identificação do particular (de classe) com o geral (humanidade). Vicente falava de um grupo muito real e concreto; de pessoas e não de pinturas sociais. Além disso, não teve que inventar nada, só teve que seguir as suas fontes uma vez mais: a Sagrada Escritura. São numerosos os textos que condenam a opressão do pobre.[34]

---

[29] Livro do Deuteronómio, 7, 7-8. Sobre a proteção de Deus aos pobres e débeis, vd. Isaías, 11, 3; e 25, 4; Salmo 82: "Julgai em favor do débil e do órfão / ao humilde, ao indigente fazei justiça; / ao débil e ao pobre libertai, / da mano dos ímpios arrancai-o".

[30] *Copilaçam* [...], fl. XXXIII a.

[31] Albin Edouard BEAU, "As "Barcas" de Gil Vicente", *Estudos*, I, Coimbra, 1959, pág. 187.

[32] *Idem*, págs. 198 e 212.

[33] *Copilaçam* [...], fl. LI d.

[34] Vd. entre outros, Amós, 2, 6: "Serei inflexível, porque vendem o justo por dinheiro e o pobre por um par de sandálias; os que pisam a cabeça dos débeis e o caminho dos humildes torcem ..."; 4, 1: "Escutai esta palavra, vacas de Basán [...] que oprimis os débeis, que esmagais os pobres". Reter o salário do

A História é pródiga em documentos que confirmam a situação que provocava esta crítica. Aparece em várias obras e sempre com este sentido. No *Auto da Barca da Glória* vemos o ataque a várias altas personalidades pela exploração dos débeis. O Conde foi acusado de ser "*a los pobres riguroso*"[35]; o Rei de ter sido "*de los chicos descuidado*"[36]; o Arcebispo porque:

> *Los menguados*
> *pobres y desamparados,*
> *cuyos dineros lograstes*
> *desseosos, hambreados,*
> *y los dineros cerrados,*
> *en abierto los dexastes.*[37]

Ninguém se atreveria a dizer que esses pobres e débeis se podem identificar com a Humanidade. Os jerarcas não tiravam o dinheiro à Humanidade, mas sim aos cristãos baptizados, quer dizer, com nomes e apelidos. Além disso, a posição de Beau desbarata-se na sua própria contradição: se a figura do camponês do auto se identifica com a Humanidade, nas suas queixas contra a opressão, deveríamos retirar então dessa Humanidade os poderosos exploradores, sob pena de que a identificação chegue ao absurdo de fazer dos explorados os seus próprios exploradores. Não parece que essa fosse a realidade nem a visão vicentina. É muito mais simples: apesar de ser poeta áulico, Vicente não esquece nem cala a situação social real. Nisto também a Bíblia deve ter tido parte de responsabilidade na sua percepção, pois diz que "a fortuna do rico é a sua praça forte, o mal dos pobres é a sua indigência"[38]. O outro elemento de crítica é o destino que o poeta reserva ao camponês: apesar dos seus pecados e de toda a mofa de que é vítima, dá-se-lhe a oportunidade de purgar na ribeira antes de ser levado na barca da Glória. É, de certa maneira, a glorificação do trabalho manual, normalmente considerado degradante e como um castigo. Vicente certamente conhecia os textos bíblicos que se pronunciam sobre o trabalho como forma de repartir os bens[39]; que apresentam a preguiça como o começo de todos os vícios[40]; e se rebelam contra a riqueza e o esplendor[41]. Tinha que conhecer também o

---

trabalhador estava condenado: Deuteronómio, 24, 15: "Lhe darás cada dia o seu salário [...] porque é pobre, e para viver necessita o seu salário"; Levítico, 19, 13: "Não oprimirás o teu próximo, nem o despojarás. Não reterás o salário do jornaleiro até ao dia seguinte".

[35] *Copilaçam* [...], fl. LVI a.

[36] *Ibid.*, fl. LVII a.

[37] *Ibid.*, fl. LVIII d.

[38] Livro dos Provérbios, 10, 15.

[39] Livro do Deuteronómio, 15, 8: "[ao pobre] lhe abrirás a tua mão e lhe emprestarás o que necessite para remediar a sua indigência". 9, 11 aponta a situação dos que olham de lado para os pobres ao aproximar-se o ano sabático, quando os bens seriam redistribuídos.

[40] Livro do Eclesiástico, 22, 1: "A uma pedra suja se parece o preguiçoso, todo o mundo assobia sobre a sua desonra".

[41] Jeremias, 9, 22: "... não se elogie o rico pela sua riqueza"; Salmo 52, 9: "Esse é o homem que não pôs em Deus o seu refúgio, mas na sua grande riqueza confiava, se gabava do seu crime"; Provérbios, 11, 28: "Quem confia na sua riqueza, esse cairá, os justos brotarão como folhagem".

famoso texto que põe em perspectiva o problema da riqueza como impedimento para entrar no Reino:

> Que difícil será que os que têm riqueza entrem no reino de Deus! [...] É mais fácil que um camelo passe pelo fundo de uma agulha, que um rico entre no Reino de Deus.[42]

Mas porque o mundo está cheio de contradições, apesar destes fortes comentários de Cristo, o Diabo afirmará que:

> toda a gloria de viver
> das gentes he ter dinheyro".[43]

Além dos textos bíblicos, Vicente conhecia também a teoria tomista que, a partir dos textos bíblicos antes citados, considerava no trabalho quatro objectivos: produção de bens necessários, remédio contra a preguiça, travão à concupiscência[44] e possibilidade de dar esmolas[45].

Decide assim introduzir na sua obra elementos bíblicos sobre a construção do Reino, onde os pobres substituirão os crentes acomodados:

> Lhes asseguro que virão do oriente e ocidente e se sentarão à mesa com Abraão, Isaac e Jacob no Reino dos Céus. Pelo contrário, os que deveriam entrar no Reino serão deitados fora, às trevas, onde há pranto e desespero.[46]

É que os caminhos de Deus não são os caminhos do homem nem se desenham com os mesmos critérios. Deus gosta de fazer as coisas às avessas, manifestando a sua força na fraqueza humana:

> Basta-te a minha graça; a minha força actua melhor onde há debilidade.[47]
> Gosta de salvar o que estava perdido:
> O filho do Homem veio a buscar e a salvar o que estava perdido.[48]
> Abate o orgulho humano e entra em comunhão com os humildes.[49]

Tenhamos na devida conta que as suas obras se destinavam a divertir os cortesãos e não a dar-lhes consciência da sua realidade circundante. Mesmo quando se apresentam elementos críticos, a forma é quase sempre tão alegórica que não chega a arranhar a epiderme do público. Para Vicente, o camponês continuará a ser "mais cobarde que um

---

[42] Marcos, 10, 23-25.

[43] *Copilaçam* [...], "Auto da Feira", fl. XXXIII a.

[44] Vd. a personagem do "Labrador", "Auto da Barca do Purgatório", fl. L d, a qual argumenta que o muito trabalho não lhe deixava tempo sequer para pecar.

[45] S. TOMÁS, *Summa Theologica*, I-II, q. 187a 3, apud Johannes Feiner y Magnus Lohrer, *Misterium Salutis (Manual de Teología como historia de la salvación)*, Vol. II, Tomo II: "La historia antes de Cristo", trad. Guillermo Aparicio y Angen Saenz-Badillos, Madrid: Ediciones Cristiandad, 1970, pág. 885.

[46] Mateus, 8, 11-12.

[47] 2ª Carta aos Coríntios, 12, 9.

[48] Lucas, 19, 10.

[49] *Vd.* Isaías, 37, 24-29; Ezequiel, 34, 1-6; Sofonias, 3, 12.

judeu!" e a não saber aproveitar as oportunidades como os cortesãos, como dirá Inês ao falar do seu pretendente:

> Se fora outro homem agora,
> e me topara a tal hora,
> estando comigo aas escuras,
> dixera me mil doçuras,
> ainda que mais nam fora.[50]

Em conclusão, o Reino tem o seu fundamento nos Pobres de Yahvé[51], os quais eram crentes de condição modesta, oprimidos por estrangeiros[52]; explorados e enganados pelos ricos e oportunistas[53], porque "O reino de Deus não é comida nem bebida, mas justiça e paz e gozo no Espírito Santo"[54]. Estava Vicente em boa companhia na sua defesa dos débeis, porque essa é a essência da missão de Jesus:

> O Espírito do Senhor está sobre mim, porque me ungiu. Me enviou a anunciar aos pobres a Boa Nova, a proclamar a libertação dos cativos e dar vista aos cegos, para dar a liberdade aos oprimidos e proclamar ura ano de graça do Senhor.[55]

Universidade Interamericana, Puerto Rico

---

[50] *Copilaçam* [...], "Farsa de Inês Pereira", fl. CCXVI a.

[51] Sofonias, 3, 12: "Eu deixarei no meio de ti um povo humilde e pobre, e no nome de Yahvé se resguardará o Resto de Israel"; Vd. também os Salmos 22, 25-27; 33; 34, 7; 68; 132, 15.

[52] 1º Macabeus, 2, 7: "Ai de mim! Vou viver nela [cidade Santa] quando está em mãos de inimigos e o seu santuário em poder de estranhos?". Vd. igualmente Daniel, 3, 30-39.

[53] Vd. os Salmos 55; 58 e 123, 3.

[54] Carta aos Romanos, 14,17.

[55] Lucas, 4, 18-19. Este texto foi citado de Isaías 61, 1-2. A mesma ideia encontra-se no Salmo 146 7: "[Yahvé] faz justiça aos oprimidos / dá pão aos famintos / solta os acorrentados".

A BIBLIOTECA GALEGA DE FIALHO DE ALMEIDA

MARIA DE LOURDES CARITA S. SILVA*

Fialho de Almeida é, no meu entender, um escritor cujo estudo urge recuperar. Por um lado, porque os seus escritos de crítica e denúncia, destinados mais a corrigir e melhorar o país do que a diminuí-lo e amesquinhá-lo, como por vezes se tem pretendido, não estão, infelizmente para o país, tão desactualizados como poderíamos desejar. Por outro, porque ele é, sem dúvida, um mestre no uso, manejo e criatividade da língua. Julgo ser tempo de olharmos não só para o autor de *Os Gatos* e *Pasquinadas*, mas também e principalmente, para o magnífico escritor de *O País das Uvas*, *A Cidade do Vício* ou *À Esquina*, obras em que podemos encontrar verdadeiras páginas de antologia.

Com vista à preparação da minha tese de doutoramento e na procura de obras de viagem de portugueses na Galiza (entre 1886 e 1936), consegui localizar, na Torre do Tombo, os catorze cadernos de notas pessoais de Fialho de Almeida, recolhidas durante a sua segunda viagem à Galiza, realizada em 1905 e que, embora referidos por alguns dos estudiosos que se têm ocupado da sua obra, nunca tinham sido publicados, nem estudados. Se é certo que estas notas nunca foram reorganizadas pelo escritor e que portanto continuam a ser apontamentos tomados *in loco*, com o inconveniente de não terem sido preparados pelo seu autor para publicação, têm, por outro lado, a vantagem de nos permitirem ver o autor despido da sua máscara e de apreciar a sua arte e sensibilidade, como espero ter demonstrado na Madeira, em 1995, no Colóquio sobre Literatura de Viagem, quando anunciei a descoberta destes cadernos. A partir dos finais deste ano, os cadernos estarão, pela primeira vez, à disposição de todos os interessados, pois já se encontram no prelo da editorial Laiovento, que irá publicá-los, numa edição minha, com prefácio do Professor Dr. Aníbal Pinto de Castro, da Universidade de Coimbra.

Nestes cadernos encontramos, além do texto em si, numerosas referências bibliográficas que constituirão o objecto central desta comunicação.

São vários os testemunhos de amigos e contemporâneos de Fialho de Almeida que certificam que ele não gostava de viajar. Ele próprio afirmava, no dizer de Oliveira Guimarães[1], que

> Se amanhã me pusessem na fronteira ou me fizessem passar a barra, eu desatava num tal pranto que logo me iriam buscar.

Se esta atitude correspondia a um sentir profundo ou era mais uma das poses adoptadas pelo escritor, para esconder uma impossibilidade material, é que se torna mais difícil averiguar. Do que temos a certeza é de que Fialho não saiu do país até 1901. É essa

---

* Este trabalho foi apoiado pelo Instituto Camões e pela JNICT através do programa Lusitânia.

[1] Luís de Oliveira GUIMARÃES, *O Espírito e a Graça de Fialho*, edição Romano Torres, Lisboa, 1957, pág. 90.

circunstância que leva os seus detractores a dizer que só o fez depois de ser senhor da herança que lhe deixou sua mulher, cuja morte ocorreu em 1894.

Por uma razão ou por outra (provavelmente pela conjugação de ambas) o que é certo é que em 1901 se dá a sua primeira saída para além fronteiras e, inevitavelmente, esta primeira viagem leva-o a Espanha. Nesse ano visita Salamanca e Valladolid. É natural que comece as suas viagens pela pátria de Afonso XII, pois não podemos esquecer, como afirma o Professor Costa Pimpão[2], que já em 1879 publicara no *Novidades*, sob o pseudónimo de Valentim Demónio, "as crónicas de uma pseudo-reportagem", sobre o casamento daquele monarca e aí falara dos tipos madrilenos como se realmente os conhecesse.

Ainda que só em 1901 faça a sua primeira viagem ao estrangeiro, estou certa de que, nos últimos anos da sua vida, Fialho tomara gosto e compreendera o valor educativo das viagens. Provam-no algumas das afirmações que faz no prefácio ao discurso do Cónego Chouzal *in*: *Regicídio e Regnicídio - O Crime do Terreiro do Paço Um Anno Depois*, publicado em 1909. Aí escreve:

> Se os homens de fortuna que nunca sahiram de Portugal, fossem pelo geral instruidos, e *viajassem*;[3] [...] certo as obras da filantropia nacional seriam outras, [...].[4]

O sentido completo desta e doutras afirmações feitas neste prefácio torna-se mais evidente, quando as relacionamos com os sentimentos que manifestou, nos cadernos da segunda viagem à Galiza, perante as escolas construídas em Vigo por um *indiano*[5] (ele próprio no referido prefácio - página XXIII - utiliza este termo). A propósito das Escolas "dadas pelo sr. García Barbon" à cidade de Vigo, anota Fialho de Almeida no segundo caderno da sua viagem de 1905:

> Incitar o português rico a que deixe menos aos herdeiros e deixe mais ao país que precisa tudo, e cada homem rico se constitua uma obrigação moral de completar a educação pública, fazendo escolas,[6] hospícios, laboratórios, etc., como o meio de o salvar da rotina em que está.

E mais adiante, no mesmo caderno e a propósito da mesma cidade, escreve:

> A mor parte das construções ricas são de *indianos*. É o dinheiro da América que vai fazer de Vigo uma grande cidade, de elegância e luxo, e merece-o pela sua soberba situação. Quando se pensa no desenvolvimento de Lisboa e Porto, no dinheiro gasto, também de *indianos*, e no que se podia ter feito com outros arquitectos, outra Câmara e outra gente! Continuamos a ser a vergonha da Europa. Fazíamos, há vinte anos, troça da Galiza. Agora o verdadeiro *Porriño* somos nós!

---

[2] Costa PIMPÃO, *Fialho I, Introdução ao Estudo da sua Estética*, Coimbra: Coimbra Editora, 1945, pág. 131.

[3] Sublinhado nosso.

[4] Cónego Bernardo CHOUZAL, *Regicídio e Regnicídio - O Crime do Terreiro do Paço um Anno Depois*, com um prefácio de Fialho de Almeida, Lisboa: Livraria Ferreira Editora, 1909, pág. LVII.

[5] Esta era a designação que se dava em Espanha ao emigrante que regressava da América do Sul, rico. Equivalente à de *brasileiro*, que se utilizava em Portugal.

[6] Não esqueçamos que foi o que ele próprio fez quando deixou, no testamento, uma verba destinada à construção da escola Fialho de Almeida, em Vila de Frades, sua terra natal.

É digno de nota, parece-me, que estes comentários reapareçam num texto escrito quatro anos mais tarde e que no prefácio ao discurso do Cónego Chouzal, Fialho, expondo as ideias que registara em 1905 em Vigo, se refira, a título de exemplo, a outras cidades e regiões de Espanha, sem mencionar directamente a Galiza. Será que ele próprio e apesar do seu incontestável amor à Galiza, julgava que não seria conveniente apresentá-la como exemplo, dado o descrédito de que era objecto, em Portugal, este território? Será que ele sabia que a "troça" que "fazíamos há vinte anos", da Galiza, ainda não estava (já estará?) completamente ultrapassada? Claro que outra explicação possível poderia ser a de que o escritor já esquecera o momento em que estas ideias tinham surgido no seu espírito. No entanto, este argumento não nos convence, pois estamos em condições de afirmar que, em 1910, Fialho de Almeida ainda continuava a recolher dados para a redacção dos dois volumes sobre a Galiza que referira ter intenção de escrever, em conversa com Brito Camacho[7].

É interessante verificar que o desejo de explorar estas ideias de melhorias sociais começou a germinar, desde o primeiro momento, no espírito do escritor. Nos mesmos cadernos, páginas mais adiante e já na Corunha, (caderno 12) anota:

> [Enviar] Carta aos jornais dizendo que nem os governadores civis, nem as câmaras municipais fazem nada pelos progressos de Lisboa - e advogando a ideia de reprimir a mendicidade, em bases sérias, como fez Madrid, criando banhos de imersão e duches públicos gratuitos, não para amostra, mas em todos os bairros, especialmente nos pobres [...].

Este tema da proibição da mendicidade é abordado no mesmo prefácio do discurso de Chouzal, na nota 1 da pág. LXIII, apontando Fialho, como exemplo a seguir, o das "províncias de Burgos e Leon", o que está de acordo com as últimas notas do caderno 14, da segunda viagem à Galiza, em que expressamente diz:

> Nas cidades de Leon, Valencia, não há tabernas, nem mendigos. Em Valencia, como em Saragoça, a esmola está proibida, e a Associação Valenciana de Caridade, dá trabalho a quem não tenha, e por isso acabou com essa lepra da mendicância. O mesmo nas outras cidades de Leon e Saragoça. Não há tabernas, nem mendigos, nem ruas sujas - veja artigo do *Heraldo* - 28 Maio de 1909 - e *Progresso* de Valencia - O mesmo em Pamplona e Burgos, que primam por limpeza e espírito de ordem.[8]

Se o que acabámos de referir é interessante para analisar a génese e desenvolvimento de determinadas ideias no espírito do escritor e para confirmar a opinião, por ele mesmo expressa, de que as viagens educam os homens, creio que é tempo de nos centrarmos na sua biblioteca, particularmente na parte que se relaciona com a Galiza.

Se os livros falam, directa ou indirectamente, dos seus autores, as bibliotecas fornecem-nos importantes informações sobre os interesses dos seus possuidores.

---

[7] Citado por Xavier Vieira em nota que acompanha a sua carta de envio dos manuscritos dos cadernos da segunda viagem de Fialho de Almeida à Galiza, para a Torre do Tombo.

[8] Estas anotações, algumas, como neste caso, bastante posteriores à viagem, são um dos factores que me levam a pensar que, efectivamente, Fialho manteve até ao fim da sua vida a intenção de escrever uma obra a partir das notas destes cadernos. Se assim não fosse, porque havia de continuar a tomar notas, completar bibliografia, etc.?

Os livros legados por Fialho de Almeida à Biblioteca Nacional de Lisboa e que constituíram a Sala Fialho de Almeida, é um campo interessantíssimo de estudo para conhecermos algo do que lia e quais os temas que mais interessavam este escritor. Digo algo do que lia, porque ele próprio nos remete, por vezes, para obras existentes noutras bibliotecas, que não a sua. Tal é o caso da indicação feita no final do caderno 14 da segunda viagem à Galiza, onde expressamente diz:

> Sobre a Galiza, leia na Biblioteca Nacional de Lisboa, o livro *Armas y Triunfos de Galicia*, por Filipe de la Gandara.[9]

O *Catálogo Geral da Livraria Legada Pelo Notável Escritor José Valentim Fialho de Almeida à Biblioteca Nacional de Lisboa*, publicado em 1914 pela Imprensa da Universidade de Coimbra, embora sendo um bom ponto de partida para o estudo da biblioteca do escritor, mereceria uma análise atenta, pois tem lacunas e alguns defeitos de organização, que podem induzir em erro. Ainda que neste estudo só nos tenhamos debruçado sobre as obras galegas, sobre a Galiza ou doutra proveniência, mas citadas pelo escritor nos cadernos da viagem de 1905, esta análise parcial foi suficiente para nos permitir detectar alguns erros naquele catálogo que, é lícito supormos, se podem estender a todo ele. As falhas de que, sem sermos especialistas, nos apercebemos, respeitam:

1. Ao número total das obras fichadas. Há um desfasamento entre as cotas entradas e o total de obras a que deviam corresponder. Uma das origens deste desfasamento deriva do facto de haver, na biblioteca do escritor e tal como era frequente na época, muitos volumes em que estão encadernadas duas obras, facto que o catalogador nem sempre teve em atenção.
2. À organização do catálogo. Embora os autores apareçam por ordem alfabética dos seus apelidos, também aqui se notam algumas anomalias:

a) nalguns casos aparecem duas entradas para o mesmo autor. Por exemplo Rubén Darío aparece na página 78 do catálogo, correspondendo a Darío e volta a aparecer, com outros títulos que publicou, na página 251, correspondendo a Rubén;
b) no caso das obras que particularmente nos ocupam, verificámos que alguns autores estão catalogados à portuguesa, isto é, pelo último apelido e outros à espanhola, ou seja, pelo penúltimo. Por exemplo, Benito Fernández Alonso aparece-nos na letra A, por Alonso, mas Emília Pardo Bazán aparece na letra P, por Pardo.

Lamentamos ainda o facto de a Biblioteca Nacional ter desfeito, por questões logísticas, a Sala Fialho de Almeida e ter integrado os seus volumes no depósito geral, pois embora permitindo a fácil identificação dos volumes que a integraram, impede a visão de conjunto e apenas nos deixa, como ponto de partida para qualquer trabalho, o já

---

[9] Trata-se de Felipe de la Gándara y Ulloa, nascido em Allariz em 1596 e que foi nomeado, pela Junta do Reino, cronista oficial da Galiza.

mencionado Catálogo Geral. É lamentável também, do nosso ponto de vista, que a secção de revistas que, por testamento, Fialho deixou ao seu amigo Xavier Vieira, não tenha regressado, à morte deste, à biblioteca do escritor, pois algumas, e limitamo-nos a falar apenas da parte que à Galiza concerne, são raras e difíceis de encontrar.

Esta introdução apenas pretende alertar os interessados para alguns dos problemas que levanta o Catálogo Geral da Sala Fialho de Almeida. É que, pensamos, a menor atenção a estes pormenores pode provocar lapsos e continuar a gerar mal-entendidos, frequentes desde sempre, no estudo da obra e vida de Fialho de Almeida. Por exemplo Gualdino Gomes[10] afirma que, à data da morte, Fialho não tinha aberto a maior parte dos volumes que constituíam a sua biblioteca. O Professor Costa Pimpão, apesar do cuidado estudo que fez da obra de Fialho, veicula, sem criticar, essa afirmação e João Costa[11], bibliotecário da Biblioteca Nacional de Lisboa, que examinou os livros à sua chegada àquela Biblioteca, em 1912, afirma que só viu notas escritas por Fialho, em dois volumes.

Quanto à primeira afirmação, passados tantos anos e depois de os livros terem sido manuseados por tanta gente, é nos difícil provar que ela não é correcta, embora pensemos que será, pelo menos, muito exagerada[12]; relativamente à segunda, podemos desmenti-la abertamente, pois consultados apenas os oitenta e nove volumes da biblioteca do escritor, que têm relação com os cadernos da viagem de 1905 ou dizem respeito directamente à Galiza, encontrámos notas à margem, da mão de Fialho, em seis, sem contar com os sublinhados que supomos serem seus, por respeitarem a citações textuais que aparecem nos catorze cadernos da segunda viagem à Galiza, como mais adiante demonstraremos.

Como é exactamente sobre esta parte da biblioteca de Fialho de Almeida que nos propusemos trabalhar, aproximemo-nos um pouco mais.

Esta, pelo que na actualidade nos foi dado observar, com todas as limitações que advêm de nós próprios e da forma como foi organizado e conservado o material, é constituída por 89 volumes a que faltam, como já se disse, revistas dispersas e certos exemplares cuja referência continuada nos cria a expectativa de os encontrarmos na sua livraria. Tal é o caso do *Portfolio da Galiza* a que, ao longo dos cadernos, se refere em variadas ocasiões.

Por facilidade de estudo decidimos dividir as obras a analisar em dois grandes grupos:

A. Obras para que o escritor nos remete, directamente nos cadernos da segunda viagem à Galiza.
B. Obras que, constando do Catálogo Geral da Livraria do Escritor Fialho de Almeida, nos podem ajudar a entender até onde ia o seu interesse, o seu amor e o seu conhecimento da história e cultura da Galiza.

---

[10] Citado, por Raúl Brandão em *Memórias*, edição da Renascença Portuguesa, Porto, 1° vol., pág. 75.

[11] Citado por Cecília Zokner in: *A Influência da França na Obra de Fialho de Almeida*, Curitiba, 1974, pág. 34.

[12] Aliás e apoiando-me nas várias referências que lhe faz Raul Brandão nas suas *Memórias*, é minha convicção que as opiniões de Gualdino Gomes sobre Fialho são, duma maneira geral, bastante exageradas, negativamente.

Ao primeiro grupo pertencem as obras, galegas ou não, de que Fialho recolhe realmente informação e que cita a propósito de temas como a paisagem, a cultura ou a própria história. Estão neste caso as seguintes obras:

- *Por las Rias Bajas - Notas de un Viaje por Galicia*, de Alfonso Perez Nieva, editada em 1900 na Biblioteca Gallega.
- *Un Viaje à Asturias Pasando por Leon*, do mesmo autor e publicada em Madrid, em 1895. Trata-se duma das obras mais frequentemente citadas nestes cadernos e a propósito da qual o escritor português chega a escrever:

> Veja sobre o mar galego os períodos de Perez Nieva (Un Viaje a Asturias pág.s 282 e 283) e aproprie ou cite.

No mesmo caderno 2, algumas páginas adiante, indica Fialho de Almeida:

> Sobre os bairros pescadores de Bayona, La Guardia, Coruña, Vigo, Marin, veja os períodos descritivos de Perez Nieva (Un Viaje à Asturias, pág.s 272, 273 e seguintes) e aproprie e conjugue com as notas tiradas.

No sexto caderno, escreve:

> Importante - Quando falar nas muralhas romanas de Lugo, fale nas de Leon e Tarragona, romanas também. Veja Un Viaje à Asturias pasando por Leon - pg. 65 e seguintes.

ou ainda:

> Sobre os serenos de Lugo, Santiago e Mondoñedo, citar a página que Perez Nieva - Un Viaje à Asturias, escreveu sobre os das Astúrias - pág. 290 e seguintes; cite ou aproprie e transforme,

anota no caderno 12.

- *Esbozos y Siluetas de un Viaje por Galicia*, de Lisardo R. Barreiro, editado na Corunha em 1890. Desta obra recolhe, o escritor português, os seguintes dados:

> Trajo característico do galego, clássico - (Do livro da Bibl. Galega - de Lisardo Barreiro. Esbozos y Siluetas - pág 22 - "el rico traje de muradana, el calzon y chaqueta de jarra del mariñam, tan caracteristicos ..."

Do mesmo livro, pág. 8:

> Galicia tem 30.189 Kilometros quadrados - 2.502 paróquias, entre os 5 bispados; antes o seu território estava dividido em 7 povíncias, mas há 55 anos reduziram-se a 4 somente

caderno 2, da viagem de 1905.

- *A Tecedeira de Bonaval*, de António López Ferreiro, 2ª edição, 1895. Na contra-capa do quarto caderno, Fialho de Almeida cita, textualmente desta obra de López Ferreiro uma página sobre o paço dos Ulloa e faz as seguintes remissões:

> Sobre a fala galega - veja pg. 44. Entrada de um arcebispo em Santiago a tomar posse, no século XVI, e sua guarda tumultuária, revolta do povinho, etc., veja pg. 48. Como era no século XVI o santuário do altar-mor da catedral de Santiago, veja página 193 e seguintes.

- *Galicia en el Ultimo Tercio del Siglo XV*, do mesmo autor, 2ª edição, La Coruña, 1896-1897, 2 tomos. Esta obra é mencionada em nota, no final do último caderno, onde Fialho escreve:

Bayona e Monte Real (Veja L. Ferreiro, *Galicia en el Ultimo Tercio del Siglo XV*, etc., segundo vol. pag. 29 e seguintes). S. Lorenzo (Compostela) vide mesmo livro pág. 87. Lorenzana, idem pág. 90. Monterey, idem 118. Collegiata da Coruña, idem 132. Para arquitectura, ourivesaria, etc. da Galiza veja o mesmo livro, capítulo X e XII toda; aí vêm coisas sobre o Hospital de Santiago, Santa Maria de Pontevedra, Santa Marina de Cambados, etc., sobre o retábulo da catedral de Orense, catedral de S. Tiago, ourives - etc.

- *Mares y Montañas*, J. Ortega Munilla, Madrid, 1887. Esta obra também é mencionada nas notas do final do caderno 14:

Para a descrição de Vigo e povos da baía e situação deles e cabo Silleiro - e particularidades diferentes deste assunto, veja - no livro de Ortega Munilla - *Mares y Montañas*, a parte consagrada a Vigo.

Das catorze obras de Palacio Valdés, existentes na livraria de Fialho, são citadas nestes cadernos, a propósito de alguns tópicos sobre o comportamento dos galegos, as três que se seguem:

- *El Maestrante*, Madrid, 1893. Referida em nota final no caderno 14:

A ironia de Palacio Valdez, pelos galegos: No Maestrante há um magistrado que impinge petas e carapetões enormes, galego.

- *La Alegria del Capitan Rilot*, Madrid, 1899. É citada textualmente, logo a seguir à obra anterior, portanto no final do 14º caderno:

Na alegria del Capitan Rilot:

Sabes lo que tienes? Morriña.

Que es eso?

Cierta enfermedad que padecen los gallegos cuando pierden una cantidad que excede de cincuenta centimos (pág. 256).

Um pouco mais adiante acrescenta Fialho:

No romance La Alegria del Capitan Rilot, o mesmo com respeito ao negociante Retamoso, galego, que apagando-se por trás da mulher Dª. Clara, não perde de vista a direcção dos seus interesses e sacrifica tudo a eles - Socarron - e a filha é o mesmo, a ponto de dizer a Rilot, "- julguei, e a mamã também, que a sua fortuna fosse maior, Rilot".

- *La Hermana San Sulpicio*, Madrid, 1899. Para esta obra remete também Fialho de Almeida, em nota do final do caderno 14, dizendo:

No romance de Palacio Valdez: La Hermana de San Sulpicio, o protagonista Ceferino é um galego de Bollo, partido judicial de Vianna del Bollo. E esse acentua no carácter do galego, o cálculo de amar e ao mesmo tempo pensar no dote. Veja pág. 384, 385, na transacção. E no odiento que as castas lhe fazem de ser galego, a ponto de que se na cena da Venta Eritana as putas e o

Naranjo lhe perguntam se é galego, ele nega três vezes a pátria, e diz que é salamanquino. Veja mais os sítios marcados[13] que vão da pág. 385 até ao fim do livro - e veja em pág. 56, o que também está marcado.

De Emilia Pardo Bazán, a autora mais citada nos cadernos da segunda viagem à Galiza, possui a biblioteca de Fialho, quinze obras, das quais refere directamente as seguintes:

- *Doña Milagros*, Madrid, s.d., obras completas, tomo XI.
- *Insolación y Morriña*, Madrid, s.d., obras Completas, tomo VII.
- *La Madre Naturaleza*, Madrid, s.d., obras completas, tomo IV.
- *La Piedra Angular*, Madrid, 1891, obras completas, tomo II.
- *La Tribuna*, Madrid, s.d., obras completas, tomo VIII.
- *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, s.d., obras completas, tomo II.
- *Pascual Lopes*, 3ª edição, Madrid, 1889.
- *El Cisne de Vilamorta*, 7ª edição, Madrid, 1885.
- *Una Cristiana - La Prueba*, Madrid, s.d., obras completas, tomo XXII.

Da obra *Insolación y Morriña*, cita as páginas 164 e 209 a propósito do carácter dos galegos e a página 178, sobre o carácter do andaluz; a página 256, a pretexto da beleza das galegas e a 306 para anotar: "Espinhela caída, tradição galega igual à portuguesa". Da página 322, desta mesma obra, transcreve: "*le bajaria los calzoes y le daria una mano de azotes en el tafanario - por archimemo*".

De *La Tribuna* cita, a propósito do trajo dos lavradores, a página 168:

> *El calzón de rizo, la chaqueta de paño, las polainas pespunteadas y la montera ornada con su refulgente pluma de pavo real, y para las mozas se habían elegido las muchachas más frescas y lindas, que lo parecian doblemente con el dengue de escarlata y la cofia ceñida con cinta de seda.*

Da página 169 aproveita Fialho a transcrição dos trajes dos moços "das Rias Saladas" e termina com a seguinte nota: "Para mais trajos veja a mesma pág. 171"; refere-se ainda, e sempre a partir da mesma obra, às procissões de espectros, ao costume de acender velas envoltas em alecrim bento, no dia da Candelária, explicando este uso e por fim menciona a página 235 e seguintes, como fonte de informação sobre as "crianças da Galiza pobre (da Coruña)".

De *La Madre Naturaleza* são referidas as páginas 146, 147 e 149, sobre a instrução dos labregos na Galiza.

Da obra *Pascual Lopes*, de Pardo Bazán, páginas 32 e 33, recolhe Fialho o uso galego de comer filloas, que aproxima das nossas filhoses, pelo Carnaval e da página 39 anota a ortografia do Preguntoiro.

---

[13] Normalmente as marcas a que o escritor se refere ainda são visíveis nalgumas das suas obras e consistem em traços laterais, feitos a lápis, ou mesmo em dobras em cantos de páginas, que ainda encontrámos.

Fialho de Almeida utiliza a obra *Doña Milagros*, da mesma escritora, para recolher dados sobre Lugo e sobre alguns aspectos da Corunha, embora reconheça que para esta última cidade tem outros elementos em *La Piedra Angular*.

No final do segundo caderno escreve, a modo de síntese:

> A Galiza está descrita nos romances da Pardo Bazán: A Coruña, na Doña Milagros, na La Tribuna, Cuentos de Marineda, etc.. A de Santiago no Pascual Lopes. A vida do campo galego nos Pazos de Ulloa e em La Madre Naturaleza, magistralmente, com a paisagem. A monotonia da vilita e estupidez das gentes e das intrigas no Cisne de Vilamorta, pág. 248 e seguintes. A de cidades como Pontevedra, com a politiquice, em Una Cristiana y La Prueba, que é um dos seus melhores e mais observados volumes. O tipo de Carmiña é admirável.

A única obra desta escritora que é referida nos cadernos e não conseguimos localizar na biblioteca de Fialho, são os *Cuentos de Marineda*.

Ainda neste mesmo tipo de obras, directamente citadas por Fialho nos cadernos da segunda viagem à Galiza, incluímos:

- *Pedro Sanchez*, de José Maria de Pereda, Madrid, 1904, Obras completas, tomo XIII. Esta obra é assinalada relativamente a descrição da casa espanhola de província e à descrição da diligência espanhola - pág. 91, anota Fialho, no fim do caderno 8.

Embora esta seja a única obra deste autor referida especificamente nos cadernos, no catálogo da livraria de Fialho existem quinze volumes das obras completas de Pereda.

De Pérez Galdós possuiu setenta e dois volumes, ainda que na obra de que nos ocupamos apenas mencione dois:

- *El Andáz*, Madrid, 1891 e
- *Misericordia*, do mesmo autor, Madrid, 1897.

Na mesma situação de obras directamente citadas por Fialho de Almeida, nos cadernos da segunda viagem à Galiza, encontram-se ainda:

- *Viajes de Extranjeros por España y Portugal en los Siglos XV, XVI y XVII*, colleccion de Javier Liske, Madrid, s/d e que inclui as viagens de Nicolas Popiclovo, Juan Dantiseurs, Erich Lassota de Steblovo e Jacobo Sobieski.
- *En el Oceano - Viaje à la Argentina*, de Edmond Amicis, versão castelhana de Giner de los Rios, Madrid, Imp. Popular.
- *El Niño de la Bola*, de Pedro Antonio de Alarcón, 7ª edicion, Madrid, 1900.
- *Luisa Isabel de Orleans y Luiz I*, de Alfonso Danvilla, Madrid, 1902.
- *España Contemporanea*, de Rubén Darío, Paris, 1901.
- *Peregrinaciones*, do mesmo autor, Paris, 1901.
- *Corte de Amor*, de Ramon del Valle-Inclan, Madrid, 1908.[14]
- *La Hija de Celestina*, de Alonso de Salas Barbadilo, Madrid, 1907

[14] O facto de a edição ser posterior à viagem de Fialho de Almeida, de que nos ocupamos, explica-se por esta referência bibliografica aparecer no fim do caderno 14, o que só reforça aquilo que afirmámos na nota 8.

Também a este grupo A, porque citado directamente, embora o seu carácter acentuadamente galeguista o torne um caso particular, pertence o *Catecismo da Doutrina Labrega*, assinado por Fr. Marcos da Portela, de que existem na biblioteca de Fialho duas edições, uma de 1903 e outra de 1906.

De tipo um pouco diferente, embora continuemos a incluí-las no mesmo grupo, são as obras de que retira citações sobre arte ou arquitectura. Estão neste caso aquelas que aparecem no catálogo e claramente são estudos sobre monumentos galegos, que o escritor visitou e por onde este poderia completar as descrições que deles faz, e ainda as seguintes:

- *Granada la Bella*, de Angel T. de Ganivet, Madrid, 1905, a que se refere para confirmar a sua opinião sobre a utilidade das casas de soportais. Ou de
- *Desde el Molino é Impresiones de Arte*, de Santiago Rusiñol, Paris, s.d., Garnier Hermanos. As palavras deste autor sobre o Cristo de Giotto, em Florença, são associadas por Fialho à imagem do Santo Cristo, de Orense.

Creio que depois do exposto é legítimo concluir que Fialho de Almeida leu, efectivamente, as obras que cita nos cadernos da sua segunda viagem à Galiza, feita em 1905. De outro modo, penso, não lhe seria possível citar tão concretamente páginas e passagens. Posto isso repassemos as outras obras de autores galegos ou sobre a cultura galega, existentes na sua biblioteca e que constituiriam, *grosso modo*, o grupo que designamos por B, por serem livros que podendo não ser citados de forma clara, directa e exacta, constituem o que chamaríamos o substrato de formação e informação do nosso escritor, sobre a realidade galega.

- *Historia Critica de la Literatura Gallega - Edada Antigua*, de Augusto González Besada, La Coruña, 1887.
- *La Literatura Gallega en el Siglo XIX*, de Eugenio Carré Aldao, Coruña, 1903.
- *Diccionario Gallego-Castellano*, de Juan Cuveiro Piñol, Barcelona, 1876.
- *El Idioma Gallego - Su Antiguedad y Su Vida*, de Antonio de la Iglesia, 3 vol.s, La Coruña, 1886.
- *El Regionalismo en Galicia*, de Leopoldo Pedreira, Madrid, 1894.
- *El Campesino Gallego*, de Prudencio Rovira y Pita, Madrid, 1904.
- *La Emigración Gallega*, de Javier Vales Failde, Madrid, 1902.
- *Recuerdos de Galicia*, de Teodosio Vesteiro Torres, La Coruña, 1896.
- *Armas de Orense* e *El Pontificado Gallego*, ambas de Benito Fernandez Alonso, ambas editadas em Orense, a primeira em 1891 e a segunda em 1897.
- *Por los Agros Celtas* - Cuentos, de Basilio Alvarez, Madrid, 1907.
- *Leyendas, Tradiciones y Episodios Históricos de Galicia*, de Luciano Cid Hermida, La Coruña, 1891.

Não querendo alongar demasiado esta lista, direi ainda que na biblioteca de Fialho de Almeida se encontram, além dos já citados, nomes tão significativos da literatura e da

cultura galega em geral, como os de Manuel Murguia, Francisco Añon, Rosalia de Castro, Concepción Arenal, Curros Enriquez, Salvador Golpe Varela, Antonio de la Iglesia, Lamas Carvajal, Antolin López Peláez, Benito Losada, Martínez Salazar, José Ojea, Aureliano Pereira de la Riva, José Perez Ballesteros, Perez Constanti, Leandro de Saralegui y Medina, Arturo Vazquez Nuñez, entre outros.

Não pode deixar de nos chamar a atenção o facto de um grande número desta série de livros fazer parte da conhecida "Biblioteca Gallega", começada a publicar em 1896, na Corunha, por Martínez Salazar, da qual saíram cinquenta e dois volumes (os últimos já nos primeiros anos deste século) e que, pelo seu carácter regionalista e pelo empenho que pôs na divulgação dos valores do passado e da actualidade da cultura galega, em quase todas as suas vertentes, desempenhou um papel tão significativo no chamado "ressurgimento galego".

Fora desta análise deixamos os jornais do dia, que Fialho cita, por exemplo, a propósito dos conflitos de trabalhadores, em Vigo:

Veja os *Faro* de 7 a 10 de Junho.

Quanto às revistas, penso que merecem uma outra menção, ainda que breve. Como já anteriormente referi, elas não fazem parte da biblioteca que Fialho de Almeida legou à Biblioteca Nacional de Lisboa, com excepção de duas. A *Galicia Diplomatica*[15], de que possui os números referentes a quatro anos (no primeiro volume, os números de 1882 a 1884 e, no segundo, os de 1888 e 1889), encadernados em dois volumes e de que cita frequentemente, nos cadernos da segunda viagem, os artigos de Villa-Amil y Castro; e a *Galicia Historica y Colleccion Diplomatica*, publicada em Santiago, sob a direcção de López Ferreiro, também encadernada em dois volumes (1901-1903). Das restantes, só estamos seguros de que conheceu aquelas a que se refere directamente e que são, além das anteriormente mencionadas: *Revista de Galicia*; *Revista Gallega*; *Revista Archeologica*; *Vida Gallega*; *Acción Gallega* e o citadíssimo *Portfolio de Galicia*.

Estas revistas, publicadas umas na Galiza, outras fora, como é o caso da *Acción Gallega*, publicada em Madrid, têm todas em comum o facto de versarem temas da cultura e da vida galegas e demonstram que Fialho se manteve atento e continuou a guardar revistas e recortes de jornais sobre estes temas. Fê-lo tanto no caso de jornais portugueses, quando retém a notícia da presença da "Juventude de Galicia" nas comemorações do centenário de Herculano, em 28 de Abril de 1910, como no caso de jornais espanhóis, como faz com o *Herald de Madrid*, de que recorta, tanto em 1908 como em 1909, a informação sobre as festas levadas a cabo pelos galegos daquela cidade, por ocasião das comemorações do 25 de Julho, dia do Apóstolo Santiago e hoje, simultaneamente, festa nacional da Galiza.

---

[15] Parece-me interessante anotar, relativamente a esta revista, e reforçando as provas do grande interesse do escritor por obras de temática galega, o facto de, na contra-capa do primeiro volume, Fialho de Almeida ter escrito o seguinte: "Em 21 de Agosto de 1906 me remetteu da Suécia pelo correio, esta obra, Antº. Feijóo, que m'arranjou em Madrid, por intervenção diplomatica, difficil e demorada. Antº. Feijóo era nosso encarregado de Negocios em Suécia, Noruega e Dinamarca [assinado] Fialho d'Almeida".

Quanto a obras de autores portugueses apenas duas são citadas nos cadernos da viagem de 1905:

- *Crónica do Condestabre*, de Fernão Lopes diz, e remete para esta obra, indicando a página 137, a propósito do projecto de Nun'Álvares ir em romaria a Compostela. Não localizei esta obra na sua biblioteca, embora aí se encontrem as Crónicas de D.JoãoI e de D. Pedro.
- *Lisboa Antiga*, de Júlio de Castilho. Para esta obra indica as páginas 23 e 213 do primeiro volume, 2ª edição, da primeira parte. Na biblioteca de Fialho há dois volumes da primeira parte desta obra. Um é de 1902 a 1904 (2ª edição) e outro é de 1879.

Não posso garantir que Fialho de Almeida tenha lido todos os livros que integravam a sua biblioteca e nem sequer que tenha lido todos os livros que nela existiam sobre a Galiza. Honestamente, creio mesmo que o não fez. Do que, sim, estou segura é de que aqueles que cita nos cadernos da segunda viagem à Galiza foram lidos e de que a sua biblioteca era muito completa e seleccionada, do ponto de vista da temática galega. Também não tenho qualquer dúvida de que o tema o apaixonou durante os últimos anos da sua vida e de que buscou os meios para se informar, para o conhecer e aprofundar.

Universidade de A Coruña

MÚSICA E ÓPERA EM *O PRIMO BASÍLIO*: ESTRATÉGIAS DA NARRATIVA

MARISA CORRÊA SILVA

I. INTRODUÇÃO

Maria Lúcia Dal Farra, em seu artigo "Eça educador e aprendiz"[1], comenta que n' *O Primo Basílio*, Eça de Queirós trabalha a "voz" de seu texto em dois níveis: o externo (intertextualidade) e o interno (intratextualidade). No nível interno, essa intratextualidade não se dá apenas no diálogo do texto com a peça de Ernestinho ("Honra e Paixão"), mas também com todas as referências românticas utilizadas (as leituras de Luísa, as árias de Basílio). Cumpre notar que, embora referentes a obras *externas* (Féval, Goethe, Dumas Filho, etc.), essas referências acabam cumprindo uma função *intratextual,* uma vez que estabelecem um diálogo entre o mundo tal como Luísa o vê e o mundo estabelecido como real pelo texto. Esse diálogo, segundo Dal Farra, é o responsável pelo estabelecimento do jogo textual entre "real" e "verossímil", jogo que acabará por vitimar Luísa. Continuando sua análise, Dal Farra mostra como as imagens desse universo "verossímil", fruto da educação (?) romântica de Luísa, são utilizadas por Basílio (um leitor crítico desse universo) na sedução da prima, sendo descartadas quando deixam de ser úteis.

Para a presente análise, é fundamental notar que, dentre as imagens apontadas por Dal Farra como pertinentes ao universo romântico, estão as árias de óperas. Na verdade, a ópera (principalmente a ópera italiana de meados do século XIX) fazia parte da cultura burguesa do final do século (e continua pela primeira metade do século XX) não como elemento de uma educação refinada, mas como uma espécie de antecipação do que viria a ser o *divertimento de massa*. Guardadas as proporções (limitadas à burguesia, alta e baixa), a ópera estabelecia com o espectador um tipo de relação de empatia e comoção semelhante à que, na segunda metade do século XX, a telenovela, com sua estrutura maniqueísta baseada no modelo romântico, trará a um número muito maior de pessoas. As heroínas e heróis eram objeto de simpatia, piedade (ou de censura moralista) e de identificação ou projeção. Não por acaso, grande número de libretos foi baseado em folhetins românticos (*La Traviata*, *Tosca*, *Manon Lescaut*, até mesmo *O Guarany*).

Relendo-se o romance sob essa perspectiva, nota-se logo que a quantidade de referências musicais em *O Primo Basílio* é muito grande. E não apenas a ópera: aparecem fados, melodias de caráter regional (a "malaguenha", por exemplo), canções populares, Chopin, Strauss. Reconhece-se no elenco, aparentemente desigual, um conhecimento do gosto burguês da época, responsável pela seleção das peças.

E eis-nos onde queríamos chegar: o uso desses elementos musicais para caracterizar determinados tipos de personagem e seus espaços sociais, bem como para estabelecer

---

[1] DAL FARRA, Maria Lúcia, *Eça Educador e Aprendiz.* Prefácio de *O Primo Basílio,* São Paulo: Ática, 1.994.

contrapontos irônicos do ideal romântico. Comecemos por observar a caracterização que o texto faz das *vozes* de cada personagem.

II. DISTRIBUIÇÃO DOS PAPÉIS

Luísa	soprano dramático ou meio-soprano
Jorge	barítono
Basílio	barítono
Juliana	contralto (cantando fora de tom)
Sebastião	baixo
Ernestinho	tenor *spinto*
Conselheiro	(barítono ou baixo)
Julião	("Voz desagradável")

As vozes de Jorge, Basílio e Sebastião são especificadas no texto:

... Dizia Sebastião, o bom Sebastião, com a sua voz profunda de *basso* (p.17).
E (Jorge) saiu, feliz, cantando com a sua boa voz de barítono (p.20).
E Basílio soltou logo a voz, cheia, bem timbrada, de barítono (p.84).

Já as vozes de Luísa e Ernestinho são apenas indicadas:

... A voz de Luísa ergueu-se, fresca e clara ... (p.44).
... A voz de Luísa, elevando-se com um certo esforço áspero, nos *altos* da melodia (idem).

Naturalmente, o "esforço áspero" exclui o soprano ligeiro, e o "fresca e clara" exclui o contralto.

... E à porta uma voz fina disse (Ernestinho, p.37).
agora, na sala, a voz aguda de Ernestinho perorava ... (p.44).

A descrição classifica Ernestinho entre os timbres mais agudos. Provavelmente é um tenor *spinto*, voz aguda que certas vezes é usada em falsete, com efeito cômico. Evidentemente, o papel também pode ser reservado a um meio-soprano, embora esse recurso dificilmente se aplicasse a um papel que não fosse de adolescente.

Finalmente, as vozes de Acácio, Juliana e Julião não são indicadas diretamente, mas pode-se fazer suposições: Juliana seria um contralto que canta em falsete, com um efeito estridente. Já as palavras usadas para qualificar as maneiras e a voz do Conselheiro sugerem *gravidade*; e sabemos que se trata de uma pessoa de uma certa idade: é difícil imaginá-lo como tenor.

(Juliana)... cantarolava todo o dia em voz de falsete a "Carta adorada"! (p.62).
E ela mesma (Juliana), [...] atirou vassouradas rápidas, soltando na sua voz rachada (p.143).
E, com uma voz aguda, batendo as solas das botinas (p.270).
Mas a voz áspera de Juliana disse bruscamente à porta (p.272).
Juliana [...] cantava a "Carta adorada", com um júbilo estridente (p.276).

A voz de Juliana é provavelmente contralto, do contrário ela não teria de recorrer ao falsete para cantarolar uma melodia popular. Porém, dada a sua estridência, pode-se supor um contralto caricato, que cante fora do tom natural, tentando alcançar notas agudas

> ... O Conselheiro Acácio, nunca vinha [...] sem ter ido na véspera [...] procurar Jorge, declarar-lhe com gravidade ... (p.34).
> Mas ele (Acácio)com um gesto gelou-a -e de pé, grave (p.35).
> ... Veio apertar as mãos ambas de Luísa, dizendo-lhe com uma voz sonora, de *papo* (idem).
> Acácio observou logo, com uma voz profunda (p.216).
> ... sua voz desagradável caía como um gume gelado (Julião) (p.33).
> Luísa [...] detestava o seu tom de pedagogo (sobre Julião) (p.33).

Podemos notar que na ópera (e, mais especificamente, na ópera italiana do século XIX) a distribuição dos papéis obedece um certo critério: as personagens femininas principais são sopranos ou meio-sopranos; o herói (ou anti-herói) é tenor; o vilão, barítono; as vozes de contralto e baixo dificilmente são protagonistas; em geral, trata-se de comprimários (papéis importantes, embora secundários)[2]. Ora, se assumirmos a possibilidade de a nossa "leitura" das vozes dos personagens estar correta, veremos que Eça distribuiu essas vozes de maneira similar à da ópera. Luísa, soprano, será seduzida pelo vilão (barítono) Basílio. Diferente do Duque de Mântua (de *Rigoletto*), tenor, Basílio estaria mais ligado à figura exótica, viajada e inescrupulosa de Don Giovanni, barítono. Jorge, o marido traído, barítono. Juliana, a criada invejosa e extraordinariamente feia, tem uma voz que reforça sua falta de atrativos: contralto, porém, cantando deslocada. Sebastião, Ernestinho e Acácio, os comprimários, baixo, tenor spinto e possivelmente barítono. Outros personagens, como Leopoldina, Joana e o Visconde Reinaldo, bem como as criadas de Sebastião e Leopoldina, o Paula, a estanqueira, Tia Vitória, etc., não tem nenhum tipo de indicação. Estes últimos, num libreto, provavelmente estariam descritos como "gente do povo". O que sobressai nessa distribuição de vozes é a falta de um tenor lírico ou dramático, que deveria ser um dos comprimários, uma vez que o protagonista é barítono.

Ora, como podemos notar, estudando-se óperas italianas cujo protagonista é barítono, um tenor aparece no elenco, não apenas para completar o registro e oferecer possibilidades de árias heróicas, mas também como oposição "eufórica" ao protagonista. Por exemplo, em *Macbeth* (cujo papel-título é barítono), MacDuff e Malcolm são tenores; *Nabucco*, idem, pois Ismaele é tenor.

A ausência dessa voz "heróica", provida de valores morais positivos, fadada a amar a heroína de modo puro e fiel, ou a lutar contra o tirano, leva à conclusão de que, na "ópera" (ou anti-ópera, se se preferir) queirosiana, falta justamente o elemento heróico no sentido romântico do termo. Basílio é vilão; Jorge, de bom caráter, é demasiado prosaico, demasiado passivo para encarnar o tenor de gestos exagerados, apesar de suas declarações do capítulo II, onde exige que Ernestinho mantenha a punição capital para a condessa adúltera. Luísa, apesar de burguesa de *toilette* simples e idéias curtas, tem a beleza loura e frágil e as aspirações românticas das heroínas de ópera. Falta-lhe, portanto, o parceiro: eis

---

[2] Cf. ALMEIDA, Edson Lima de, *Aprenda a Conhecer Ópera*, São Paulo: MCA, 1.977.

porque sua desgraça é solitária, apesar dos esforços de Sebastião. Naturalmente, a aspiração do romance realista é a de criticar e desmontar a ficção romântica: a ópera, seguindo o fio condutor do romance (que mostra a perda de Luísa por causa de sua mentalidade livresca e idealizadora), só entraria em sintonia com a aspiração do livro se perpetuasse no palco a ausência desse homem sonhado por Luísa, primeiro como amante, depois como salvador. Um a um, todos os personagens masculinos dos quais ela necessita falham aos seus sonhos: Basílio, como típico vilão, abandona-a em desgraça; Sebastião, apesar de seus esforços bem-sucedidos para recuperar as cartas comprometedoras, provoca o choque da morte de Juliana, que precipitará a primeira crise de febre de Luísa; Jorge, embora a perdoe (e não a apunhale, como ela sonha no capítulo IX), é inábil o suficiente para mostrar-lhe a correspondência comprometedora, quando ela estava em convalescência; Julião falha em salvar-lhe a vida.

Não deixa de ser significativo, também, o fato de que o único tenor possível indicado pelo texto seja o Ernestinho que, justamente, escrevia peças de acentuado cunho romântico, não faltando um único clichê do gênero. O personagem masculino cujas idéias se coadunam com as de Luísa não é, portanto, um tenor lírico ou dramático, mas uma figura levemente ridícula, cujas idéias só se realizam no Teatro (espaço da fantasia).

III. INSTRUMENTOS

Luísa	piano
Sebastião	piano
Basílio	piano
Basílio no sonho de Luísa	viola
Leopoldina	piano
Acácio	rabeca
Geraldo (pai de Jorge)	flauta

Realejos, coreto, um piano ao longe na vizinhança de Luísa.
Gaita-de-foles (*bagpipe*) no devaneio de fuga de Luísa (cap.X).
Orquestra (cap.XIII).

> [Luísa] ... sentando-se ao piano, ao anoitecer, cantava "Soares de Passos" (p.23).
> O sol desaparecera. [...] ouvia-se, no teclado melancólico de um piano, a "Oração de uma virgem", tocada por alguma menina ... (p.31).
> Um homem grosso [...], curvado sob um realejo, aparece [...] - e a "Casta Diva" [...] espalhou-se pela rua (p.31).
> Acácio tocava então rabeca e, como Geraldo tocava flauta, faziam *duos* ... (p.37).
> Sebastião pusera-se ao piano [...]. Tocava admiravelmente ... (p.46).
> ... E só às vezes o som distante de um realejo, que tocava a *Norma* ou a *Lucia* ... (p.70).
> Mas a música, no coreto, bateu de repente, alto, [...] os primeiros compassos impulsivos da marcha do *Fausto* (p.75).
> Basílio riu. [...] Sentou-se ao piano, e depois de ter preludiado ... (p.84).
> (Leopoldina) Sentou-se ao piano, bateu rijamente ao teclado, tocou motivos do *Barba Azul* (p.122).
> " E Basílio, saltitando em volta dela [...] repenicava uma viola ... (p.207).

A presença de instrumentos musicais traz novos indícios ao texto, embora de forma distinta da distribuição de vozes. Na verdade, o piano e o duo rabeca e flauta da juventude do Conselheiro e do pai de Jorge são elementos da educação burguesa, enquanto o realejo e o *pot-pourri* do coreto vão realizar a ligação entre o teatro (a ópera na íntegra) e o gosto popular, levando árias, valsas e temas mais conhecidos à população mais simples. Pode-se ver, assim, o testemunho da importância da ópera, ainda que em sua forma mais diluída, no gosto de camadas sociais diferentes; e as camadas mais humildes imitam o gosto da burguesia. Assim, o espaço social fica delimitado entre o interior da casa burguesa, onde os personagens tocam piano (e tocavam rabeca ou flauta) nos saraus, e o espaço público, a rua, onde todos ouvem o realejo ou o coreto. Leopoldina, apesar de sua "queda", de sua imagem de libertina notória, conserva um certo *status* devido às suas origens, sua educação e ao fato de não ter abandonado ou sido abandonada pelo marido. O piano, que toca de forma desajeitada (batendo *rijamente* no teclado), é a marca desses resquícios de consideração, que só permitem aos vizinhos e conhecidos censurá-la pelas costas. Mesmo Jorge, que proíbe a Luísa o recebê-la, não manda recado ou procura pessoalmente Leopoldina para fazê-la saber da proibição. Já no sonho de Luísa, Basílio toca uma modinha repenicada numa viola, instrumento associado a pessoas de baixa extração social, tipos suspeitos e capazes de pequenos crimes. Essa viola é emblemática do caráter vil de Basílio, tal como ela o vê nesse momento.

Finalmente, a *bagpipe* ou gaita-de-foles aparece no momento em que Luísa tem um novo devaneio romântico, desejando ter entrado para um convento ao invés de ter se casado com Jorge e se envolvido com Basílio. A *bagpipe* é, portanto, elemento do espaço da fantasia, instrumento exótico e de som peculiar, ajudando a compor o cenário da vida claustral imaginária de Luísa.

No capítulo XII, porém, já não se trata de instrumentos solitários ou em duo, nem de um coreto que apenas toca o *pot-pourri* do *Fausto*, sem maiores elucidações. Luísa, Jorge e D. Felicidade vão ao Teatro, encontram o Conselheiro e assistem a uma representação completa de *Fausto*. A descrição da execução é detalhada, bem como a da montagem e do desempenho dos artistas. Aliás, como veremos, o *Fausto*, de Gounod, é o contraponto maior da estória de Luísa e Basílio. A narração abandona o Teatro no início do quarto ato (que narra o assassinato de Valentim, irmão de Margarida, por Fausto; o quinto e último ato seria a morte e redenção de Margarida.) para voltar à casa de Luísa, onde Sebastião toma as cartas de Juliana, que morre do coração. Esse capítulo e os seguintes tornam claro o diálogo do livro com o universo da ópera oitocentista: a narrativa dos eventos na casa de Luísa se sobreporá à ação inacabada da ópera. O duelo de Valentim e Fausto, no qual o irmão da jovem desonrada é morto com a ajuda de Mefistófeles, é substituído pelo *duelo* de Sebastião e Juliana, na qual Sebastião, escudado pela figura do "homenzarrão" (p.286), o policial Mendes, ameaça Juliana e consegue as cartas. A morte de Juliana, senhora do segredo da desonra de Luísa, tem pontos em comum com a de Valentim, alucinado ao descobrir a sedução da irmã: ambas são fruto de uma explosão de rancor, os dois batem-se contra adversários muito mais poderosos (a polícia, o demônio).

Mas as diferenças são também muito grandes. Valentim, personagem romântico, sai à rua para vingar em sangue a desonra e é trespassado pela espada do sedutor. Juliana,

personagem realista, é encurralada dentro de casa; grita impropérios, cospe no rosto de Sebastião, os olhos saltam das órbitas, a boca se abre e ela cai "para o lado, com um som mole, como um fardo de roupa" (p.289). A desonra, na ópera, é levada ao espaço público e resolvida, bem ou mal, como uma reparação que se deva à sociedade: é a pureza nas relações sociais. No livro, ela é abafada, tratada no espaço íntimo da morada burguesa, embora já seja conhecida da vizinhança: as aparências são tudo. Nos capítulos seguintes, Luísa adoece, recupera-se, tem uma recaída e por fim morre. Pode-se também fazer uma aproximação com o quinto ato da ópera, onde Margarida enlouqueceu e foi presa após matar o filho recém-nascido. Condenada, desperta a piedade de Fausto, que propõe fugir com ela. Ela, porém, apenas repete os temas amorosos do terceiro ato, reconhece em Mefistófeles o demônio, implora aos anjos que a salvem, morre e é levada aos céus. A condenação e redenção de Margarida encontram seu contraponto irônico na expectativa que o texto cria com relação à reação de Jorge ao descobrir o adultério da esposa: sugere-se a possibilidade de uma cena de sangue, mas ele a perdoa. Mas Luísa, burguesa sem uma religiosidade profunda, não tem sequer o consolo de uma fé: ao contrário da morte suave, típica das heroínas românticas, que encontram na morte a purgação de seus dramas espirituais, Luísa sofrerá uma morte lenta, dolorosa, cheia de sofrimento físico: é sintomático que as últimas palavras que ela pronuncia, antes de entrar no coma final, sejam "- Cortaram-me o cabelo ..." (p.314).Trata-se da mesma Luísa, cujas "mil vaidadezinhas inflamadas" (p.166) a levaram ao adultério.

IV. O REPERTÓRIO

"Piéce de Resistence"	*Fausto* (Gounod) (cap.XIII).
Outras óperas mencionadas	*La Traviata* (Verdi) (p.23). *Norma* ("Casta Diva") (Bellini) (p.31). *Lucia de Lammermoor* (Donizetti) (p.58). *A Sonâmbula* (Bellini) (p.58). *Romeu e Julieta* (Gounod) (p.88). *O Barbeiro de Sevilha* (Rossini) (p.151). *O Trovador* (Verdi) (p.159). *Don Giovanni* (Don Juan) (Mozart) (p.159). *A Africana* (Meyerbeer) (p.252).
Melodias de autores eruditos	"Medjé" (Gounod) (p.100). "Danúbio Azul" (Strauss) (p.45). "Noturno" (Chopin) (p.46). "A Filha do Pescador" (Meyerbeer) (p.83). *Requiem* (Mozart) (p.252).

Outras melodias	"Adeus" (Soares de Passos) (p.23). "Fado do Vimioso" (p.23). "Oração de uma Virgem" (p.31). "Maria da Fonte" (p.31). "Mandolinata" (p.44). "A Pérola de Ofir" (p.45). "Meditação", valsas, balada (Sebastião) (p.46). "Malaguenha" (p.47). "Carta Adorada" (p.63). "Modinha da Bahia" (p.84). "Canções de Café-concerto (p.99). "A Grã-Duquesa" (p.122). "Fado de Leopoldina" (p.123). "Valsa do Beijo" (p.159). "Escrevi uma Carta a Cupido" (p.207). "Fandango" (p.252). *Barba Azul* (Offenbach?) (p.252). "Pirolito" (p.252). "Dies Irae" (p.253). "Bendito" (p.253).

Como já vimos no item anterior, o *Fausto* é utilizado com destaque no capítulo XII, criando um diálogo intratextual entre ópera romântica e narrativa realista. Mas a ópera de Gounod aparece diversas vezes no decorrer do livro, sempre ligada prolepticamente aos temas de sedução, abandono e morte. Dal Farra (*op.cit.*) nota o uso que Basílio faz do discurso sedutor das árias para cativar a prima e o fato de ele citar desdenhosamente os "gestos de tenor" e o "Fausto" na pág. 165, quando se aborrece com as "exigências" de Luísa. Outras melodias também funcionam como prolepse[3]: por exemplo, quando Basílio canta para Luísa a *Medjé* (p.100), que é qualificada "sensual e perturbadora", antecipando o abandono erótico de Luísa à imagem do primo. Também a seqüência *Requiem - Africana* - "Dies Irae" - "Bendito", do cap.XI, antecipando o final trágico de Luísa, ou o fato de Juliana cantar sempre uma música chamada "Carta adorada", utilizando-se depois das cartas para obter seu temporário triunfo. Mais do que sua utilização proléptica, porém, esse repertório é utilizado no sentido de compor um espaço pequeno-burguês e ainda um espaço que se contamina de seus espaços circundantes.

Expliquemos. O repertório da ópera pertence ao espaço do Teatro de S. Carlos, espaço da fantasia, onde uma linha divisória traçada pelo proscênio separa a massa das "pessoas gradas" (Luísa, Jorge, o Conselheiro, S.M. a rainha - cap.XIII) das "pessoas de vida duvidosa" (fala do conselheiro a respeito das cantoras: "Mas apesar destes ordenadões morrem quase sempre na miséria [...] Vícios, ceias, orgias, cavalgadas ..." p.281. Ou então quando Jorge deprecia Leopoldina: "... que passeava nos bailes, este ano, de

[3] Cf. GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Ed. du Seuil, 1.972.

dominó, com um tenor!" p.43). Nesse espaço onde as "pessoas gradas" vão aplaudir as "de vida duvidosa", a música acontece em sua forma mais elaborada, com orquestra completa, prelúdios, recitativos, intermezzos, etc. Saindo do Teatro, a música vai para as salas burguesas onde, acompanhada do piano das pessoas "bem educadas", ela se reduz às "árias favoritas", aos "temas de côro", etc., já de mistura com outros temas, como o "Pirolito" e a "Modinha da Bahia". Nos coretos, uma versão facilitada da orquestração chega a diferentes camadas da população com *pot-pourris*. Finalmente, no realejo, as árias encontram seu espaço mais humilde, nas ruas, tocadas com "uma sonoridade metálica e seca, muito tremida", lado a lado com o Paula que assobia a "Maria da Fonte" (p.31). Por outro lado, vem das ruas o som do "Fado do Vimioso", tocado por "um grupo defronte da Escola" (p.77), o mesmo fado tocado por Luísa no espaço de seu lar. Assim, a música erudita passa, com variações de forma e redução de complexidade e sutilezas, do espaço da fantasia (onde se realiza a exibição do luxo burguês, as *toilettes*) para o interior da casa burguesa e para as ruas, espaço coletivo; e na casa burguesa chegam as canções populares, tocadas no meio da rua. A ilusão do "ninho", do lar inviolável, é desfeita. Da mesma maneira que o julgamento implacável do Paula e da estanqueira acaba invadindo o lar de Jorge e se tornando realidade ("Vaca solta lambe-se toda, sra. Helena!" p.149), os amores de Luísa deixam de acontecer em sua fantasia (leituras, etc.) e invadem o espaço de sua casa, comentados pela vizinhança. A comparação da cabana dos amantes de Féval e o *Paraíso* é também a comparação dos amores de Fausto e Margarida representados em S. Carlos com as canções picantes de café-concerto, com a modinha repenicada na viola vulgar. A contaminação dos espaços contíguos é inevitável, criando um macro-espaço onde se desenrola o drama. Neste macro-espaço, não há possibilidade de privacidade, de preservação de segredos: os adultérios, os vícios, todas as mazelas morais são de conhecimento público.

VI. O CENÁRIO

Finalmente, resta-nos observar outro elemento, a princípio não relacionado diretamente com a música, mas, na verdade, ligado a ela na concepção de representação artística.

Cap.I	Casa (de Luísa e Jorge).
Cap.II	Idem.
Cap.III	Idem.
Cap.IV	Idem (cozinha) - passeio público - casa - café.
Cap.V	Casa - rua - interior do *coupé* - grêmio - casa.
Cap.VI	Casa - *Paraíso* - Casa - rua - Casa - casa de Julião - rua - Encarnação - *Paraíso* - casa da inculcadeira - casa.
Cap.VII	Largo de Sta. Bárbara - *Paraíso* - Casa - *Paraíso* - Rua S. Roque - Rua da Rosa - ruas do Centro - Casa.
Cap.VIII	Casa - casa da inculcadeira - casa - caminho do Hotel Central - Paraíso - Hotel Central - Casa.

Cap.IX	Casa.
Cap.X	Casa- casa de Leopoldina - Casa.
Cap.XI	Casa de Acácio - Casa - rua - casa de Leopoldina.
Cap.XII	Casa - Hotel Central - rua - Hotel Central.
Cap.XIII	S. Carlos - casa do comissário - Casa.
Cap.XIV	Casa.
Cap.XV	Casa.
Cap.XVI	Moinho de Vento - casa de Acácio.

A parte central da ação passa-se na casa de Luísa e no *Paraíso*. Os outros espaços, embora importantes na narrativa, principalmente como espaços de *revelação* (no Grêmio e no Hotel Central revela-se a baixeza de Basílio; no café, com Julião, a bondade de Sebastião; na casa da inculcadeira, certas relações entre empregado e patrão; na casa de Acácio, seu caso vulgar com a governanta que o trai, etc.), acabam não funcionando como verdadeiros cenários. As exceções são o Teatro de S. Carlos (cap.XII) e a rua onde moram Jorge e Luísa, espaço dos pequenos comerciantes e do toque do realejo. Assim mesmo, o que se torna visível na enumeração dos espaços é a utilização destes para se obter um ritmo diferenciado. Nos três primeiros capítulos, tudo acontece na Casa (ou seja, no lar de Jorge e Luísa). Quando Basílio surge, a movimentação aumenta gradativamente e nos capítulos V, VI, VII e VIII, que narram o adultério de Luísa, a movimentação é grande, as trocas de cenário rápidas, as idas e vindas exacerbadas. Com a saída de cena de Basílio, a movimentação diminui progressivamente até se fechar na Casa de Luísa, nos caps. XIV e XV. Com o desaparecimento de Luísa, o fundo muda para três rápidas cenas: na casa do Conselheiro Acácio, no Hotel Central, onde Basílio reaparece, na rua onde Luísa morava e fecha, novamente no Hotel Central. O personagem Basílio está associado, portanto, à velocidade na mudança de cenários. Poder-se-ia ler essa associação como metáfora de sua inconstância, de sua busca permanente de distrações no seu tédio de burguês? Talvez. A verdade é que Basílio, o vilão, não deixa um só momento de criticar Lisboa pela "pasmaceira". Essa ritmo veloz que seu personagem impõe (ou melhor: que a narrativa associa ao personagem) é também um contraponto aos *adágios* dedilhados ao piano pela prima Luísa, contaminando o próprio ritmo de movimentação dela, metáfora, sem dúvida, da sedução.

VI. CONCLUSÃO

Como pudemos notar, a quantidade de referências a música e ópera em *O Primo Basílio* é grande; poderíamos mesmo arriscar falar de um "romance musicado", ou seja, um romance com indicações de trilha sonora. Essas indicações, além de metaforizarem o estado de espírito dos personagens ("... todo aquele destino se agitava, como numa música triste ..." p.20, sobre as leituras de Luísa) e de servirem como prolepses dentro da narrativa, são importantes na construção do espaço burguês e na caracterização da personalidade e do espaço social ocupado pelas personagens. A penetração da música nos

espaços sociais contíguos desmonta a ilusão de vida privada: o espaço social é um macro-espaço, que o olhar da narrativa percorre de um ponto superior (compatível com o distanciamento que o narrador realista deseja impor ao seu romance), e as divisórias tornam-se como cenários superpostos, devassáveis e incapazes de guardar segredos. A própria indicação de timbres de voz para os personagens mais importantes confere ao romance uma dimensão parodística e crítica da ópera oitocentista, mais especificamente da italiana e francesa (não se pode colocar Wagner neste rol), baseada em modelos românticos.

Universidade Estadual Paulista

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel, *A Estrutura do Romance*, Coimbra: Almedina, 1974.

ALMEIDA, Édson Lima de, *Aprenda a Conhecer Ópera*, São Paulo: MCA, 1977.

BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1.993. Cf. MENIN, Ana Maria da Costa Santos, *A casa: o nosso canto no mundo*, Inédito.

CÂNDIDO, Antonio, "Degradação do Espaço", in: *Revista de Letras*, vol. 14, Assis, FFCL de Assis, 1972, pp.7, 36.

CARPEAUX, Otto Maria, *Uma Nova História da Música*, 3ª edição, Rio de Janeiro: Alhambra, 1977.

DAL FARRA, Maria Lúcia, "Eça Educador e Aprendiz", prefácio de *O Primo Basílio*, São Paulo: Ática, 1994.

GENETTE. Gérard, *Figures III*, Paris: Ed. du Seuil, 1972.

GOLDENSTEIN, Jean,Pierre, *Pour Lire le Roman*, 6ª edição, Bruxelles: De Boeck, Wesmael/Paris: J. Duculot, 1989.

KOBBÉ, Gustav, *O Livro Completo da Ópera*, editado pelo Conde de Harewood, trad. Clóvis Marques, Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

LINS, Osman, *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*, São Paulo: Ática, 1976.

QUEIRÓS, Eça, *O Primo Basílio*, 16ª edição, São Paulo: Ática, 1994.

VIA CRUCIS DO CORPO E DA ALMA: UM ESTUDO DA PAIXÃO FEMININA

PAULO CÉSAR ANDRADE DA SILVA

Se a relação entre poetas e seus precursores faz nascer o texto literário, através de um embate sublime contra a figura da anterioridade, como diz Harold Bloom (1991), ou, ainda com o teórico da desleitura, se o paradigma da criação literária passa a ser a leitura, da qual se originam igualmente a poesia e a crítica, talvez possamos propor aqui uma leitura de *As Horas de Katharina* em suas relações intertextuais com as *Cartas Portuguesas.*

Em face da discussão acerca do esgotamento temático na criação literária contemporânea e da consciência pós-moderna de que tudo já foi escrito, resta aos autores a tarefa que vem marcando a literatura nos últimos anos: a reescrita da cultura e da tradição literária, num jogo intertextual que faz da obra um "artefato multidimensional, onde uma variedade de textos, nenhum original, se combinam e se contrastam." (Guelfi, 1994: 193). Definindo essa produção contemporânea como "literatura da exaustão", John Barth afirma que a criação literária sofre um esgotamento e que, atualmente, não é possível escrever senão paródias e pastiches. Texto-constelação, *As horas de Katharina*, livro recente do poeta brasileiro Bruno Tolentino, reflete esse modo de escrita da contemporaneidade.

Em sintonia com as estratégias de linguagem utilizadas por autores pós-modernos, fascinados com a possibilidade de deslocamento e ultrapassagem de fronteiras, a obra de Bruno Tolentino é uma reescritura de poetas de diferentes épocas e estilos. A metáfora do caleidoscópio ou do labirinto de espelhos muito utilizada para definir a narrativa contemporânea, pelo seu caráter metalingüístico, pode ser aplicada ao livro *As Horas de Katharina,* obra que mantém uma rede de referências intertextuais.

Valendo-se de diversos procedimentos poéticos, Bruno Tolentino rompe barreiras temporais e estilísticas, subvertendo textos bíblicos e de diversos autores. Num ecletismo acrônico, o autor apropria-se de citações, misturando formas clássicas e tradicionais, como a poesia de São João da Cruz, com as referências a autores modernos, como Manuel Bandeira. O resultado é uma destemporalização formal, já verificada por muitos teóricos não somente em discursos poéticos mas em outras formas de manifestações artísticas e culturais dos últimos anos (Jameson, 1985: 26).

A obra polifônica[1] de Bruno Tolentino é o que Laurent Jenny (1979) chama de intertexto, uma soma de textos (cujo referencial, no caso, é a tradição cristã -, reagrupados para criar novos sentidos. Absorvendo e transformando textos de origem profana e sagrada, parodiando autores brasileiros e portugueses, mantendo diálogo com os místicos carmelitas (São João da Cruz e Santa Teresa D'Ávila), *As horas de Katharina* constituem

[1] Apropriamo-nos do conceito de polifonia de Bakhtin (1981), para dar idéia desse conjunto de vozes poéticas que, pela intertextualidade, dialogam nos poemas de Bruno Tolentino.

uma rede cujo entrelaçamento mantém relações diversas. A possibilidade dessa leitura nos faz lembrar certas tendências da crítica contemporânea que, desmitificando a "aura" da originalidade, não consideram os poemas como produtos da criação individual, mas como artefatos gerados a partir das relações que estabelecem com outros poemas (Bloom, 1991: 21). Esse diálogo estabelecido pelo texto, como avisa Bloom, não implica necessariamente qualquer contato do autor com o texto precursor.

Mesmo lendo *As horas de Katharina como* um "*mosaico de atrações*"[2], detectando-se a presença de vários textos, é preciso salientar que as relações intertextuais com as *Cartas Portuguesas*, atribuídas a Mariana Alcoforado, sobressaem de modo mais forte e visível. Os temas do arrebatamento da paixão, o dilema entre o interdito e a transgressão, a dor do abandono, do desprezo, a sublimação do amor são recorrentes e semelhantes no discurso das duas mulheres presas no convento.

Em *As Horas de Katharina*, o poeta toma emprestada a voz de uma freira, Elizabeth Katharina Maria von Herzogenbuch, que teria nascido em 1861 e falecido em 1927, no Convento das Carmelitas Descalças, na Áustria, como Sóror Katharina da Anunciação e do Suor de Sangue. Narrando sua trajetória desde a intangibilidade do amor, o desejo, a repressão, até a sua "morte, plácida e feliz", Sóror Katharina é uma freira atormentada pelo cruel dilema entre corpo e alma, carne e espírito, fé e descrença, arte e religião, efemeridade e permanência.

Bruno Tolentino também se apropria de motivos característicos da lírica portuguesa e espanhola. Como São João da Cruz, demonstra grande habilidade em paradoxos e antíteses. Das cantigas de amigo, seu texto incorpora o sustentáculo do drama passional - o amor não correspondido da freira e a busca de purificação decorrente da privação do objeto amado -, que também transparece nas cartas de Mariana Alcoforado, onde a mulher é seduzida e abandonada pelo "amigo" que vai para o: "fossado" (serviço militar) e não volta nunca mais.

A dramaticidade do espírito barroco das *Cartas Portuguesas* também tem forte presença e influência sobre o texto de Bruno Tolentino. A tensão entre idéias de áreas semânticas dicotômicas como crença e racionalismo, religiosidade e erotismo, vida e morte, carne e espírito, amor e sofrimento, transparece nas palavras ardentes, que exprimem fervoroso desejo sexual, às quais se contrapõem o arrependimento e o anseio de paz espiritual, que perpassam com grande intensidade as duas obras.

Katharina com seus poemas e Mariana com as cartas expressam as tormentas pelas quais passam após serem abandonadas por seus amados. Ambas manifestam em seu discurso o arrebatamento da paixão. Uma paixão no sentido puro, que determina o espaço em que se movem entre os sentidos contraditórios do interdito e da transgressão.

As *Cartas Portuguesas* giram em torno de uma paixão que tem sentido mais violento do que o simples desejo dos corpos. Como comenta José Osório de Oliveira, as *Cartas Portuguesas* traduzem "um amor que se alimenta de si mesmo, que não precisa ser correspondido, o amor em estado puro, o amor adoração" (Alcoforado, 1994: 24).

---

[2] Para Júlia Kristeva, qualquer texto se constrói como um mosaico de atrações (Apud JENNY, 1979: 13).

O sofrimento causado pelo silêncio do Conde de Chamilly faz com que Mariana vá, aos poucos, urdindo as teias de uma paixão suicida. Drogada de si própria, Mariana ama muito mais ao próprio ato de amar do que ao objeto amado. Ao longo das cartas, ela vai atingindo um grau de narcisismo para além do espelhamento pessoal. Um narcisismo que vai se traçando pelo paradoxo. Ao mesmo tempo que vive para sua dor e solidão, Mariana, apaixonadamente contraditória, também quer o objeto amado ao seu lado. Sofre e quer continuar amando. Sofre, mas tautologicamente, confessa-se a todo o momento não querer curar-se, nem aliviar sua dor. A paixão, como encontro paradoxal do prazer na tortura, fusão de tormento e delícia, torna-se a razão do seu existir. De sua autoflagelação Mariana tira um sentido novo para a vida pacata do convento, transformando a vida mística e contemplativa do claustro na devoção amorosa, carnal, como faz questão de enfatizar:

> Enxergo bem a cura que podia dar aos meus males e depressa me livraria deles se resolvesse a não te querer [...], que remédio cruel! Deixá-lo! Antes quero sofrer mais do que esquecer-te (Alcoforado, 1994: 38).

Introspectiva e alheia ao mundo que, para ela não tem valor algum, como faz questão de enfatizar na primeira carta, Mariana Alcoforado parece se posicionar acima do bem e do mal. A sua paixão arrebatadora transporta-a para uma espécie de transcendência, num estado incompatível com as leis do mundo.

Se seguirmos a teoria de Bataille para quem o erotismo tem por finalidade substituir o abismo que há entre um ser e outro, que é a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda (Bataille, 1985: 15), diríamos que Mariana busca no Conde de Chamilly a transparência do mundo. Esse desejo de que o coração do amado se funda com o seu é a ilusão que acaba por levá-la de encontro à morte, a forma mais radical e também a mais fascinante de buscar a continuidade do ser.

Ao iniciar a leitura da primeira parte da obra do autor brasileiro, "Os longos vazios", o leitor já percebe a presença de Mariana nos poemas de Katharina. A dor cresce e se aprofunda da mesma forma nas duas obras, à medida que a imagem do amado vai ficando mais distante. A dramaticidade do discurso acompanha esse dilaceramento interno. As palavras, como lâminas, vão espalhando golpes agudos, que esculpem as imagens fortes da angústia e da perda:

> Vi-te montar teu cavalo ...
> Vi-te atravessar a praça ...
> Vi-te ao longe, só cabelos

A cada página, o discurso vai ganhado mais densidade e Katharina, mergulhando num processo de autoflagelação. O poema *Via Crucis mostra que* a dor causada pela ausência do objeto amado é, para ela, só comparável à crucificação de Jesus. Mas a sua ainda é superior, porque a do Filho de Deus durou de três a quatro horas, enquanto a dela é permanente. No convento, imagem do seu próprio estado interior, o passar dos dias é lento, o que aumenta o desespero e a agonia:

> Ah, como eu preferia
> que me crucificassem de uma vez, sem o alarde
> de algum terceiro dia!

Mas toca-me seguir nessa monotonia,
a agonia de alçar-me do catre
e abrir de novo os braços, vazia.

Assistindo ao passar dos dias e noites, na solidão e monotonia da clausura, Katharina se entrega à morte. Uma morte sem ressurreição. Como ocorre com Mariana, a busca da morte é causada pela impossibilidade da posse do ser amado. Para a missivista portuguesa, o objeto negado (Conde Chamilly) é ao mesmo tempo odioso e desejado: interdito e transgressão. Esse interdito que é a força negada pela castração, articulada por uma moral católico-cristã proporciona mais desejo à freira. O Conde de Chamilly exerce sobre ela grande atração sexual a ponto de, em algumas passagens, sua lembrança deixá-la em êxtase. Na primeira parte da obra, o corpo de Katharina também se revela como o espaço do prazer. O sofrimento causado pela clausura se confunde com uma paixão ardente, que queima a freira por inteira. A sua condição de não poder assumir o papel de mulher, estando seu corpo preso ao compromisso de castidade, deixa-a num estado de angústia tão aguda, que a faz buscar a morte mais rapidamente. Ao mesmo tempo em que se agita pela dor do abandono e pelo desejo de voltar a ver o amado, Katharina se revolta por não dispor de seu corpo como objeto de desejo. Reprimido, seu corpo lhe parece algo inútil, como declara quando se refere à lua: "Esta é uma bola inútil como as duas que tenho em meu busto".

Essa afirmação da vida na morte, carregada de alta carga erótica, é semelhante nas duas freiras. No poema *Embrulinho,* Katharina dá vazão à fala que aflora de um corpo enclausurado pelo convento. Deixa fluir com liberdade seu desejo de entregar-se por completo nos braços do amado:

Eu me debato dentro de um vulcão. A esperança
de ainda voltar a ver-te
dói como uma criança
com medo de nascer, sufocando em meu ventre.

Ah, se, para arrancar-me
esse pedaço que ainda hoje te pertence,
eu pudesse matar em silêncio
esse fantasma que atormenta a minha carne!

A atitude transgressora de Katharina vai ficando cada vez mais visível à medida que percebe a efemeridade da vida e sente estar perdendo seus prazeres. A obsessão pela morte faz da freira Carmelita uma mulher sem fé, que subverte a ordem do convento e da religião católica. Critica Deus, desdenha das orações, fala mal do seu superior.

Com o avançar das folhas, Katharina vai se transformando. Aos poucos aprende a conviver com a clausura, envolvendo-se num estágio de grande religiosidade. Ganhando força interior, liberta-se da paixão e reavalia sua conduta, percebendo que caiu na armadilha da ilusão. E, barrocamente arrependida, por ter percorrido caminhos que a distanciaram de Deus, a sóror inicia sua caminhada ao encontro Dele. Crê que a mortificação do corpo traz a luz divina. Sabe que a paz tem "raízes dolorosas" e confia que, após ter experimentado toda a provação do sofrimento, Deus lhe concederá a paz.

A segunda parte da obra, Castelo Interior, composta por vinte e um sonetos funciona como uma análise dos escritos de Santa Teresa d'Ávila. É através das leituras dessa sua irmã, a mística Carmelita, que Katharina prova o amor de Deus. Nesta seção, apresentada como um interlúdio, Katharina discute os posicionamentos sobre o corpo e a alma de Teresa, analisando as dificuldades e os embates decorrentes de sua elevação espiritual, diante das propostas de prazer oferecidas pelo Tentador. Influenciada pela fé de Santa Teresa, Katharina inicia sua transfiguração, entregando-se por completo a Deus que, como um escultor, irá refazer a parte imperfeita de sua alma na Terra, para completar esta obra na Eternidade. Por meio da metáfora do bicho-da-seda que morre dentro do casulo para fazer surgir a borboleta, a sóror expressa o novo sentido que vê na morte, reencontrando a sedução sob outro aspecto.

Como as dores mais profundas são aquelas que não se manifestam por um grito, mas pelo sofrimento quieto e solitário, as freiras Katharina e Mariana buscam, na escrita, formas de expressão que agem como bálsamo benigno, aliviando a dor causada pelo delírio do amor. Delírio causado pela crença numa continuidade através do outro, pelo desejo de se fundir com os seres amados.

Na vida de Sóror Mariana Alcoforado, o compromisso místico com Deus é deslocado para o Conde, que passa a ser idealizado como ídolo. Perdida nessa idolatria, Mariana se debate entre o fogo da paixão e a atitude masoquista de continuar a sofrer. Experimentando o prazer e o proibido, enfrenta a solidão e a luta, para chegar ao final das cinco cartas como se tivesse renascido. Ela vive pelo outro, sofre pelo outro e renasce com a ajuda do outro, no exercício da escrita. Ao final da última carta, o arrebatamento da carne e da paixão é vencido pela razão e pela dignidade moral, desnudando o lado demoníaco do Barroco. Com a ajuda do próprio amado, Mariana livra-se da paixão obsessiva e "Passa a amar a vida com a mesma intimidade com que amou a morte" (Santos, 1995: 401).

A Carmelita Katharina também passa por um estágio de transformação que vai do lamento à epifania. Como Mariana, também não alcança a realização matrimonial com o amado. Após longo estágio de intenso sofrimento, decorrente da solidão e do corpo estéril, consegue superar a dor, buscando o caminho da transfiguração. Nessa busca, para além do mundo imediato, ela desloca o seu amor para Jesus. Revelando uma espécie de erotismo sagrado, encontra na morte o vislumbre do corpo transfigurado.

Katharina encontra-se com outro esposo, Jesus Cristo, sua nova paixão, e experimenta outra esfera de prazer, o verdadeiro gozo. A freira substitui o erotismo carnal pelo sagrado[3], buscando a sua continuidade ou sua fusão em Deus. Um simbolismo conjugal que ultrapassa a emoção sexual, numa comunicação entre sensualidade e misticismo.

Se compararmos as duas obras, pela teoria da influência poética de Bloom, para quem, entre dois "poetas fortes", ocorre sempre uma desleitura do poeta anterior, percebemos que o diálogo intertextual marcado pelo estado de suplício das duas freiras

---

[3] Segundo BATAILLE (1987: 17), o erotismo sagrado diz respeito à fusão dos seres com um além da realidade imediata.

vem da mesma fonte mas, no decorrer do texto, vão acontecendo "desvios". Com Katharina, Tolentino afasta-se do pendor profano para seguir outro percurso, o da divinização, corroborando um dos estágios da influência traçados por Bloom, a *Téssera*, segundo a qual o seguidor, muitas vezes, prolonga a obra do precursor.

> Um poeta "complementa" antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar os seus termos, mas ao alterar os seus significados, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante (Bloom, 1991: 43).

É notável no texto de Bruno Tolentino esse avanço discutido por Bloom. É como se Mariana, agora ressuscitada como Katharina, desse continuidade ao seu ofício de missivista. Como poetisa, explora os mesmos temas. Como personagem, passa novamente pelos mesmos percalços, mas transcende o amor carnal para atingir o amor divino.

UNESP, Araraquara

BIBLIOGRAFIA

ALCOFORADO, Mariana, *Cartas*, 2ª ed. rev., Rio de Janeiro: Agir, 1994.

BAKHTIN, M, *Problemas da poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BATAILLE, Georges, *O erotismo*, Porto Alegre: L & PM, 1987.

BLOOM, Harold, *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

FERREIRA, Nadiá Paulo, "O Mito do amor sob o signo da paixão", in: *Clepsydra*, 1, "Paixão e revolução", Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996, pp.9-26.

GRAÇA, Antônio Paulo, "O templo poético de Tolentino", in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1994, Caderno Idéias, p.7.

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes, "A obra tem para você uma dimensão metafísica?", in: *Narciso na sala de espelho*, Rio de Janeiro: Tese de Doutorado, PUC/Rio, 1994, pp.147-230.

JAMESON, Frederic, "Pós-modernidade e sociedade de consumo", in: *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985, pp.16-26.

JENNY, Laurent, "A estratégia da forma", in: _____ , et al., *Intertextualidades*, Coimbra: Almedina, 1979, pp.5-49.

JOÃO da Cruz, São, *Poesias completas*, Coleção Orellana, 3, São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de Espanã, 1991.

MINDLIN, Dulce Maria Viana, "De Mariana às três Marias: as (novas) cartas portuguesas", in: *Singularidade de uma cultura plural*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp.185-93.

NOVAES, Adauto (org.), *Os sentidos da paixão*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PAIXÃO, Sylvia, *A fala-a-menos*, Rio de Janeiro: Numem, 1991.

SANTOS, Matildes Demétrio dos, "Mariana Alcoforado e suas cartas de amor", in: Heye, Jürgen (org.), *Flores verbais: uma homenagem lingüística e literária para Eneida do Rego Monteiro Bomfim no seu 70º aniversário*, Rio de Janeiro: 34 Letras, 1995.

SILVEIRA, Francisco Maciel, *Literatura barroca: literatura portuguesa*, São Paulo: Global, 1986.

TOLENTINO, Bruno, *As horas de Katharina*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

A CIDADE E AS SERRAS: ROMANTISMO EXTEMPORÂNEO?

TERESA CRISTINA CERDEIRA DA SILVA

Marx apresentou, talvez contra a sua vontade, uma das últimas grandes utopias da modernidade: é hoje claro que todo socialismo é utópico ou não é socialismo.

Boaventura Sousa SANTOS, *Pela mão de Alice.*

Estou aqui para falar de um romance de Eça de Queirós, publicado postumamente em 1905, e que se chama *A cidade e as serras*. Podem não crer, mas a escolha deste texto, cuja leitura sempre ingenuamente me agradou, foi uma espécie de desafio da maturidade. Minha, digo, não do autor. Durante tempos li esse livro como uma espécie de palinódia romântica de um escritor que, tendo começado a grande fase de sua produção romanesca dentro dos parâmetros vorazmente críticos do Naturalismo, pondo a nu, de forma cruel, a defasagem cultural, econômica e política portuguesa com dois romances radicais - *O crime do Padre Amaro* e *O Primo Basílio* - retornava agora, ao final da vida, quem sabe envolvido pela onda nacionalista que invadia uma certa intelectualidade finissecular do Portugal pós-Ultimatum, retornava agora, repito, ao menos ficcionalmente - já que na verdade morre em Paris, em sua residência de Neuilly - à velha casa portuguesa, para nela reencontrar o velho e autêntico Portugal que, por estar fora da euforia vertiginosa da industrialização européia, guardava no campo, a sapiência bucólica e mítica do paraíso ou do *locus amenus*. Confesso que a leitura do romance, se me agradava como me agradam sempre os textos de Eça, que ainda me fazem rir como nessa última releitura que empreendi há poucos dias, de certa forma também me incomodava, porque a percebia como algo de extemporâneo e quase reacionário, não só em relação à obra anterior do autor, ferina quase sempre, com maior ou menor contundência, quer se situasse nos arroubos da juventude ou em tempos de maturidade crítica, mas também em relação a um projeto de modernidade que nele parecia cumprir-se às avessas.

Pus-me, então, a reler o texto, com os olhos de leitora de um novo fim-de-século, que dramaticamente parece findar-se num esgotamento definitivo de propostas revolucionárias em que há pouco ainda críamos; esgotamento dos sonhos dos homens diante de tantas promessas não cumpridas; esgotamento das formas de vida e das relações de produção, que multiplicam as possibilidades de escolha e reduzem drasticamente as possibilidades de escolher; esgotamento das relações humanas condenadas à solidão dos *não-lugares*, como os chamou Marc Augé, por onde uma multidão de homens passa diariamente, sem necessidade alguma de contactar verdadeiramente o outro substituído por uma parafernália pós-industrial que a informática produziu como estratégias para facilitar a vida, economizar o tempo, diminuir os espaços; esgotamento da natureza, violada e desequilibrada, gerando catástrofes ecológicas, esse adjetivo novo que só os anos 70

verdadeiramente introduziram no vocabulário corrente das novas gerações. É com esses olhos, repito, que comecei a refazer a leitura de *A cidade e as serras*, apoiada por uma proposta que a teoria da recepção me faculta de pôr em ação o texto da tradição diante da leitura que cada leitor, com seu próprio arsenal crítico, com sua própria bagagem cultural e ideológica de viajante da história, é capaz de de empreender.

Eu começo em tempos de ruína, essa ruína que o século XX, se não for capaz de revertê-la nos poucos anos que lhe restam, deixará como herança trágica ao advento do novo milênio. Bem sei que a história não se constrói com datas, e os limites, nós os inventamos para domesticar a monstruosa amplidão do tempo que está antes e depois de nós. E aí pensamos em dias, meses, anos, séculos e milênios. O certo é que estamos nos estertores de um projeto de vida que entendemos um dia euforicamente como "moderna" e que "morre hoje sem foguete, sem recado, sem bilhete, sem luar, sem violão". O projeto da modernidade, que alimentou as filosofias iluministas e as revoluções libertárias do século XIX, as conquistas burguesas e os sonhos do proletariado, os desejos de construção de uma sociedade justa, igualitária e fraterna, se esgota num caos econômico, político, racial, ecológico que nos mergulha em guerras, genocídios, ausência de valores, lixo atômico, especulação desenfreada e miséria jamais vista. Com que olhos, então, olhar esse romance de Eça que, historicamente situado ainda em tempos de crença absoluta no progresso, já desconstrói a redenção futura quando surge apoiada no binômio modernidade/capitalismo, na euforia urbana e na crença positivista na ciência e na técnica? Não tinha sido o mesmo Eça que denunciara o provincianismo de Portugal, a mediocridade pequeno-burguesa de um país com ares de província, que produzia conselheiros Acácios, tímidas e ociosas Luísas, Amaros sem pudor e Basílios sem dignidade, Ramires decadentes e Carlos da Maia sem força moral? Não tinha sido o mesmo Eça que pretendia fazer da sua obra uma "farpa" penetrante e com ela ser a "bengalada do homem de bem" que viesse sacudir o pó da inércia de um país que perdera o trem da história por acumular excessos religiosos, castrações culturais e desmandos políticos? Não tinha sido o Eça diplomata, que de Paris olhava Portugal e não gostava do que via? Como então, de repente, essa aparente palinódia nacionalista, esse canto ao campo e à pátria? Lemos todos, um dia, afirmações mais ou menos definitivas quanto a essa espécie de revelação - a meu ver quase chauvinista - do último Eça. Assim parece poder-se ler em João Gaspar Simões, por exemplo, que encerra suas reflexões sobre os romances do autor de *Os Maias* dizendo:[1]

> *A cidade e as serras* é como que o testamento literário de um escritor que desistira, por fim, de ser verdadeiro. Mais não era de pedir, contudo, a um homem que, minado pela doença, aceitava mais depressa idealizar as virtudes de um povo, que só agora conhecia de perto no seu aspecto rústico, que continuar a zurzir uma sociedade cujos defeitos se lhe afiguravam, por fim, muito menos graves do que no remoto tempo em que começara sua carreira de escritor (p.134).

Diante de tal proposta, o que começa a inquietar é que esse homem de ação e de letras, um dos líderes barulhentos das Conferências do Casino, terminasse a vida *desistindo* de *ser verdadeiro*, preferindo, por mais fácil, *idealizar as virtudes de um povo que só agora conhecia* e *cujos defeitos se lhe afiguravam, por fim, menos graves do que no*

[1] SIMÕES, João Gaspar, *Eça de Queirós, a obra e o homem*, Lisboa: Arcádia, 1961.

tempo remoto em que começara sua carreira de escritor. Que confissões pessoais autorizariam tão profunda leitura psicanalítica e, mesmo diante delas, sem a presença viva do analisando, que analista poderia julgar da veracidade da palavra escrita? Se o seu Fradique é já um heterônimo a caminho, não poderíamos convir, pelo avesso, que, ainda que textos houvesse, eles já estariam pendendo para a bandeira que se levantaria alguns anos mais tarde de que, em matéria de criação, o *fingimento* é o pulo do gato? Porque senão, convenhamos, melhor fora que não se publicasse postumamente confissão tão avassaladora, capaz de levar de roldão, como se fosse obra de engano e de apressado julgamento, o que de melhor Eça havia produzido para a história do romance em língua portuguesa.

Não são estas, entretanto, as inquietações que me afligem, mas outra mais sutil de tentar articular, de forma polêmica, as faces aparentemente conflitantes do percurso ideológico de um grande autor que tomou corpo em obras romanescas de indiscutível valor literário nas letras portuguesas.

Penso à distância de quase um século a crise do fim do século XIX. O projeto burguês, que se iniciara com primeiro vigor no século XVI, era um projeto de crença no futuro, baseada na força do trabalho de uma classe em liberdade de crescimento intelectual, social e econômico. Não podem fugir de nós as imagens do gigantismo humano das construções rabelaisianas, construções de crença num indivíduo vocacionado para a liberdade: "*Fais ce que tu voudras*!" era o convite que se situava à entrada da Abadia de Thélème, uma espécie de grito de júbilo e de confiança no ser humano. O século XVIII preparara filosoficamente a burguesia para o seu próximo salto da conquista mais-que-justa do espaço político, sonho que, entretanto, cedo se reverteu na falência dos ideais transformados em bandeira rota, quando liberais viravam barões e liberalismo se confundia com capitalismo. Foi então que as utopias socialistas - e não me refiro, aqui, ao socialismo utópico tão somente - tentaram oferecer novo tipo de alento ao quadro de uma modernidade que ameaçava destruir para sempre suas promessas. Ao longo da primeira metade do século XX, essa utopia garantiria ainda, apesar dos ciclos de desgaste por que passava, senão a euforia dos primeiros anos, ao menos uma proposta de emancipação a partir do poder da classe operária. O que veio depois, está bem perto de nós para o sabermos em nossa experiência diária e já nem cabe falar aqui.

O que esta grande preleção tem em vista é questionar, na construção de *A cidade e as serras* de Eça de Queirós, a idéia de uma utopia regressiva, no sentido de reacionária, feita de um certo romantismo extemporâneo próximo da desistência dos homens no final da vida.

Em primeiro lugar, recuso-me a colar o autor empírico - Eça de Queirós - com o narrador deste romance. Estrategicamente ele se constrói em primeira pessoa, o que vale dizer que um personagem - José Fernandes - homem das serras, com certas veleidades intelectuais que o teriam feito partir para Paris a formar-se em Direito, sem que isso, na verdade o movesse verdadeiramente - é dono do ponto de vista primordial da narrativa. A ele pertencem, pois, prioritariamente, os comentários e as críticas e a sua visão tem certamente algo de parcial por não esconder o ponto de vista de homem do campo massacrado diante dos excessos civilizatórios de Paris e, especialmente, da residência de

Jacinto, o 202 dos Campos Elísios. A estratégia do olhar é inegavelmente próxima da técnica sthendaliana para a construção do personagem do jovem Fabrice del Dongo diante da batalha de Waterloo na *Chartreuse de Parme*. José Fernandes, como Fabrice, descreve o que vê com seu próprio aparato de homem do campo, utiliza metáforas rurais para tecnologias urbanas e vê com extrema desconfiança, a que sucede por vezes um quase surto de pânico, essas invenções da tecnologia urbana. Ouçamo-lo:

> Ele erguera uma tapeçaria - entramos no seu gabinete de trabalho *que me inquietou*. Sobre a espessura dos tapetes *sombrios* os nossos passos perderam logo o som, *e como que a realidade*. O damasco das paredes, os divãs, a madeira, eram verdes, *de um verde profundo de folha de louro*. Sedas verdes envolviam as luzes elétricas, dispersas em lâmpadas tão baixas que *lembravam estrelas caídas por cima das mesas, acabando de arrefecer e morrer;* só uma rebrilhava, nua e clara, no alto de uma estante quadrada, esguia, *solitária como uma torre numa planície, e de que o lume parecia ser o farol melancólico*. Um biombo de laca verde, fresco verde, *fresco verde de relva*, resguardava a chaminé de mármore verde, *verde de mar sombrio*, onde esmoreciam as brasas de uma lenha aromática (p.29).
>
> Depois parei em frente da estante *que me preocupava, assim solitária, à maneira de uma torre numa planície, com seu alto farol. [...]* Que maciça torre de informação! Sobre prateleiras admirei aparelhos que não compreendia [...]. Cingidos aos umbrais, liados às cimalhas, luziam arames, *que fugiam através do teto, para o espaço*. Todos mergulhavam em forças universais, todos transmitiam forças universais. A natureza convergia disciplinada ao serviço do meu amigo e entrara na sua domesticidade. [...] Essa estante rematava junto de uma janela rasgada sobre os Campos Elísios. Apartei as cortinas de veludo - e por trás descobri outra portentosa rima de volumes, todos de história religiosa, de exegese religiosa, *que trepavam montanhosamente até os últimos vidros, vedando, nas manhãs mais cândidas, o ar e a luz do Senhor* (pp.31-3).
>
> - [...] Ouve lá, tu hoje jantas comigo e com uns amigos, Zé Fernandes?
>
> - Não. Jacinto, não ... Eu venho de Guiães, das serras; preciso entrar em toda esta civilização, lentamente, com cautela, se não rebento. Logo na mesma tarde a eletricidade, e o conferençofone, e os espaços hipermágicos e o feminista, e o etéreo, e a simbolia devastadora, é excessivo! Volto amanhã (pp.34-5).

Como se vê, não poderia jamais ser esta a visão do próprio Eça, citadino por excelência e com larga experiência - nem sempre prazerosa, é verdade, - de vida urbana no estrangeiro, entre Havana, New York, Newcastle e Paris. De certo modo ele estaria mais para Jacinto que para Zé Fernandes, na vivência da cidade moderna em fins do século XIX. Não seria, entretanto, esta a questão importante, mas o fato de não colarmos as imagens do autor ao narrador permite-nos encontrar entre eles pontos de contato, certamente, e distâncias inconfundíveis, que tornam a questão do confronto campo/cidade muito mais polêmica do que a de um mero reencontro idílico com a natureza impoluta, à maneira de uma leitura - evidentemente redutora - do bom selvagem rousseauniano.

A segunda questão tem a ver com o fato de que também a visão de Jacinto no campo não escapa ao discurso irônico do narrador. Se o encontro com a natureza - os campos de Tormes - reflete-se metaforicamente no desabrochar de uma planta estiolada:

> E, muito decididamente, depois de me soltar do seu rijo abraço, o comparei a uma planta estiolada, emurchecida na escuridão, entre tapetes e sedas, que, levada para vento e sol, profusamente regada, reverdece, desabrocha e honra a natureza! Jacinto já não corcovava. [...] Era um Jacinto novíssimo (p.187).

assinalemos, aliás, o dado indicial do nome - *Jacinto* é flor, natureza -, a vida do campo e a travessia desse personagem no campo não passam incólumes aos olhos do narrador. É inegável que uma das últimas imagens do personagem reitera o saldo positivo da influência das serras. O penúltimo capítulo do romance se encerra assim:

> - Pois, Grilo, agora realmente bem podemos dizer que o senhor D.Jacinto está firme.
>
> O Grilo arredou os óculos para a testa, e levantando para o ar os cinco dedos em curva como pétalas de uma tulipa:
>
> - Sua Excelência brotou!
>
> Profundo sempre o digno preto! Aquele galho ressequido da cidade, plantado na serra, pegara, chupara o humo do torrão herdado, criara seiva, afundara raízes, engrossara de tronco, atirara ramos, rebentara em flores, forte, sereno, ditoso, benéfico, nobre, dando frutos, derramando sombra. E abrigados pela grande árvore, e por ela nutridos, cem casais em redor a bendiziam (p.278).

Os primeiros momentos de encontro de Jacinto com o campo são, sem dúvida alguma, olhados com complacência mas, ao mesmo tempo, com uma extrema ironia pelo narrador. Homem habituado às serras, pareciam-lhe excessivos os arroubos do amigo diante da natureza. Sabia-os necessários na possível travessia que ele empreendia, mas eram romanticamente quase ridículos:

> [Diz Jacinto:] A mesmice - eis o horror das cidades!
>
> - Mas aqui! Olha para aquele castanheiro. Há três semanas que cada manhã o vejo, e sempre me parece outro.[...] Nunca a sua freqüentação me poderia fartar ...
> Eu murmurei:
>
> - É pena que não converse!
>
> O meu Príncipe recuou, com olhares chamejantes, de apóstolo:
>
> - Como, que não converse? Mas é justamente um conversador sublime! [...] Nunca eu passo perto dele que não me sugira um pensamento ou me não desvende uma verdade ... [...]
>
> Eu sorria, concordava. Tudo isto era decerto rebuscado e especioso. Mas que importavam as requintadas metáforas, e a metafísica mal madura, colhida à pressa nos ramos de um castanheiro? Sob toda aquela ideologia transparecia uma excelente realidade - a reconciliação do meu *Príncipe* com a vida (p.194).

Em outro momento, diante de outra argumentação palavrosa de Jacinto que traduzia a euforia do seu idílio bucólico, comentaria o amigo narrador:

> - Meu filho, olha que eu não passo de um pequeno proprietário. Para mim não se trata de saber se a terra é linda, mas se a terra é boa. Olha o que diz a Bíblia! "Trabalharás a quinta com o suor do teu rosto!" e não diz "contemplarás a quinta com o enlevo da tua imaginação!" (p.214).

Observação nada romântica que Jacinto não era capaz, ainda nesse momento, de perceber nos seus excessos não domesticados de felicidade natural, mas que viria pouco a pouco a ultrapassar, quando a parábola da bela mulher roída por uma chaga se lhe revelasse como a verdade da vida do campo. Visto de longe, romanticamente apreendido, esse campo era o *locus amenus* que inspirara poemas de Lamartine e evocações de

Chateaubriand. Vivenciado realisticamente, entretanto, esse campo tinha chagas dolorosas que só depois de vistas poderiam - quem sabe - ser curadas:

> - Sabes o que eu estava pensando, Jacinto? ... Que te aconteceu aquela lenda de Santo Ambrósio...Não, não era Santo Ambrósio ... Não me lembra o santo ... Nem era ainda santo ... apenas um cavaleiro pecador, que se enamorara de uma mulher, pusera toda a sua alma nessa mulher, só por a avistar à distância na rua. Depois, uma tarde que a seguia, enlevado, ela entrou num portal de igreja, e aí, de repente, ergueu o véu, entreabiu o vestido, e mostrou ao pobre cavaleiro o seio roído por uma chaga! Tu, também andavas namorado da serra, sem a conhecer, só pela sua beleza de verão. E a serra, hoje, zás! De repente, descobre a sua grande úlcera ... É talvez a tua preparação para São Jacinto (p.234).

Zé Fernandes certamente não poupa sua ironia no duro aprendizado da vida do campo que vai traduzindo ao inexperiente Jacinto. É grave, como reflexão, a parábola que lhe narra, mas o *São Jacinto* da conclusão devolve o humor da conversa. Daí para frente, é bem verdade que a imagem do amigo, que decide fazer justiça no seu pequeno domínio, com melhoria das condições de vida do homem do campo, casas dignas, educação, creche, serviços de saúde e lazer, acaba por se tornar um pouco essa mesma que o narrador ironicamente previra, chegando até ao ponto em que ao bom senhor D. Jacinto, situado que estava em terras portuguesas, é como que imposto o salto da mitificação: "aquele bom senhor era El-Rei D. Sebastião, que voltara!". Se a ingenuidade do povo assim o via, não é certamente assim que o quer o narrador que, pelo avesso do mito, sem negá-lo o nega, porque o reduz à pequenez dos desejos de cada um.

> Todos o somos ainda em Portugal, Jacinto! Na serra ou na cidade cada um espera o seu D.Sebastião. Até a lotaria da Misericórdia é uma forma de sebastianismo. Eu todas as manhãs, mesmo sem ser de nevoeiro, espreito, a ver se chega o meu. Ou antes a minha, porque eu espero uma D.Sebastiana ... E tu, felizardo? (p.270).

Aliás, a grande cena que se finda com a referida fala de Zé Fernandes é um longo processo de desconstrução do mito sebástico, porque o faz presente, ora como engano dos loucos (os profetas da serra como tio João Torrado), ora reduzido e amesquinhado na loteria da Misericórdia ou na mulher eleita a surgir, como a quer o narrador, ou ainda como fato impossível de conceber por quem viveu afastado das tradições portuguesas e marcado por reflexões mais predominantemente filosóficas ou científicas sobre a vida do que propriamente míticas, como é o caso de Jacinto:

> E Jacinto pasmava de que ainda houvesse no reino um sebastianista. (p.270)

Ora bem, retomemos o fio que produziu esse caminhar: seria o romance *A cidade e as serras*, uma espécie de romantismo extemporâneo, de ideologia regressiva no contexto da produção de Eça de Queirós? Parece-me bem que não. Não se trata para o grande autor realista português de obliterar as conquistas da modernidade, mas de polemizar os seus resultados efetivos. Não se trata de negar o progresso, mas de discutir, talvez, o lixo tecnológico que ele produzia em detrimento da principal utopia da modernidade que era a da crença no trabalho produtivo como base real de transformação social, ou, sem temer a redundância, a implantação dos ideais de uma bandeira tricolor de liberdade, igualdade e

fraternidade. Não se trata de negar a tenebrosa cidade em proveito da idílica serra, mas de pôr lado a lado *a cidade e as serras*.

Claro está que o livro metaforiza uma passagem, uma opção de espaço, em que inegavelmente se localiza um laivo romântico de natureza original, já que é lá que a reconstrução da igualdade e da fraternidade e a possível liberdade, enfim, dos homens, se tornaria possível. Mas a modernidade invade a serra de forma seletiva e racional. Jacinto não abdica da cultura, da reflexão, nem sequer da filosofia. Possivelmente são elas as forças que lhe permitem operar, em espaço fecundo - o campo e a pátria -, as transformações que a sua justiça, de base certamente proudhonista e não marxista, lhe permite realizar.

A Paris que é rejeitada metaforiza a falência da modernidade pelo excesso de modernização: é a cidade do lucro e do gozo, da solidão e do endurecimento das relações de afetividade:

> Dois impulsos únicos, correspondendo a duas funções únicas, parecia estarem vivos naquela multidão, - o lucro e o gozo. Isolada entre eles, e ao contágio ambiente da sua influência, em breve a minha alma se contrairia, se tornaria num duro calhau de egoísmo. Do ser que eu trouxera da serra só restaria em pouco tempo esse calhau, e nele, vivos os dois apetites da cidade: encher a bolsa, saciar a carne! (p.285).

É a Paris dura que banaliza a cultura e agudiza o racismo, como na cena em que Zé Fernandes, exasperado diante do desrespeito a um professor da Sorbonne, investe contra a troça dos rapazes com um grito: "- Silêncio, brutos" e:

> Eis que um abortozinho de rapaz, amarelado e sebento, de longas melenas, umas enormes lunetas rebrilhantes, se arrebita, me fita, e me berra:
>
> Sale Maure! (p.293).

Eu diria lamentavelmente, como espectadora desse fim de século XX, que estava aí, na palavra de Eça, um quase visionarismo sectarista europeu, com a diferença mais grave de que hoje o espaço dos "mouros" ou de outra qualquer etnia *desconcertante*, porque não a ariana da terra, já não pode pensar em conquistar o seu espaço apenas com "o grosso punho serrano" alevantado contra uma "confusão de melenas".

A serra habitada por Jacinto é uma utopia. Paternalista até, aceitemos. Mas é um esforço de recomeçar com mais vitalidade a modernidade do século XX. Ledo engano, diríamos, de pouco valeu o esforço! Mas hoje nós também sabemos que ou abdicamos de todas as utopias de construção da história ou temos que empreender uma luta ética sem igual para que a pós-modernidade se construa da reflexão dolorosa sobre a dor e as vítimas da modernidade. E eu diria com Boaventura Sousa Santos que hoje, mais que nunca, "precisamos da utopia como do pão para a boca"[2] e, nesse contexto, muito do que até pouco tempo era considerado saldo negativo da sociedade portuguesa, por significar atraso, reacionarismo pré-moderno, como. por exemplo, a organização familiar da agricultura, de repente ressurge como projeto pós-moderno no veio dos movimentos

---

[2] SANTOS, Boaventura Sousa, *Pela mão de Alice*, São Paulo: Cortez, 1995.

ecológicos de defesa da terra e de qualidade da produção intoxicada pelos produtos químicos.

Precisamos de utopia como pão para a boca, repito em eco. E nesse sentido é que meu olhar pós-moderno pode revisitar um certo pré-moderno do romance de Eça de Queirós, que, na verdade, não era força regressiva, mas resposta dialética a uma experiência de modernidade que ele, em fins do seçulo XIX, tinha sido sensível para perceber. O lixo industrial é esse 202 abandonado, corroído pela ferrugem, numa imagem escatológica, ainda que excessivamente branda, porque situada a alguns decênios do grande desastre atômico do século XX. O que o romance de Eça propõe é, enfim, uma revisão da tese da Grã-Ventura, não mais fundada, de forma simplista, na equação: "suma ciência X suma potência = suma felicidade", que esta, não só o romance, mas a própria História nos confirmaram como impotente. A tese emergente da Grã-Ventura ele a comprova ficcionalmente na imagem do progresso equilibrado que se demonstra nas páginas quase finais do romance:

> O progresso, que, à intimação de Jacinto, subira a Tormes a estabelecer aquela sua maravilha [o telefone], pensando talvez que conquistara mais um reino para desfear, desceu, silenciosamente, desiludido, e não avistamos mais sobre a serra a sua hirta sombra cor de ferro e de fuligem. Então compreendi que, verdadeiramente, na alma de Jacinto se estabelecera o equilíbrio da vida, e com ele a grã-ventura, de que tanto tempo ele fora o príncipe sem principado (p.277).

RESUMO

A proposta desta comunicação é a de fazer uma leitura do romance *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós, fazendo dialogar dois fins de século: a atmosfera da produção do texto com as primeiras graves crises da era industrial e os impasses de um tempo de esgotamento quase definitivo de propostas revolucionárias que caracteriza o nosso momento de leitura nos estertores da modernidade deste fim de século XX.

A questão fundamental seria a de rever uma certa crítica que aloca esse romance de Eça em tempos de desistência do furor crítico de sua mocidade, onde uma certa idealização romântica permitiria a evasão para um *locus amoenus* capaz de reconciliá-lo com certa imagem redentora de um Portugal impoluído.

Enfim, o que se pretende é questionar a proposta de uma utopia regressiva que arrisca a plasmar este romance dentro de uma visão reacionária e saudosista de reconciliação simplista (e um tanto tardia, convenhamos) com a pátria portuguesa entrevista como éden em meio a uma Europa em turbilhante efervescência industrial.

Universidade Federal do Rio de Janeiro

MOVIDOS PELO AMOR (OS SUPLICANTES)

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA

Entre a carta enviada com o título desta comunicação à Coordenação do Congresso e agora há um intervalo considerável. Se pudesse voltar radicalmente atrás, falaria aqui das minhas pesquisas mais recentes sobre *A Casa Portuguesa*. Não posso: não é justo. Permaneço, é claro, no tema proposto. Falo dos movimentos do Amor na poesia de Camões. *Falo de suplicantes!*

Enquanto quis Fortuna que tivesse
esperança de algum contentamento,
o gosto de um suave pensamento
me fez que seus efeitos escrevesse.

Porém, temendo Amor que aviso desse
minha escritura a algum juizo isento,
escureceu-me o engenho co tormento,
para que seus enganos não dissesse.

Ó vós, que Amor obriga a ser sujeitos
a diversas vontades: quando lerdes
num breve livro casos tão diversos,

Verdades puras são, e não defeitos.
E sabei que, segundo o amor tiverdes,
tereis o entendimento de meus versos.

Soneto magnífico, este em que se lê a passagem do tempo do sujeito sujeito à vontade dos deuses - o tempo do "algum", do "um" - para a insujeição do tempo do sujeito não-sujeito aos desígnios de uma idéia de escrita absolutista. O tempo da mudança de um engenho obscurecido pela censura dos deuses do Amor-tormento para o Tempo de um gênio esclarecido pela experiência entre os homens. Numa palavra: tempo eufórico de um espaço possível nos limites de um "breve livro", pois só na escrita aliada à leitura, só no pacto entre autor e leitor, só neste "quando" futuro e múltiplo, em oposição àquele "enquanto" paralisante do passado, poderá ser "verdadeiro" um novo entendimento entre criador e criatura, por graça de engenho e arte. Esta composição terrena e rigorosa do sujeito em liberdade, senhor do seu destino, criador do mundo pelas suas próprias mãos, "por uns termos em si tão concertados", é a matéria do soneto a seguir, explicação quase natural do até aqui em exposição:

Eu cantarei de amor tão docemente,
por uns termos em si tão concertados,
que dous mil acidentes namorados
faça sentir ao peito que não sente;

Farei que amor a todos avivente,
pintando mil segredos delicados,
brandas iras, suspiros magoados,
temerosa ousadia e pena ausente;

Também, Senhora, do desprezo honesto
de vossa vista branda e rigorosa,
contentar-me-ei dizendo a menos parte.

Porém, para cantar de vosso gesto
a composição alta e milagrosa,
aqui falta saber, engenho e arte.

Neste espaço perfeito, em que se harmonizam mil e uma "contrariedades", insiste com sabedoria e discrição a falta que exige, mas não sujeita, a prática da experiência: quer pela atenção constante às relações entre inspiração (engenho) e técnica (arte), no sentido camoniano; quer pela discreta sujeição às leis d'amor que proíbem o reconhecimento da senhora amada - todos, contudo, ouvimos bem, senhora. Dirigindo-se à senhora com o a que, agora, a partir do século XVI, a personaliza como uma mulher de fato no feminino - os substantivos terminados em *-or* não flexionavam em gênero: *ũa pastor, mia senhor* - o poeta não deixa de vê-la, de movimentá-la, no mundo das novas formas de expressão.

É este o Camões que me interessa mais. O Camões que me move é o autor entre pólos extremos que, no entanto, são não plenos nem definitivos. Em princípio, digo residir no estado incerto o ponto de equilíbrio do ser camoniano, na busca de um modo conforme de estar entre os seres e os objetos, entre as palavras e as coisas. Como sabemos, só os estados totalitários se julgam plenos. Em favor do que digo, recordo estes versos necessários: "Errei todo o discurso de meus anos", "É tudo quanto sinto um desconcerto". Presente e passado insistem vívidos no corte agudo das palavras de um bruxo para muitos (Augusto Meyer), quase santo para outros (Maria Velho da Costa), com toda a certeza um ser de expressão comovente, visto que, nele, ainda é possível perspectivar a hipótese sempre contemporânea de se formular uma zona de equilíbrio na tensão, na turbulência. Toda a plenitude camoniana é precária, breve, contraditória. Toda a leitura dialética das "contrariedades" em Camões, que se pretenda inteligente, terá de fugir das sínteses redutoras, terá de evitar as verdades incoerentes, porque absolutas e pobres como em muitos discursos laudatórios[1]. Não há em língua portuguesa tentativa mais célebre na busca dum conceito para o Amor do que aquela contida no soneto que assim se inicia: "Amor é um fogo que arde sem se ver". Junte-se a esse soneto este que, podemos assim dizer, exprime a crise existencial camoniana.

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas, que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

[1] Para o desenvolvimento dessa idéia, consulte-se o texto da minha conferência para Professor Titular de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Discurso/Desconcerto: alguns nós na literatura portuguesa, *Palavra*, Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1995, 3: 7-19.

Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.

De Amor não vi senão breves enganos
Oh! quem tanto pudesse que fartasse
este meu duro gênio de vinganças!

Não há tempo nem necessidade de ler outros sonetos, a fim de que se esclareça, no seu conjunto, o quadro das oposições em debate no universo camoniano.

No fundo, todo o texto de Camões é um formidável esforço de buscar sentido para as contradições do Amor no contexto da cultura do seu tempo, da portuguesa em particular.

Alguns passos da épica são instrumento eficaz na tentativa de hipóteses para o desconcerto amoroso.

Desde a Proposição d'*Os Lusíadas*, em nome da Pátria, há o projeto - já apontado na lírica - de conciliar amor com rigor e emoção.

Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte".[2]

Na Dedicatória ao Rei Dom Sebastião, aos ideais já propostos, acrescenta-se a idéia de Justiça:

Vereis amor da pátria, não movido
De prêmio vil, mas alto e quase eterno;"[3]

A partir desta promessa comovida de bom futuro para o rei, descubro uma, a meu ver, muito interessante forma de pôr em andamento a discussão em torno da justa ou injusta distribuição dos prêmios entre os amantes.

Há no poema um conceito que pode ser assim enunciado: n'*Os Lusíadas*, Amor (puro) é um cuidado que move o peito amante em direção ao sujeito amado e deixa comovido aquele por/para quem se (co)move.

Deste desprendimento o caso mais acabado talvez seja o de Vênus que, depois de ouvir a prece de Vasco da Gama à Providência Divina, se dirige a Júpiter em defesa do capitão lusíada:

E, se Te move tanto a piedade
Desta mísera gente peregrina,
[...]
Nalgum porto seguro, de verdade,
Conduzir-nos, já agora, determina,[4]

Ouviu-lhe estas palavras piadosas
a fermosa Dione, e, comovida,
[...]
Para onde estava o Padre, se moveu[5]

---

[2] *Os Lusíadas* (*Lus.*), I, 2, 7-8.
[3] *Lus.*, I, 10, 1-2.
[4] *Lus.*, II, 32, 1-2, 5-6.
[5] *Lus.*, II, 33, 1-2, 8.

E destes brandas mostras comovido,
Que moveram de um tigre o peito duro,
[...]
As lágrimas lhe alimpa, e, acendido,
Na face a beija, e abraça o colo puro;
De modo que dali, se só se achara,
Outro novo Cupido se gerara.[6]

Sintática e semanticamente, literal e simbolicamente, é o amor que move o poema. No fundo, uma maravilhosamente bem urdida seqüência textual impulsiona o progresso da viagem. E a idéia de progresso, pelo menos um sentido duplo, é fundamental para a compreensão da empresa expansionista.

Também é interessante lembrar que o que move a deusa do Amor a favor dos portugueses contra Baco é a memória comovida da língua portuguesa:

... língua, na qual, quando imagina,
Com pouca corrupção crê que é a Latina.[7]

Junte-se a este moto contínuo o episódio da fermosíssima Maria "que a tanta piedade o [pai] comovia"[8] na aliança com o marido, rei de Castela, contra os mouros na Batalha do Salado.

A estas passagens juntem-se sobretudo algumas do episódio de Inês de Castro, a "que despois de ser morta foi Rainha"[9], mas não logrou comover, ao fim e ao cabo, o "Rei benino já movido a piedade".

Traziam-na os horríficos algozes
Ante o Rei, já movido a piedade;[10]

Mova-te a piedade sua e minha,
Pois te não move a culpa que não tinha.[11]

Queria perdoar-lhe o Rei benino
Movido das palavras que o magoam;
Mas ...[12]

Num outro texto investigo que razões de Estado teriam de fato condenado Inês à morte. Investigo também por que a fala do Velho do Restelo não demove da viagem aqueles contra quem ele vociferava e o ouviam, quando do "porto amado" partiam[13]. Interesso-me ainda pela figura "medonha e má"[14] do Adamastor que, quanto mais os

[6] *Lus.*, II, 42, 1-2, 5-8.
[7] *Lus.*, I, 33, 7-8.
[8] *Lus.*, III, 106, 5.
[9] *Lus.*, III, 118, 8.
[10] *Lus.*, III, 124, 1-2.
[11] *Lus.*, III, 127, 7-8.
[12] *Lus.*, III, 130, 1-3.
[13] *Lus.*, V, 1, 4.
[14] *Lus.*, V, 39, 6.

portugueses quer demover da travessia das Tormentas - de si mesmo, pois assim o identificam -, mais é atravessado por aqueles que, ao fim e ao cabo, o dobram, passando a chamá-lo Boa Esperança[15]. Num outro texto por acabar, vou-me aproximando de um porto já previsível: a Ilha dos Amores. Vindo ao encontro da minha vontade de saber mais acerca do que move o Amor na poesia de Camões, "a ínsula divina" - o *locus amoenus*, o Paraíso em suma - é o lugar ideal onde todo o Amor se comemora. No meio do mar, entre o Oriente e o Ocidente, na volta para a "pequena casa Lusitana"[16], a Ilha simboliza a reconciliação entre o fero (o uso de armas contra as diferentes maneiras de oposição à conquista) e o puro Amor. Leiamos as estâncias em que Vênus move a Ilha na direção dos portugueses e a faz mais "firme" e "imobil" quando a vê "vista e demandada" pelos Nautas:

De longe a Ilha viram, fresca e bela
Que Vênus pelas ondas lha levava.
(Bem como o vento leva branca vela)
Pera onde a forte armada se enxergava;
Que, por que não passassem, sem que nela
Tomassem porto, como desejava,
Pera onde as naus navegavam, a movia
A Acidália, que tudo, enfim, podia.

Mais firme a fez e imobil, como viu
Que era dos Nautas vista e demandada,
Qual ficou Delos, tanto que pariu
Latona Febo e a Deusa à caça usada.
Pera lá logo a proa o mar abriu,
Onde a costa fazia hua enseada
Curva e quieta, cuja branca areia
Pintou de ruivas conchas Citereia.[17]

Acrescentemos versos que, por estarem em pontos limites (o início e o fim da Viagem), bem expressam os sentimentos que movem a gente lusitana em face da empresa marítima. Ou seja: versos que definem o sentido do movimento do (puro) Amor (pátrio) no Poema. Uns, no Canto IV, estão a dizer da comoção medrosa e já saudosa que une a Natureza às mulheres, aos velhos e aos meninos, na hora da partida das naus:

Nestas e outras palavras que diziam,
De amor e de piadosa humanidade,
Os velhos e os mininos as seguiam,
Em quem menos esforço põe a idade.
Os montes de mais perto respondiam,
Quase movidos de alta piedade;
A branca areia as lágrimas banhavam,
Que em multidão co elas se igualavam.[18]

---

[15] V. nota 1.
[16] *Lus.*, VII, 14, 4.
[17] *Lus.*, IX, 52-53.
[18] *Lus.*, IV, 92.

Outros versos, no Canto X, externam a emoção de Vasco da Gama diante da Máquina do Mundo, i. e., a cópia do Universo que, guiado pela mão de Tethys, somente ele, o "felice" capitão, vê:

> Vendo o Gama este globo, comovido
> De espanto e de desejo ali ficou.[19]

E, por meio dessa visão, todo o medo e todo o mal da "gente da cidade"[20] e dos descobridores do Novo Mundo transformam-se no Prêmio mais alto: o Amor da Pátria comovida.

Aqui, a partir destes exemplos, que, nesta altura da exposição, devem ser vistos como efeitos de repetição persuasiva, interessa, para concluir, indagar acerca da sorte do puro Amor do Poeta pela "escritura" da Poesia no decorrer do seu Canto.

Afinal, já que, segundo os biógrafos, Camões morria na miséria vivendo de amigos, qual a importância de que se mantenha sempre viva na nossa memória a pungente súplica de morte à Poesia que, demovido, o poeta dirige à musa da epopéia no fim do poema:

> No mais, Musa, no mais que a Lira tenho
> Destemperada, e a voz enrouquecida,
> E não do Canto mas de ver que venho
> Cantar a gente surda e endurecida.[21]

Sejamos coerentes com o início e desenvolvimento desta comunicação. Nesses passos do discurso, afirmamos que o que sustenta "uns termos em si tão concertados" é a certeza de que a Recepção do poema é a razão inquestionável da sua própria sobrevivência. O jogo de contrastes nos termos que procuram definir o Amor, nesta língua neolatina amada de Vênus, são, por um lado, experiências lúdicas, formais e são, por outro lado, trocas lúcidas no comércio social entre sujeitos que desfrutam de um bem comum: a Cultura.

Passagem no final do Canto V é aqui peça chave. Nesses versos, a imagem de César a manter firme "nũa mão a pena e noutra a lança"[22] esclarece a desconfortável impressão que, aos poucos, vai-se fazendo certeza no juízo do poeta: a nação portuguesa dá imenso valor à celebração das armas, mas, em oposição a outras clássicas e bárbaras, não preza nem a escrita nem a leitura de poesia que transformam o elogio bélico em matéria de beleza e reflexão: "Porque quem não sabe arte, não na[s] estima".[23]

Há muito ensaio respostas para esta questão. A resposta deste momento é esta leitura em que insisto no já dito: a certeza de que o pacto celebrado de interlocução entre Autor e Leitor não se cumpre em relação à sua obra é a questão capital da derrota poética na épica camoniana. A tensão entre a história no poema (a viagem do Gama à Índia) e a ficção do poema (o relato dessa viagem) é, não se duvide, matéria ainda à espera de

---

[19] *Lus.*, X, 79, 3-4.
[20] *Lus.*, IV, 88, 1.
[21] *Lus.*, X, 145, 1-4.
[22] *Lus.*, V, 96, 3.
[23] *Lus.*, V, 97, 8.

intérpretes. A força de ter dado forma à viagem do Gama, em conflito com a forma de dizer-se sem força para autoproclamar-se sujeito da sua própria aventura, é o que leio em torno da busca de sentido para o movimento de moção (comoção de um a resultar, *ou não*, no movimento de comoção (moção do outro).

O que é comovente - e é este o Camões que me interessa mais - é o fato de, *hoje*, ser a recepção do poema, sobretudo, um ato de justiça: dar o seu ao seu dono. Para a comprovação do que digo basta uma leitura, mesmo que pouco atenta, à melhor literatura portuguesa desde Cesário Verde. Esses autores o estão trazendo de volta para casa. Mas isto é matéria para a *outra* comunicação ...

UFRJ

DOS AFECTOS QUE INSPIRAM AS HEROÍNAS DE TRÊS ROMANCES DE FLAUBERT, EÇA E KATE CHOPIN

LEONOR SIMAS-ALMEIDA

The Awakening de Kate Chopin, *Madame Bovary* por Gustave Flaubert e *O Primo Bazilio* de Eça de Queiroz são três narrativas da vida e morte de três fictícias mulheres adúlteras. Romances oitocentistas (com cerca de duas décadas medeando entre cada um), invadindo a intimidade das suas heroínas e, em certa medida, apresentando os universos que habitam a partir dos ângulos de visão de cada uma, convidam à comparação dos processos narrativos que se apropriam de um tema comum. É meu propósito estabelecer tal comparação nos níveis da construção das emoções das personagens centrais, de como são manipuladas pelos narradores, e da reacção que despertam no "leitor motivado"[1]. O fim a atingir constitui simultaneamente o meu ponto de partida. Espero encontrar explicações plausíveis da minha atitude enquanto leitora face a Emma Bovary, Edna Pontellier e Luiza, "a Luizinha". Trata-se pois de verificar até que ponto, e de que maneira, o discurso textual destas três obras de ficção narrativa influencia a minha participação na "*mise-en-intrigue*"[2] e a minha resposta às suas protagonistas.

Em cada um destes romances há uma sequência narrativa precedendo a acção propriamente dita, cuja análise me permite determinar o contexto das emoções e do comportamento das heroínas no decorrer da intriga principal respectiva, bem como o fundamento das reacções afectivas que esse comportamento pode suscitar.

Na versão integral deste ensaio examino em detalhe a primeira parte de *Madame Bovary* (que o próprio Flaubert em carta a Louis Bouilhet designou por "*préparatifs psychologiques, pittoresques, grotesques qui précèdent un développement d'action*"[3]), procurando fundamentalmente demonstrar como o julgamento do leitor é orientado no

---

[1] O "leitor motivado" interessa-se pelo móbil de cada personagem e constitui o ponto de interacção do seu próprio sistema de avaliação do mundo com o do narrador. A designação é da autoria de David Miall que prefere "*interested reader*" a outras, tais como "*implied reader*", "*superreader*", "*encoded reader*" por ele consideradas "demasiado cognitivas", isto é, incapazes de dar conta da dimensão emotiva da participação do leitor. Cf. David MIALL, "Text and Affect: A Model of Story Understanding", in Clare HANSON, ed., *Re-reading the Short Story*,. New York: St. Martin's Press, 1988, pp.10-11.

[2] Uso o conceito de "*mise-en-intrigue*" (ou "*act of plotting*") no sentido que lhe atribui Paul Ricoeur: "*[A] process of composition, of configuration [...] which does not realize itself in the text but in the reader [...] the meaning or the significance of a story wells up from the intersection of the world of the text and the world of the reader.*" Paul RICOEUR, "Life: A Story in Search of a Narrator", *in* J. N. KRAY, ed., *Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives,* Dordrecht: Martinus Nighoff Publishers, 1986, p.126.

[3] Carta de Flaubert a Louis Bouilhet (Dezembro de 1853; *Correspondance*, III, 394) – citada em *Madame Bovary,* Paris: Flammarion, 1986, p.428.

sentido da culpabilização apriorística da heroína. Refira-se aqui apenas dois pormenores, exemplificativos da minha análise:

- Ainda antes de concluir a primeira parte do romance, o narrador força-nos a determo-nos na contemplação do "*bouquet de mariage*", no momento em que a jovem esposa o atira ao lume. Vêmo-lo consumir-se nas chamas até que "*les corolles de papier, racornies, se balançant le long de la plaque comme des papillons noirs, enfin s'envolèrent par la cheminée*" (p.129)[4]. A simbolização da rebeldia contra o casamento, ou mesmo da sua destruição antecipadamente atribuída a Emma, parece óbvia.

- Os preâmbulos narrativos terminam num parágrafo muito curto, onde o sujeito impessoal da primeira frase, a designação da protagonista pelo nome de casada na segunda, e a ausência total de comentário, marcam bem o distanciamento assumido pelo narrador: "*Quand* on *partit de Tostes, au mois de mars,* madame Bovary *était enceinte.*" (p.129) (*ênfase meu*).

Portanto, e antes de passar aos segmentos introdutórios dos dois romances restantes, onde são utilizados outros modos de representação da vida psíquica das suas protagonistas, pretendi evidenciar o predomínio nesta secção da narrativa flaubertiana de uma atitude acusatória eficazmente comunicada ao leitor (dado que Emma tem sido tradicionalmente julgada dessa perspectiva), mau-grado a discrição aparente de um narrador que se abstém de intervir obstrutivamente através de observações generalizadoras.

De seguida, na já mencionada versão completa deste ensaio resumida agora ao essencial, analiso os dois capítulos iniciais de *O Primo Bazilio* salientando a semelhança entre Luiza e Emma mas, sobretudo, enfatizando a sua diferença. Refiro também coincidências importantes na caracterização de Luiza pelo narrador e por Jorge. Este, antes de partir em viagem de trabalho, não hesita em pedir ao seu "bravo Sebastião" que o substitua no papel de árbitro das relações da mulher. Vale a pena observar a propósito, no diálogo entre os dois amigos, o retrato que o marido faz dela:

> A Luiza é um anjo, coitada [...] mas tem coisas em que é criança! Não vê o mal. [...] esquece-se, não reflexiona. É necessário alguém que a advirta, que lhe diga: "Alto lá, isso não pode ser!"[...] Que ela, sentindo-se apoiada, tem decisão. Senão acanha-se, deixa-se ir [...] Não tem coragem para nada [...] É mulher, é muito mulher! ... (pp.50-51).[5]

O argumento central da minha análise desta obra fundamenta-se justamente na convicção de ser Luiza uma personagem construída de acordo com as premissas ideológicas da sua caracterização por Jorge. As fragilidades, a candura infantil, a sua indolência e cobardia, serão muitas vezes enfatizadas no texto, algumas directamente pelo narrador, outras pela própria protagonista. Os seus actos são o produto de uma *natureza preguiçosa e fraca*, ou de circunstâncias que a transcendem, nunca o efeito de uma escolha activa e consciente. Supõe-se que o leitor disso se aperceba, a fim de absolver Luiza ou

---

[4] Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris: Flammarion, 1986. (Todas as citações subsequentes são extraídas desta edição.)

[5] EÇA DE QUEIROZ. *O Primo Bazilio Episódio Doméstico*, Lisboa: Livros do Brasil, s.d. (Todas as citações são desta edição.)

dela se apiedar na proporção directa da sua impotência[6]. De resto, a tomar-se Jorge ao pé da letra ela não deveria tão pouco ser responsabilizada por uma fraqueza, própria segundo ele da sua condição de mulher[7]. A feminilidade de Luiza, definida em termos idênticos, é reiterada pelo narrador noutra passagem:

> Luiza, a Luizinha, saiu muito boa dona de casa; tinha cuidados muito simpáticos nos seus arranjos, era asseada, alegre como um passarinho, como um passarinho amiga do ninho e das carícias do macho; e aquele serzinho louro e meigo veio dar à sua casa um encanto sério. (p.14).

São aliás a domesticidade de Luiza e a sua graça de passarinho (note-se a retórica do narrador, reificando-a através de comparações e reiterando a noção da sua fragilidade pelo uso insistente de diminutivos) que tornam irrefutável a felicidade do marido.

Por outro lado ainda, o amor do jovem par é expresso em lugar de destaque, fechando o capítulo segundo. A narrativa dá particular atenção às emoções de Luiza; a ela cabe a última palavra, em discurso directo, numa exclamação tocante:

> Deixou pesar o corpo sobre as mãos dele cruzadas, [...] pousou-lhe na boca um beijo grave e profundo. Um vago soluço levantou-lhe o peito.
>
> – Jorge! Querido! – murmurou. (pp.56-57)

Até o "vago soluço" traduz felicidade imensa, o adjectivo assinalando talvez, vagamente, a única nuvem dessa noite "luminosa" – a partida próxima de Jorge.

No final da primeira parte do romance de Flaubert, fez-se notar o simbolismo do "*bouquet de mariage*", cujas corolas de papel queimado acabaram esvoaçando como "borboletas negras". A este signo de destruição e morte o texto queirosiano substitui o seu oposto, sublinhando assim a diferença entre Emma e Luiza: "Fecharam a janela. Em torno das velas uma borboleta branca esvoaçava. Era bom agouro!" (p.57)

---

[6] Supõe-se também que o leitor aprenda, com a experiência de Luiza, a reconhecer os perigos susceptíveis de vitimizarem mulheres desprevenidas.

Não se pode esquecer que *O Primo Bazilio* é um dos primeiros romances de Eça explicitamente vinculados à estética naturalista. O autor tinha objectivos confessados de profilaxia social. O sub-título *Episódio Doméstico* denota o espaço físico, mas também social e psicológico, referido por uma narrativa que se propõe representar uma realidade específica. Luiza deve pois desempenhar uma função exemplar; por seu intermédio, adverte-se as pequeno-burguesas (donas-de-casa comuns) e seus imprevidentes maridos, da sua vulnerabilidade a uma daquelas "paixões culpadas" que o autor anunciara como tema de *O Crime do Padre Amaro, O Primo Bazilio* e *Os Maias*.

[7] Poderia por exemplo dizer-se que Luiza é supostamente desculpabilizada quando Sebastião (a personagem mais generosa do elenco) atribui aos homens, ou a um em particular, a responsabilidade do comportamento dela: "–Não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há!" (p.373.)

Mas por detrás dessa exclamação está o conceito oitocentista de mulher como ser mais espiritualizado (assexuado) e mais indefeso do que o homem. Objecto de crítica não são os maridos protectores e dominadores, são-no os "Lovelaces de hoje" que vêm "lançar a desonra nas famílias" (como afirma o pai de Eça de Queiroz em carta inédita ao filho, de 26 de Fevereiro de 1879), corrompendo mulheres frágeis e gabando-se das suas proezas a amigos (como o visconde Reinaldo) ainda mais vis e hipócritas.

Nesta atmosfera harmoniosa, o horizonte de expectativa do leitor terá de ser positivo também[8]. (É-o de facto, ao menos em parte, em termos comparativos com *Madame Bovary* em momentos paralelos de cada narrativa). O leitor irá, porém, constatar adiante a precaridade do equilíbrio inicial. Na verdade, a euforia do começo contrasta imensamente com o *pathos* do final de *O Primo Bazilio*, e semelhante contraste acentua o seu efeito melodramático. Esse final é cuidadosamente preparado ao longo de umas centenas de páginas; de tal "preparação", em que o leitor necessariamente participa, é possível reconstituir os vestígios desde o primeiro capítulo. A nossa experiência de vida e de leitura – parte integrante da "*mise en intrigue*"[9] – adverte-nos desde logo que, à harmonia, decerto se seguirá o conflito. ("A felicidade não tem história", é adágio conhecido).

Mas o que mais importa salientar, relativamente aos capítulos introdutórios de *O Primo Bazilio*, é a quase-ausência de Luiza na trama do seu destino. Ela surge-nos afinal tranquila no seu canto, abandonando-se por vezes aos improvisos de uma imaginação romântica, porém essencialmente contente com a sorte que lhe coube. Ao contrário de Emma, não sofre de irritações nervosas, nem de caprichos, nem de desejos insatisfeitos. Não é construída como agente, antes como receptáculo de influências externas que a atingem ou ameaçam. Mesmo o título do romance, sendo nominal como o de Flaubert, lhe prefere o veículo da sua perdição. Até aqui o narrador, semi-oculto na sua narração de acontecimentos e de palavras, não faz juízos explícitos do carácter ou das emoções dela. Em compensação, revela já abertamente a sua superioridade cognitiva e mantém-se a considerável distância irónica do seu sentimentalismo. Fá-lo, contudo, de modo mais paternalista do que agressivo. Por conseguinte o leitor, em lugar de prevenido contra Luiza, é posto de sobreaviso em relação ao que poderá vir a acontecer a esta criatura indefesa. Desejaria talvez guiar-lhe os passos, protegê-la, como é hábito de quantos a rodeiam, em particular o marido que vai contudo deixá-la só, exposta a todos os perigos que a sua fragilidade faz prever. Está-se, em suma, preparado/a sobretudo para a *compaixão*.

O último exemplo das ficções narrativas que seleccionei, onde é preponderante a representação da vida interior da protagonista, situo-o no extremo oposto ao romance

---

[8] Para alguns leitores contemporâneos de Eça de Queiroz (incluindo seu pai) a "*defamiliarisation*" (cf. MIALL, *op. cit.*, p.10) causada pela futura passagem da felicidade conjugal de Luiza e Jorge a situações de adultério, sofrimento e morte, foi sentida como inaceitável – uma mulher amada e amante como Luiza não teria verosimilmente traído o marido.

O pai do autor escrevia-lhe, em carta atrás citada (cf. nota 7): "O tipo da Luiza está superiormente descrito, e a culpa que cometeu resgatada afinal por um modo sublimemente trágico. Ainda não li nada que tanto me comovesse. Faço apenas um reparo. Como é que uma mulher de uma educação recolhida, casada com um homem que ama, vivendo naturalmente feliz, se entrega sem grande dificuldade? Talvez devesses preparar para isso o leitor dando àquela mulher os vícios, ou erros de educação, como no *Padre Amaro* fizeste ao carácter de Amélia.".

[9] À nota 2 acrescento aqui outras afirmações de Paul Ricoeur reiterando a ideia do acto de leitura como ponto de intersecção do repertório do leitor (eixo paradigmático ou quadro referencial de onde são seleccionados determinados elementos) e da narrativa (o eixo sintagmático ou sequência narrativa): "*Appropriating a work through reading is to unfold the implicit horizon of the world which embraces the action, the personages, the events of the story told. [...] the awaited horizon and the experienced horizon meet and fuse without ceasing.*".(RICOEUR. op. cit. p.126)

flaubertiano. Em vez de, como este, ser dominado por um narrador proeminente que se mantém enfaticamente distanciado da realidade psicológica em foco, trata-se, ao contrário, de um romance cujo narrador se apaga e dissolve tanto quanto possível na vida contada. *The Awakening* é, das três obras analisadas, a que realiza a mais acabada simbiose entre a voz do narrador e a da personagem central. Quanto ao romance queirosiano, situar-se-ia algures entre aqueles dois extremos; trata-se de uma ficção narrativa *consonante*, na medida em que o discurso textual se solidariza com os infortúnios da protagonista, e *dissonante*, pelo grau de distância interposta entre o narrador e essa protagonista.[10]

No caso do livro de Kate Chopin, em lugar de personalizado, o título denota uma acção, o despertar de alguém (ou de alguma coisa), implicando a passagem de um estado de letargia a uma postura de alerta, logo, uma mudança radical. A substituição de um nome próprio por outro abstracto anuncia já uma tendência de universalização do tema fulcral da narrativa, ao contrário da singularização que caracteriza *Madame Bovary* e *O Primo Bazilio*.

No começo (isto é, antes do *despertar* de Edna), a voz narrativa não se confunde com a vida interior da protagonista. Ao contrário, distancia-se bastante; é até notável o cuidado posto em evitar-se o uso do seu primeiro nome. (Em compensação, a partir do ponto em que o acesso do narrador à intimidade da personagem parece coincidir com o auto-conhecimento desta, entra, em via de regra, a sua designação familiar). Mas ainda enquanto se distancia essa voz impede-se de lhe fazer críticas, bem como de preencher explicitamente as lacunas derivadas da falta de clarividência de que a heroína dá inicialmente provas.

Continuamos, no entanto, sempre em presença de uma inteligência discursiva que comunica com o leitor nas costas da personagem, mas trata-se agora de uma inteligência que raciocina em conjunto com essa personagem. O narrador, plenamente absorvido na sua função "testemunhal" ou "emotiva", usa a primeira pessoa, incluindo-se, e incluindo o narratário, na experiência iniciática da heroína. As suas declarações *ex-cathedra* e o emprego do "presente gnómico"[11] (preferencialmente utilizado para se expressar generalizações intemporais) não funcionam, neste caso específico, como signo do hiato entre narrador e personagem. Pelo contrário, constituem estratégias que acentuam a coesão entre ambos e, sobretudo, incitam o leitor a associar a sua experiência vivencial (como actor e como espectador) à experiência narrada. Quando o leitor entra no jogo, tacitamente aceita que a história de Edna não é um caso de excepção, podendo antes assumir uma dimensão universal.[12]

---

[10] Os conceitos de "narrativa consonante" e "narrativa dissonante" são definidos por Dorrit Cohn em *Transparent Minds Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton University Press, 1978.

[11] Dorrit Cohn designa este tempo verbal por "*gnomic present*" ou "*generalizing present*" (COHN, *op. cit.*, p.28.)

[12] De novo sou forçada, por razões de brevidade necessária, a omitir aqui toda a argumentação que noutro lugar desenvolvi fundamentando a asserção de que no romance de Kate Chopin as vozes do narrador e da personagem central se interpenetram apesar da sua aparente e real independência recíproca.

Se a minha análise dos três romances em causa ultrapassasse as respectivas sequências narrativas iniciais, ser-me-ia possível demonstrar em pormenor que, tanto no nível do desenvolvimento da acção, como no do desenlace da intriga, tudo se conforma às premissas construídas no princípio de cada narrativa. Seria decerto interessante (se o alcance deste ensaio e as dimensões dos textos em análise o permitissem) considerar atentamente as circunstâncias dos adultérios e as consequências que desencadeiam. Será no entanto necessário limitar-me a conclusões gerais, evitando mesmo o recurso a citações de texto, para não me alongar desmesuradamente.

Luiza será a vítima por excelência. Uma vez seduzida por Bazilio, o primo abjecto na sua vaidade e egoísmo ilimitados, cairá de armadilha em armadilha, das quais a pior será a chantagem (material e emocional) que a sua criada Juliana lhe fará suportar. O seu "longo martírio" ocupará mais de um terço da totalidade do texto. O narrador não lhe poupa os epítetos de cobarde, indolente, hesitante, frágil, fraca, mas nem por isso faz uso de menos processos para excitar a piedade do leitor. Um dos mais eficazes é a incerteza criada em torno da eventual salvação dessa mulher perseguida por forças inflexíveis. Há mesmo um momento em que tudo parece bem encaminhado; Juliana foi finalmente punida (morreu de aneurisma), Jorge regressou de viagem, Luiza está cada vez mais apaixonada por ele, a harmonia conjugal é perfeita. É também a ocasião de fazer intervir a fatalidade: Luiza, esgotada pela sua interminável expiação, cai doente e, enquanto uma febre nervosa a consome, Jorge lê uma carta de Bazilio (por ela esperada meses a fio e finalmente esquecida), onde se desvenda a infidelidade cometida. Luiza, depois de vários dias entre a vida e a morte, sente-se melhor, está salva. Mas, roído de ciúmes, Jorge confronta-a e ela cai fulminada; a lenta agonia, de que não recuperará mais, começou inexoravelmente. O leitor que, mau-grado os indícios trágicos, tiver sempre desesperadamente esperado a redenção da heroína, compreenderá enfim que o ciúme de Jorge viria a tornar-se a lenta corrosão da vida de Luiza. A morte surge com a única saída possível.

Por sua vez, a protagonista do romance de Flaubert refugia-se no suicídio. A sua auto-infligida agonia não é menos patética do que a de Luiza. O veneno ingerido actua lentamente provocando-lhe dores excruciantes. A morte é como a expulsão da *bête noire* do interior de Emma. Pelo menos, semelhante imagem é figurada no momento em que a filha pequena se aproxima do leito da moribunda e nos faz testemunhar uma espécie de *reprise* da última cena do *Capuchinho Vermelho*. Multiplicam-se igualmente as referências a vómitos, a podridão, a um líquido negro expelido da boca da morta. A tónica posta sobre a sua culpa, por um lado, e a insistência, por outro, no desgosto de Charles, durante e após a agonia de Emma, parecem estratégias destinadas a inspirar mais compaixão por ele do que pelo sofrimento de sua mulher.

A morte de Edna Pontellier é também resultado de suicídio. Impossível porém de ser representado de forma mais diversa da que, muito sumariamente, acaba de ser descrita.[13]

---

[13] Ao ponto de alguns leitores se interrogarem sobre a possibilidade de se tratar deveras de um suicídio. Na verdade, o narrador – aparte a referência a uma noite insone, de reflexão de Edna – não nos prepara para essa eventualidade. Nenhuma das personagens, incluindo o irmão de Robert, a quem ela encomenda uma refeição antes de ir banhar-se no mar de Grand Isle, suspeita dos seus planos. Tudo é

A configuração deste suicídio sugere catarse e, em certa medida, libertação. Não se trata, ao contrário do que se passa em *Madame Bovary*, do último refúgio imposto por circunstâncias extremas, ou exteriores a aspirações de realização pessoal. Mas trata-se (tanto quanto parece) de morte premeditada, de opção resultante de uma tomada de consciência – ao contrário também da morte de Luiza, consecutiva a uma doença expiatória, que não concedera à sua vítima nenhum grau de lucidez. É além do mais uma forma de suicídio que não deixa rasto. Ao menos o texto não se ocupa de exéquias nem do luto de parentes e amigos. Todos os detalhes mórbidos da agonia e do *post-mortem* estão enfaticamente ausentes – a frase que fecha a narrativa é um hino à vida:

> There was the hum of bees, and the musky odor of pinks filled the air (p.137).

O corpo desaparece, sem se submeter ao aviltamento dos epitáfios que falseiam a vida extinta acrescentando-lhe uma humilhação mais, como acontece no caso de Luiza e de Emma.

> *Kate Chopin makes a woman's suicide the occasion for exploring consciousness, for opening, in her ambitious phrase, the question of a human being's 'position in the universe', just as Dostoevsky uses an act of murder in "Crime and Punishment". (Robinson, VIII).*[14]

A minha leitura de *The Awakening* coincide de facto com essa avaliação. Pretendi fundamentalmente destacar os elementos textuais que salientam as relativas autonomia, complexidade e universalidade de Edna[15] – por oposição a Emma e a Luiza, mais simplificadas, e mais tipificadas também.

Não desejaria, no entanto, concluir estas reflexões sem realçar um aspecto intrinsecamente comum às três obras analisadas: a valorização das emoções. *Madame Bovary* e *O Primo Bazilio* foram sempre lidas como irónicas e acerbas acusações ao sentimentalismo romântico. São-no ambas, com efeito, mas não se deve minimizar a sua crítica, igualmente acerba e irónica, da insensibilidade e do materialismo burgueses, personalizados nos célebres Homais e Conselheiro Acácio, cuja hipocrisia emocional é caricaturada com mestria. Vemo-los após a morte de Emma e Luiza, autores da mentira dos seus epitáfios, abjectos no seu egoísmo e superficialidade mas mais abjectos ainda no incondicional aplauso social que inspiram. Eles permitem-nos inferir que Emma e Luiza são, pelo menos, tão vítimas de uma norma social que gratifica a ausência de emoções autênticas, como o são dos seus próprios exageros sentimentais.

---

orquestrado de forma a parecer que não existe sequer um plano e, até ao último parágrafo do romance, subsistem sempre algumas dúvidas sobre a irreversibilidade da viagem, mar dentro, de Edna Pontellier.

[14] Cf. Kate CHOPIN, *The Awakening and Selected Stories by Kate Chopin*, Introdução de Marilynne Robinson, New York: Bantam Books, 1988.

[15] Subscrevo a apreciação de Barbara Ewell sobre a dimensão universal do romance e o seu poder de comprometimento do leitor: "The novel quickly implicates us in its probing of such moral questions as the nature of sexuality, selfhood, and freedom, the meaning of adultery and suicide, and the relationship between biological destiny and personal choices. It is a novel that moves and disturbs us by its confrontation with the sheer obstinacy of our collective and individual humanity. Cf. Barbara EWELL, *Kate Chopin*, (New York: Ungar Publishing Company, 1986, p.158.

Ainda a propósito de Emma Bovary, assinale-se o único momento da narrativa onde ocorre uma total "consonância" narrador/heroína, explicitada em generalizações no "presente gnómico" sobre a natureza humana e as insuficiências da sua linguagem:

> *Personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions ni de ses douleurs [...] la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendrir les étoiles.* (p.259)

No caso de Edna, é bem evidente que, na busca da sua identidade, ela procura essencialmente a possibilidade de dar livre curso aos seus afectos. Muitos leitores o notaram desde a primeira publicação de *The Awakening*.[16]

Podemos, em suma, afirmar que as três heroínas partilham da crença no poder das paixões. A sua tragédia comum é em parte a tragédia das limitações da palavra humana incapaz de "enternecer as estrelas". As três obras onde se integram correspondem à concepção de romance de que Roland Barthes nos deu conta: "cette Forme qui, en déléguant à des personnages le discours de l'affect, permet de dire ouvertement cet affect: le pathétique y est énonçable"[17]. Eis algumas semelhanças essenciais.

Pela minha parte quis sobretudo sublinhar as diferenças entre essas três mulheres fictícias, em particular aquelas que serão imputáveis às opções dos seus criadores na representação da sua vida psicológica, e à leitura que nós delas fazemos.[18]

Brown University

---

[16] Vários críticos contemporâneos de Kate Chopin lhe censuraram a ênfase posta nas paixões em *The Awakening*. *"The novel is unhealthily introspective and morbid in feeling."* – *Los Angeles Sunday Times* (Junho 25, 1899); *"[Edna has] awakened to know the shifting, treacherous, fickle deeps of her own soul in which lies, alert and strong and cruel, the fiend called Passion."* – *The Mirror* (Maio 4, 1899). *The Pittsburg Leader* (Julho 8, 1899) descreveu o romance como uma Bovary crioula, lamentando o facto de as duas heroínas pertencerem a uma classe de mulheres *"not large, but forever clamoring in our ears, that demands more romance out of life than God puts in it."* MARTIN, pp.7-8).

Acrescente-se ainda que mesmo a crítica dos nossos dias acha geralmente paradoxal que o amor romântico seja o catalisador do desejo de individuação de Edna.

[17] Roland BARTHES, *"Longtemps je me suis couché de bonne heure"*, p.324, in *Inédits du Collège de France*, nº3, 1982.

[18] Flaubert acreditava num método narrativo impessoal, afirmou-o em carta a Georges Sand: *"Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages et non les attirer à soi. Voilà du moins la méthode ..."*. *Gustave Flaubert – George Sand, Correspondance*, édité par Alphonse Jacobs, Paris: Flammarion, 1981, p.110.

(Dever-se-ia ler a célebre declaração *"Madame Bovary c'est moi"* à luz das asserções supra-citadas?)

Em contrapartida, no caso de *The Awakening* temos de convir que o método narrativo usado seria dificilmente classificável de impessoal. (Kate Chopin poderia aliás ter-se interrogado como George Sand: *"Est-ce que l'être peut se scinder?"*, *ibid.*, p.107).

Sobre Eça de Queiroz pode dizer-se que seguiu até certo ponto os passos de Flaubert. Mas tocou mais forte a nota melodramática na relação narrador/protagonista/leitor implícito. Talvez por isso se tenha mostrado tão insatisfeito e excessivamente crítico das personagens que segundo ele "oscilam, fazem beiço, como o queijo da serra, espapam, derretem." (*Cf.* carta a Ramalho Ortigão de 3 de Novembro de 1877, citada por Helena Cidade Moura em "Nota final" à edição de *O Primo Bazilio* referida ao longo deste ensaio).

IMAGENS ECOLÓGICAS DO DESEJO NA POESIA BRASILEIRA E PORTUGUESA CONTEMPORÂNEAS

ANGÉLICA SOARES

Uma recepção ecológica e comparada da poesia brasileira e portuguesa contemporâneas de autoria feminina permite-nos detectar que, ao serem transmitidas imagens de interação entre o corpo e a Natureza, apontam-se modos de fortalecimento da subjetividade, decorrentes da experiência interior prazerosa poetizada: fortalecimento que, como se sabe, é condição básica para que haja transformações positivas no *socius*. Assim, somos conduzidos, na leitura do erotismo poético, a pensar com Félix Guattari[1] no inter-relacionamento dos registros ecológicos ambiental, social e subjetivo, como única forma de alcançarmos um equilíbrio global.

No Brasil, Olga Savary, uma das principais representantes da poesia erótica contemporânea, vem investindo, desde seus primeiros livros, na escrita da inserção dos corpos dos amantes na dinâmica natural e da identificação entre o ser humano e a Natureza[2]. Tomemos-lhe um exemplo de *Linha d'água*:

Sempre o verão
e algum inverno
nesta cidade sem outono
e pouca primavera:

tudo isto te vê entrar
em mim todo inteiro
e eu em fogo vou bebendo
todos os teus rios
com uma insaciável sede
que te segue às estações
no dia aceso.

Em tua água sim está meu tempo,
meu começo. E depois nem poder ordenar:
te acalma, minha paixão.[3]

---

[1] GUATTARI, Félix, *Les trois écologies*, Paris: Galilée, 1989.

[2] Veja a análise feita por mim de poemas de Olga Savary e de outras poetisas brasileiras, através da ótica ecológica em: SOARES, Angélica, "Nas águas do erótico/ecológico (rompimento das margens na poesia feminina brasileira contemporânea)", in: Soares, Angélica, org., *Ecologia e literatura*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992, pp.41-53 e em SOARES, Angélica, "Poesia erótica feminina: a utopia ecológica", in: Meihy, José Carlos Sebe Bom & Aragão, Maria Lúcia, org., *América: ficção e utopias*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo, EDUSP, 1994, pp.327-35.

[3] SAVARY, Olga, "Çaicuçáua", in: *Linha d'água*, São Paulo: Massao-Ohno - Hipocampo, 1987, p.27.

A escolha do título para esse poema: "Çaicuçáua" (do tupi: amor, amado) já indicia a opção poética por cantar o transbordamento da paixão através de imagens que aproximem, desde logo, o contato harmônico com o ambiente natural, identificador do *modus vivendi* não predador da comunidade selvícola, da qual a poetisa toma de empréstimo a palavra inicial. Sua sugestiva musicalidade sibilante, a remeter para sussurros amorosos, retorna na terceira estrofe, pela figurização da procura inesgotável e constante de saciamento do desejo, mobilizadora da experiência erótica - inesgotável, porquanto é fugaz a vivência simbólica da continuidade pelos amantes, no momento da conexão dos corpos[4] (textualizada na segunda estrofe).

Convém ressaltar, na simbologia do poema, a associação da imagem do fogo[5] à de seu princípio antagônico, a água, com o que se totaliza o sentido da purificação amorosa.

Além de uma função simbólica purificadora, que se une à idéia de compreensão pela luz e pela verdade e ao erotismo como uma atividade de conhecimento, de busca psicológica e de questionamento do ser[6], o fogo, em sua simbolização positiva ligada à união sexual, se reveste de função fecundante ("tudo isto te vê entrar / em mim todo inteiro") e iluminadora ("no dia aceso").

Enquanto fecundação, sabemos ainda com Bataille que, embora haja uma "independência do gozo erótico e da reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução continua a ser a chave do erotismo"[7]. Isto porque é a união dos corpos movida pelo desejo de continuidade e, como enfatiza o mito platônico[8], de permanência.

Enquanto iluminação, o fogo é o prolongamento ígneo da luz, a unir o corpo e o espírito, no momento do encontro que, não sendo apenas físico, enriquece os domínios da sensibilidade, da inteligência e do desejo, enriquecimento básico para a harmonia social.

No poema, a amada "em fogo" vivencia a penetração de seu corpo e bebe "os rios" do amante, na relação compartilhada, onde não há lugar para o exercício do poder, para a hierarquização opressora, que exige a existência de um sujeito e de um sujeitado. Assim, desfaz-se ainda, poeticamente, o sentido de passividade "natural" atribuída à "Mulher", pelo sistema essencialista de sexo-gênero, que vem ainda hoje interessando ao patriarcalismo.[9]

---

[4] BATAILLE, Georges, *O erotismo*, 2ª ed., trad. João Bernardes da Costa, Lisboa: Moraes, 1980, passim. O autor conceitua o erotismo como uma experiência exclusiva do ser humano que, ao tensionar a transgressão e a proibição, põe em tensão a descontinuidade do ser e o seu desejo de continuidade.

[5] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de símbolos; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, trad. Vera da Costa e Silva et alii, 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p.442. As referências críticas à simbologia do fogo e da água são feitas por essa edição.

[6] BATAILLE, G., op. cit., pp.13 e 27.

[7] Ibidem, p.14.

[8] PLATÃO, "Banquete", in: *Diálogos; Mênon, Banquete, Fedro*, trad. Jorge Paleikat, Porto Alegre: Globo, 1945, pp.162-4.

[9] A respeito da concepção essencialista de masculino e feminino, veja MOI, Toril, "Feminist, female, feminine", in: _____ , et alii, *The feminist reader*, London: Macmillan Press Ltd., 1989, pp.117-32 e LAURETIS, Teresa de, "A tecnologia do gênero", trad. Susana Funck, in: _____ , et alii, *Boletim do GT "A mulher na literatura" nº 4*, Florianópolis: UFSC/ANPOLL, 1992, pp.23-54.

A metaforizada ação solidária e, também por isso, ecológica, se vê intensificada pela sua localização na dinâmica das estações.

O transbordamento, a desordem e o desequilíbrio, próprios da paixão (veja os dois últimos versos), favorecem a ruptura dos pressupostos normativos, que atendem à ideologia dominante - ruptura promotora da liberdade com a qual a amada se situa espácio-temporalmente, integrando-se no amante: "Em tua água sim está meu tempo, / meu começo ...".

A figurização do corpo do amante e suas manifestações como um "rio", cujos desaguares conduzem ao prazer, aparece também, bastante freqüentemente, na produção da poetisa portuguesa Maria Teresa Horta, cuja obra sempre se voltou para a liberação erótico-social da mulher[10]. Vejamos um desses momentos:

Deitar-me sobre o
teu corpo
país da minha evasão

geografia de agosto
com um mês em cada mão

O rio que corre
em teu ventre
desagua em tuas pernas

Meu amor
a minha sede
é uma fêmea - uma égua.[11]

Como no poema de Olga Savary, recria-se no texto acima e, constantemente, na poética horteana, a mulher como sujeito da cena amorosa. Essa prática literária, que rompe com o essencialismo (veja nota 9), parece-nos abrir caminhos de conscientização para a necessidade de se construírem "Territórios Existenciais"[12], concernentes a modos de ser e ao corpo, como ponto de partida para o equilíbrio do planeta. Levando-se em conta que um "Território Existencial" é sempre um espaço de ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, do surgimento de novas modalidades de valorização, que envolvem a subjetividade e a socialidade, esse investimento na imagem atuante da mulher, consciente da sua sexualidade, atinge um sentido ecológico maior, na medida em que resulta do entendimento da Natureza em nós. Ressalte-se, nesse entendimento, a emergência da figura da mulher pelo que sempre nela se recalcou por estratégias de poderes leigos e religiosos: a sua dimensão animal ("... uma fêmea - uma égua").

Encaminhando o leitor para essa imagem final impactante, a "geografia" erótica horteana o remete, inicialmente, para vivências literárias do espaço (1ª estrofe) e do tempo

---

[10] Veja SOARES, Angélica, *Metamorfoses do corpo na poesia de Maria Teresa Horta*, Rio de Janeiro: SEPLIC/Faculdade de Letras da UFRJ, 1996, pp.1-13 e "Maria Teresa Horta: uma poética militante", in: *Anais do IV Congresso ABRALIC: Literatura e diferença*, São Paulo: ABRALIC, 1995, pp.117-22.

[11] HORTA, Maria Teresa, "Geografia", in: *Poesia completa - 2*, Lisboa: Litexa, 1983, p.96.

[12] GUATTARI, F., op. cit., pp.38-9 e 49.

(2ª estrofe) de um "eu" feminino que livremente usufrui o prazer. Em simbiose com a Natureza, os desaguares corpóreo-emocionais atendem-lhe a sede de amor. São figuras cuidadosamente construídas mediante a associação de idéias, alicerçadas pelo sentido ecológico de desopressão da subjetividade e de igualdade nas relações interpessoais.

De Adélia Prado, selecionei o poema intitulado "Gregoriano", porque não só aí se configura o gozo feminino por símile com um elemento natural e seu dinamismo (a "flor" e seu desabrochar radioso), mas também se projeta o que mais diferencia a poetisa mineira: o seu erotismo religioso, que se processa pela reapropriação desestruturadora de conceitos e normas através dos quais as instituições judaico-cristãs veiculam a repressão, para criar imagens de desrepressão do corpo e conscientização da mulher:[13]

O que há de mais sensual?
Os monges no cantochão.
Espalmo como só pode fazê-lo
uma flor toda aberta,
desperta a espumilha-rosa
contra o melancólico e o cinza.
"Um dia veremos a Deus com nossa carne."
Nem é o espírito quem sabe,
é o corpo mesmo,
o ouvido,
o canal lacrimal,
o peito aprendendo:
respirar é difícil.[14]

Como é comum, Adélia Prado vai buscar na liturgia católica, fontes de processamento da mimesis: o canto gregoriano dos monges aí comparece como o que há de mais sensual, o que desperta o prazer físico, que transborda em diferentes partes do corpo. E, assim como se abre a espumilha-rosa, colorindo a melancolia, abre-se o corpo da mulher para o gozo da "carne", pois é com ela que "veremos a Deus". Por trás desta afirmação, sustém-se a idéia da paixão que, na concepção adeliana, conduz sempre à paixão de Cristo, revelada pelo sacrifício da carne, poematizado em atmosfera de festa.[15]

Empenhando-se sempre em recuperar, pelas revelações do corpo, o caráter divino do erotismo, Adélia Prado restaura o sentido da religação religiosa, sem os limites repressores das religiões cristãs, que se empenham, ainda hoje, na manutenção dos sentimentos de culpa e pecado, mais fortemente direcionada para a mulher, por diferentes mecanismos de introjeção e cristalização da falta original, impressa no texto bíblico.

Com a recuperação poética da dimensão sagrada do erotismo e, simultaneamente, da dimensão erótica do sagrado constrói-se a mensagem libertária e, por isso, ecológica, adeliana.

---

[13] Veja o desenvolvimento dessas questões em SOARES, Angélica, "Fantasias do céu: o prazer feminino na poesia de Adélia Prado", in: Coutinho, Afrânio et alii, *Estudos universitários de língua e literatura*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, pp.85-96.

[14] PRADO, Adélia, "Gregoriano", in: *O coração disparado*, 4ª ed., Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p.97.

[15] Veja o poema "Festa do corpo de Deus", analisado por mim no ensaio citado na nota 13.

Da produção brasileira, queremos ainda ressaltar o sentido fortemente telúrico da poesia de Myriam Fraga, aqui testemunhado por "Semeadura":

O limite da luz
é o espaço do salto.

É a casa do sonho,
o caminho de volta,
extravio ou derrota.

O pássaro é este silêncio
cortando como faca.

É a bicada no ventre:
semeadura de mel
nos meus campos molhados.

Oh! eterno seja o passo
minha pele no teu aço,
ó pássaro, pássaro.

Senhor do sol me arrebata,
ó pássaro,
tuas garras como arado
revolvendo meus pedaços.

Meu corpo de sementeira
na raiz do teu abraço.

Um arco-íris de espigas
no meu seio, meu regaço
como um odre

na esperança de teu vinho,
meu canto no teu cansaço
ó pássaro, pássaro.[16]

Aí, a dicção vocativa traz, na figura do "pássaro", o apelo a um sentimento prestes a eclodir intensa e abertamente. Imagem da libido desreprimida, "o espaço do salto" se vislumbra iluminado ("o limite da luz"), mas oscilante no "sonho". No final da caminhada, o prazer atingido traz a alegria ("meu canto") e o esgotamento ("teu cansaço").

A "semeadura" erótica ressalta, no "corpo de sementeira" da mulher, o "ventre" e o "seio". E para que os "campos molhados" (o feminino) se fertilizem, é necessário o "arado" (o masculino) a revolver-lhe os "pedaços".

Como vemos, a poetisa baiana ressingulariza a relação amorosa, fazendo da Natureza fonte e motivo de suas imagens ao mesmo tempo corpóreas e espirituais, porquanto o vôo do pássaro tem chegado até nós, pelos mitos ou pela literatura, como símbolo das relações, entre céu e terra e sua leveza aparece-nos, constantemente, como liberação do peso terrestre, como o levantar vôo da alma[17].

Natureza do corpo e corpo da Natureza convergem no poema, de forma superlativa, ainda na "raiz do teu abraço" e no "arco-íris de espigas no meu seio", a comporem o quadro do amor bem realizado; no pensamento guattariano: territorializado existencialmente.

Retornando à literatura portuguesa, *Corpo verde*, de Maria Velho da Costa, muito nos diz da integração ecológica, promovendo a integração entre verso e prosa, em nova forma de *poiesis*. Senão vejamos:

> No negrume de tua testa no sono provei com minha boca a maciez do lírio e no cingir-te com a minha vulva o silêncio do toiro sob as gotas da noite.[18]

---

[16] FRAGA, Myriam, "Semeadura", in: *A lenda do pássaro que roubou o fogo*, Salvador: Ed. Macunaíma, 1983, (livro-disco, com música de Carlos Pita e xilogravuras de Calasans Neto).

[17] CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., op. cit., pp.687-8.

[18] COSTA, Maria Velho da, *Corpo verde*, Lisboa: Contexto, s.d.

Sustenta-se o lirismo com a sonoridade das aliterações e o ritmo, a fluírem naturalmente da harmonia da composição, que dispensa a pontuação e a indicação métrica. Essa escrita maiacovskiana revoluciona a forma tradicional do poema para, mais radicalmente, revolucionar a percepção da realidade, que é, agora, a da liberação do desejo feminino, historicamente aprisionado nos tabus e preconceitos criados e sustentados pelas tecnologias sociais, sempre empenhadas na manutenção do sistema de sexo-gênero. Esse sistema, convém recordar, se caracteriza pela relação entre o sexo e conteúdos culturais baseados em valores pré-concebidos, que determinam hierarquias sociais, pelas quais a mulher se vê desvalorizada.

O discurso erótico/ecológico feminino, como temos visto, é sobretudo o da revalorização da mulher, pois esta se lança nos versos, com freqüência, como agente da cena amorosa, participando da promoção do prazer e dele também usufruindo.

Essa escrita transgressora parece-nos ratificar, literariamente, as observações de Judith Butler, para quem:

> Como um campo de possibilidades interpretativas, o corpo é o ensejo do processo dialético de interpretar de novo um conjunto histórico de interpretações que já deram conteúdo ao estilo corporal. O corpo torna-se um nexo peculiar de cultura e escolha, e "existir" o próprio corpo torna-se um modo pessoal de examinar e interpretar normas de gênero recebidas[19].

Assim acontece também, dentre os mais significativos momentos da poesia lusitana, nas imagens criadas por Natália Correia, das quais destacamos:

I
Membro a pino
dia é macho
submarino
é entre coxas
teu mergulho
vício de ostras

II
O corpo é praia a boca é a nascente
e é na vulva que a areia é mais sedenta
poro a poro vou sendo o curso de água
da tua língua demasiada e lenta
dentes e unhas rebentam como pinhas
de carnívoras plantas te é meu ventre
abro-te as coxas e deixo-te crescer
duro e cheiroso como o aloendro[20].

No poema acima, intitulado "Cosmocópula", o universo erotizado se lança, nos versos, pelo poder genesíaco de sucessivamente se exceder, tal qual acontece ao corpo na

---

[19] BUTLER, Judith, "Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault", in: Benhabib, Leyla & Cornell, Drucilla, org., *Feminismo como crítica da modernidade*, trad. Nathanael da Costa Caixeiro, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987, p.145.

[20] CORREIA, Natália, "Cosmocópula", in: _____ , org., *Antologia de poesia erótica e satírica (dos Cancioneiros Medievais à Actualidade)*, Lisboa: Sociedade Astória Ltda., 1965, pp.476-7.

cópula. Sua carga imaginal propicia-nos a percepção da unicidade cósmica, do todo interconectado.

Ora pelo recurso das metáforas, ora pelos símiles, vai-se expandindo a sexualidade por diferentes partes do corpo; o que se opõe à fixação da atividade sexual apenas nas partes do corpo ligadas à reprodução e para ela exclusivamente direcionada, sem dar ocasião para o prazer. Nesse novo interpretar, aponta-se para uma nova economia libidinal, que traz à mulher a consciência da seletividade e da ultrapassagem da dominação genital masculina, atingida "poro a poro", com "dentes e unhas".

Entre outras, essas são mensagens que se lançam das entrelinhas das indicações textuais da correspondência cósmica no erotismo.

O texto de Natália Correia, mais explicitamente, e toda a vertente erótica da poesia de autoria feminina, da qual fazemos uma amostragem, aparece-nos como reedição da fusão cósmica primordial. Se retomarmos um trecho apenas da versão órfica do mito cosmogônico, imediatamente detectaremos a permanência, no imaginário do Ocidente, do caráter agregador e construtivo do dinamismo erótico/ecológico, cuja recuperação se faz urgente na práxis de nossos dias:

> Eros não gostava de viver escondido nas trevas. Por isso, sob a luz de Fanes, que até então se guardava no ovo de prata, o Amor começou a desnudar a Natureza. E uniu Céu e Terra num abraço violento e apaixonado, do qual nasceu tudo o que faltava nascer.[21]

Como no mito originário, os poemas nos dizem que o amor, enquanto força de desnudamento da Natureza, une e gera. Ao recriarem o dinamismo de Eros, nos acenam com a necessária integração entre as três ecologias, visto que põem em tensão, o subjetivo, o social e o ambiental.

UFRJ

---

[21] *Mitologia*, 2ª ed., São Paulo: Abril Cultural, 1976, V. 1, p.26.

GRANDE SERTÃO: VEREDAS E A TRADIÇÃO FICCIONAL BRASILEIRA

CLAUDIA CAMPOS SOARES

Há cinquenta anos, saía publicado no Brasil um livro de contos intitulado *Sagarana*. Tratava-se do livro de estréia de João Guimarães Rosa, um escritor que se consagraria, com a publicação de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile* dez anos mais tarde, como um dos mais importantes na história da literatura brasileira.

Um dos motivos que o alçam a tal posição reside na "explosão transfiguradora" que o escritor empreendeu do regionalismo, uma tendência "tão perigosa quanto inevitável" na literatura brasileira, nas palavras de um dos nossos mais conceituados críticos e historiadores literários, Antônio Cândido[1].

Conforme o ponto-de-vista de Cândido, o regionalismo é presença inevitável, e, portanto, recorrente em nossa tradição literária, porque é consequência da atuação das condições econômicas e sociais do país sobre a escolha de temas[2]. Nossas áreas de subdesenvolvimento mantêm viva, pertinente e relevante a tendência regionalista na literatura, como, aliás, em muitos países que sofreram a experiência da colonização e integram hoje o grupo dos chamados periféricos. Mas há também um outro motivo que faz do regionalismo uma tendência tão prolífica na literatura brasileira e está relacionado à forma ambígua como foi-se constituindo nossa identidade nacional.

Desde os primórdios da colonização, o continente americano serviu a projeções utópicas do colonizador, boa parte delas apoiadas, ou mesmo fundamentadas, na exuberância de uma natureza em estado intocável[3]. No caso brasileiro, as imagens, ou miragens, do colonizador acabaram incorporadas à auto-imagem do colonizado, que pouco a pouco se formava. Este último utilizou-as, paradoxalmente, não só enquanto instrumento de afirmação nacional, como também enquanto justificativa ideológica, compensação pelo atraso e pela debilidade cultural de que éramos constituídos, segundo os parâmetros fornecidos pela metrópole. A literatura, nos anos que se seguiram a nossa independência política, notadamente a romântica, fez-se linguagem de celebração da nação por meio da

---

[1] CÂNDIDO, Antônio, "A Nova narrativa", in: *"A Educação pela noite" e outros ensaios*, São Paulo: Ática, 1987, p.207.

[2] CÂNDIDO, Antônio, "Literatura e subdesenvolvimento", in: op. cit., pp.158-9.

[3] Uma destas projeções resulta das influências do célebre *Mito do Eldorado* sobre o imaginário do colonizador por ocasião da descoberta do Novo Mundo, segundo o consagrado estudo de Sérgio Buarque de HOLANDA (*Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, 4ª ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1985). Tais influências resultaram na atribuição de uma série de imagens ideais à terra descoberta, como se percebe, por exemplo, na Carta de Caminha, onde o escrivão da frota de Cabral enaltece, de forma recorrente, a salubridade dos ares e a fertilidade do solo, o vigor e a exuberância da vegetação, bem como aproxima, através de comparações, o habitante da terra e o do paraíso do Gênesis. (CORTESÃO, Jaime, *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943. V. por exemplo, pp.240; 232; 238-9, respectivamente).

supervalorização do que seria a nossa "diferença" em relação à Europa. Daí para a entronização do regional, enquanto expressão genuína de nossas peculiaridades nacionais, foi só um passo. Relativamente preservadas de influências exteriores, pois só existem regionalismos se houver um certo nível de isolamento cultural, as especificidades locais constituiriam o que haveria de mais "autenticamente nosso". A valorização do regional, que se desejava diferencial em relação à Europa, entretanto, era decorrente das imagens ideais que o próprio colonizador europeu projetou sobre a terra descoberta[4]. Era inevitável, portanto, que um projeto regionalista, desta forma configurado, acabasse por desaguar na inocuidade do exótico, na amenidade do pitoresco e na ideologia da felicidade na pobreza, a condição do pobre mascarada pelo tom rústico que o opõe positivamente ao luxo infeliz da riqueza citadina. Foi assim que as especificidades regionais transformaram-se, na literatura, em mercadoria tropical para o consumo das culturas dominantes, nacional e internacionalmente. Aí está Jorge Amado para o confirmar. E é este o perigo a que se refere Antônio Cândido.

Guimarães Rosa, entretanto, não só enfrentou o perigo e a inevitabilidade do regionalismo, como também conseguiu transformar adversidade em estímulo positivo de criação. O retorno à região que suas narrativas empreendem não se dá de maneira celebratória nem se dilui na simplificação uniformizadora do pitoresco. Nas narrativas roseanas, o dado local é configurado esteticamente enquanto realidade complexa e fugidia, não aprisionável em esquemas prévios e redutores de significação. O sertão de Guimarães Rosa é lugar "onde os pastos carecem de fecho" (*GSV*, p.9)[5], realidade descentrada, de fronteiras imprecisas, portanto resistente, pela sua própria natureza, à visão homogeneizadora que caracteriza o regionalismo tradicional.

O regionalismo roseano rejeita ainda outros esquemas totalizadores de interpretação da realidade brasileira dos quais a literatura tem-se valido ao longo do tempo ainda na tentativa de definição de uma identidade nacional. Trata-se da tendência de cunho naturalista, documental, que Flora Sussekind identificou em nossa tradição ficcional. O naturalismo, assim compreendido, aparece "a primeira vez como estudos de temperamento, a segunda como ciclos romanescos memorialistas, a terceira como romances-reportagem", respectivamente, na virada do século XIX, nos anos 30 e 70 deste século[6]. A recorrência de uma estética que se preocupa com a representação fiel (ou o mais fiel possível) da realidade na ficção brasileira demonstra, segundo a autora, a internalização, pelos nossos escritores, da necessidade de afirmar uma identidade nacional fundada em um ponto de vista unificador, que o escritor desvela e reitera ao longo da tradição. Ainda segundo ela, a

---

[4] Sobre a forma como se estabelece uma *alteridade fictícia* do colonizado nas terras brasileiras, afirma Silviano Santiago: "... a experiência da colonização é basicamente uma operação narcísica, em que o *outro* é assimilado à imagem refletida do colonizador, confundido com ela, perdendo portanto a condição única de sua alteridade. Ou melhor: perde sua verdadeira alteridade (a de ser outro, diferente) e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu)". ("Apesar de dependente, universal", in: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, pp.15-16).

[5] As citações extraídas de *Grande sertão: veredas* estão indicadas no texto pelas iniciais *GSV*, seguidas pelo número de página na 11ª edição brasileira, Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

[6] SUSSEKIND, Flora, *Tal Brasil, qual romance?*, Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p.40.

repetição do padrão naturalista indica a impossibilidade de que seu projeto de instituir uma representação unificada do país se complete:

> E ele passa a se repetir compulsivamente como um sintoma psíquico, um fantasma histórico ou uma imagem gravada. Numa perseguição semelhante à de Alice às prateleiras na loja da ovelha em *Through the Looking-Glass*. Alice fica olhando para as prateleiras e elas, de início, lhe parecem repletas. Quando tenta alcançar o seu conteúdo, este repentinamente desaparece e ela se vê diante de uma prateleira vazia. À sua volta, muitas outras prateleiras repletas. Repete, então, a tentativa e, a cada nova prateleira, mais uma vez o conteúdo inexplicavelmente lhe foge. Como fogem ao desejo naturalista de fidelidade e restauração os objetos (nacionalidade, identidade, continuidade) que repetidamente persegue.[7]

O naturalismo propõe-se uma tarefa de Sísifo, porque, como o sabiam os modernistas de 22, não é possível pensar o Brasil em termos de coesão e unidade. Em um país de dimensões continentais, formado a partir da mistura de raças e culturas e desequilibrado quanto à distribuição de benefícios sociais, as tentativas de estabelecer-se um modelo de representação da realidade nacional ancorada em um ponto de vista unificador não passam de exercícios de alienação cultural. A diversidade constitutiva daquilo a que chamamos nação brasileira exige um tratamento literário que dê conta de suas disjunções interiores sem transformá-las na fantasmagoria do exotismo, que somente representa dependência cultural. Guimarães Rosa destaca-se neste contexto porque, ao invés de homogeneizar diferenças, estabelece, a partir delas, novas estratégias de significação e possibilidades de sentido.

Na utilização do dado local enquanto elemento artisticamente configurado, entretanto, o escritor parece ir na contramão dos cânones de sua época. A modernidade, enquanto resposta artística à modernização pós-Revolução Industrial, tem na urbanização um de seus fundamentos. O regionalismo, em tal contexto, é mantido sob suspeita de anacronismo ou provincianismo, tendendo a ser caracterizado como forma de expressão menor, situada aquém da problemática de seu tempo.

Não é isto, contudo, o que se costuma afirmar acerca da obra roseana, nem parece ser isto o que sugere a proliferação de traduções de que tem sido objeto desde 1961, data em que sai publicada a primeira delas, a de *Corpo de Baile* para o francês.[8] De fato, a "explosão transfiguradora" do regionalismo a que a obra roseana procede consiste na integração de elementos configuradores do espaço regional do sertão e de problematizações originárias de um outro tipo de espaço, o urbano, que engendrou a modernidade. Estas últimas haurem sua formulação justamente do universo material e espiritual do sertão, que, por sua vez, é também reconfigurado a partir de uma perspectiva que alcança ultrapassá-lo enquanto realidade geográfica e espaço ficcional tradicionalmente constituído.

Cumpre ressaltar que a presença de problematizações próprias à modernidade no *Grande sertão: veredas* não caracteriza um exemplo do "desejo patriótico de dotar o país de mais uma melhoramento do espírito moderno", na afirmação irônica de Roberto

---

[7] *Ibid.*, p.45.

[8] COUTINHO, Eduardo de F. (org.), "Cronologia: vida e obra", in: *Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; [Brasília]: INL, 1983, p.17.

Schwarz[9]. Não se trata, nem mesmo, de um *empréstimo* feito junto ao centro cultural e posteriormente *ajustado* à realidade nacional. Não se pode falar em empréstimo ou ajuste, quando a forma como cada um dos elementos se constitui é decorrente das necessidades expressivas do outro, quando eles se apresentam tão profundamente amalgamados na realidade do texto que deixam de ter existência independente. Devido a experiência da colonização e, depois dela, à da dependência, certas direções que tomou o tipo de cultura que se foi desenvolvendo no Brasil correram paralelas às que ocorreram no resto do mundo ocidental. Estes pontos convergentes resultam em vivências comuns, pelo menos para certa parcela da sociedade à qual pertencem seus intelectuais. A diferença é que, nas chamadas culturas periféricas, há um elemento adicional: o que nela não sucumbe, até mesmo pelo seu "atraso", à uniformização a que tendem as culturas em tempos de globalização; a sua alteridade resistente. Nestas culturas há um elemento a mais, um acréscimo, que, nas mãos de um escritor criativo, pode-se tornar o valor adicional, a originalidade. Quando surge a expressão nova, nunca antes realizada, porque elaborada também a partir da *diferença*, não há mais sentido na oposição centro cultural/periferia. A relação hierárquica nestes termos estabelecida não mais se sustenta, porque a idéia de dependência que ela pressupõe inexiste se a "periferia" é capaz de produzir originalidade.

Ao invés de empréstimo e de dependência, parece mais adequado falar-se de *troca*, de *intercâmbio* e de *interdependência*. Obviamente não se quer dizer aqui que as narrativas de Guimarães Rosa tenham a mesma influência nos rumos que tem tomado a literatura ocidental que, por exemplo, os romances de Thomas Mann, com quem o primeiro dialoga através do mito fáustico. Mas não se pode dizer que isto não ocorra, porque os textos do escritor alemão são matriz e os do brasileiro, cópia. É preciso, antes de emitir juízos de valor desta natureza, considerar que a condição de pertencer a uma cultura considerada periférica já rebaixa previamente o texto literário, impossibilitando que a sua difusão seja da mesma extensão da do texto da cultura considerada central. No caso Guimarães Rosa há ainda dificuldades adicionais, como a pequena difusão do português no contexto mundial, o fato de o escritor utilizar-se do regionalismo como forma de expressão num momento em que as formas de prestígio são urbanas e as peculiaridades de seu estilo, que criam enormes dificuldades à tradução. O crítico alemão Günter Lorenz, em uma entrevista com o autor do *Grande sertão*, relata uma brincadeira comum entre seus tradutores que evidencia estas dificuldades: "um tradutor, para se recomendar a um editor, declara dominar certa quantidade de línguas vivas e mortas, inclusive a de Guimarães Rosa"[10]. Contra tudo que contribui de forma desfavorável para isto, entretanto, as narrativas roseanas têm sido sucessivamente traduzidas para diversos idiomas e também não têm sido desconsiderados pela crítica dos países onde aportam. O alcance internacional destes textos já é bastante grande, se leva-se em consideração tais circunstâncias que, em princípio, limitam a sua difusão em termos mais amplos. Isto parece significar, já que seu regionalismo não é, como se diz no Brasil, "para inglês ver", reconhecimento, ao mesmo

---

[9] "A Importação do romance e suas contradições em Alencar", in: *Ao Vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, 2ª ed., São Paulo: Duas cidades, 1981, p.30.

[10] "Diálogo com Guimarães Rosa", in: COUTINHO, Eduardo de F. (org), *op. cit.*, p.80.

tempo, de valor diferencial e de relevância para outros contextos. É o que indica também a desterritorialização do sertão que o romance empreende, mencionada anteriormente. O sertão (pelo menos o de Guimarães Rosa) "é o mundo" e "está em toda parte" (*GSV*, p.9), porque é o sertão *e* é o mundo; está no interior do Brasil *e* estendeu-se para além de seu espaço original; porque, pela criatividade do escritor descolonizado, transforma-se em realidade artística transnacional que anula a oposição centro/periferia. É o que se pode ratificar a partir da análise de certos elementos que enformam a estrutura labiríntica da narrativa de *Grande sertão: veredas*, caracterizada pelas sucessivas idas e vindas do narrador no fluxo do tempo e pelas suas reflexões, intercaladas à narrativa, sobre os acontecimentos que relata.

O discurso do ex-jagunço Riobaldo realiza-se, sob o ritmo da impostação oral, enquanto monólogo, uma vez que a única voz registrada no texto sem mediação é a sua. O narrador, contudo, não está só. Sua fala indica a presença de um narratário[11], o que configura uma situação dialógica. Este segundo personagem, embora nunca tome a palavra, é, de certa forma, partícipe do discurso, pois responde a questões que lhe propõe o narrador e faz a este último as suas próprias, influenciando, algumas vezes, os rumos da narração[12].

Tal situação enformadora da fabulação favorece a constituição de uma narrativa de caráter fragmentário e descontínuo, mas não é só por isto que ela assim se constitui. A fragmentação e a descontinuidade são expressões de uma certa visão de mundo, conforme se discute a seguir.

O relato de Riobaldo é o resultado de uma busca de auto-conhecimento que se realiza pela tentativa de recuperação de um passado já distante. O ex-jagunço assim o justifica:

> Mesmo o que estou contando, depois é que eu pude reunir relembrado e verdadeiramente entendido - porque, enquanto a coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo (*GSV*, p.109).

Enquanto estava imerso no curso dos acontecimentos que relembra, Riobaldo não podia compreendê-los, pois faltava-lhe a condição básica para tal: a perspectiva distanciada. Agora, já velho, afastado do turbilhão de sua vida de aventuras, parece julgar-se apto a fazê-lo.

Este não se trata, entretanto, de um empreendimento de fácil realização, devido aos percalços da lembrança:

> O Senhor veja: eu, de Diadorim, hoje em dia, eu queria recordar muito mais coisas, que valessem, do esquisito e do trivial; mas não posso. Coisas que se deixaram, esqueci fora do rendimento. O que renovar e ter eu não consigo, modo nenhum (*GSV*, p.286).

---

[11] Utiliza-se aqui a expressão usada por Gérard Genette para designar o destinatário da narrativa. *Discurso da narrativa*, Lisboa: Vega, 1983, p.214.

[12] Sua função mais importante, entretanto, parece-me ser estrutural. A situação dialógica é um dos elementos que viabilizam o discurso de Riobaldo da forma como apresenta-se constituído no texto, pois, conforme afirmou Benedito Nunes: "Em confronto com este outro, a subjetividade do narrador, que reflete, se exterioriza, (sic) o conhecimento de si mesmo obtido no curso do diálogo, intersubjetivamente" (NUNES, Benedito, "A Matéria vertente", in: *Seminário de ficção mineira II*, Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983, p.19).

O distanciamento revela-se para Riobaldo uma faca de dois gumes. Se, por um lado, é condição fundamental para a compreensão do vivido, por outro não permite alcançar a totalidade da experiência, que, irremediavelmente, se perdeu no tempo:

> A qualquer narração dessas depõe em falso, porque o extenso de todo sofrido se escapole da memória (*GSV*, p.304).

Tais contradições do narrador expressam a impossibilidade de resgatar, de forma integral, os acontecimentos do passado para compreender-lhes o sentido. Riobaldo encontra, então, uma solução paradoxal. Afirma ele em outro momento da narrativa:

> O que sinto e esforço em dizer ao senhor, repondo minhas lembranças não consigo; por tanto é que refiro tudo nestas *fantasias*.(*GSV*, p.219 - grifo meu)

O discurso de Riobaldo, desta perspectiva, poderia ser explicado mais ou menos assim: preciso entender, para isso conto; mas não é possível recuperar o passado, por isto invento; e ofereço-me como uma farsa de minha linguagem.

A concepção da realidade como desordem, ou ordem obscura, que se nega à apreensão e ao controle humano, é uma das situações em que o regionalismo roseano transcende a referência imediata do sertão, bem como a denúncia metalingüística da invenção como substituição ao que a lembrança não alcança. Tais aspectos constitutivos do romance apontam para o desajuste realidade/representação que, conforme João Alexandre Barbosa, caracteriza o texto moderno[13]. A narrativa apresenta-se, assim, enquanto construção artifícial que instaura realidades próprias, pois, se a experiência não é mais capturável em esquemas imediatistas de representação do real, cabe à linguagem re-estabelecer, sob novos parâmetros, o nexo com a realidade. O desnudamento da ficcionalidade do discurso pela metalinguagem indica que não parece mais possível a Guimarães Rosa, como a outros grandes escritores de seu tempo, acreditar numa direta e imediata apreensão e representação da realidade. No mundo moderno, está perdida a antiga crença humanista na capacidade humana de ordenar e controlar o real. Não é outra a realidade que se oferece ao sertanejo Riobaldo. Há uma descrição do sertão no romance que reflete exatamente o que, conforme Marshall Berman, definiria a experiência do homem no mundo moderno:

> Não se tem onde se acostumar os olhos, toda firmeza se dissolve. Isto é assim. Desde o raiar da aurora, o sertão tonteia. (*GSV*, p.239)

Também no sertão de Guimarães Rosa, "tudo o que é sólido desmancha no ar".[14]

A situação narrativa do romance permite que se coloque ainda outras questões. O interlocutor de Riobaldo é um homem da cidade, um doutor, que viaja pelo sertão ("Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor" *GSV*, p.22).

---

[13] BARBOSA, João Alexandre, "A modernidade do romance", in: *A leitura do intervalo*, São Paulo: Iluminuras: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, p.120.

[14] BERMAN, Marshall, *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

A mistura diálogo/monólogo revela-se, assim configurada, também uma forma de manifestação de uma outra que aqui se discutiu, entre elementos urbanos e regionais, e propõe-se de uma forma singular: o sertanejo fala, o doutor ouve e toma notas em um caderno ("O senhor escreva no caderno: sete páginas ..." *GSV*, p.378).

A presença destes dois elementos na estrutura que enforma a narrativa cria uma tensão no romance: temos aí a *fala* de um jagunço registrada em forma de texto *escrito*[15]. Obviamente, não cabem aqui especulações sobre as circunstâncias materiais de produção textual, uma vez que, mediante o pacto da ficção, aceitamos *Grande sertão: veredas* como discurso oral emitido por Riobaldo. O texto escrito que assim se apresenta, entretanto, deixa um vazio no tocante à indicação de seu transcritor, o que instaura uma ambiguidade que impossibilita a identificação, em termos ficcionais, do emissor do discurso escrito.

É, paradoxalmente, esta desconcertante situação narrativa, onde não se pode delimitar com segurança os papéis do elemento sertanejo e do elemento urbano, que viabiliza o projeto linguístico do *Grande Sertão* e a natureza das discussões que o livro empreende. A linguagem do romance caracteriza-se pelo *parentesco* com o falar sertanejo, mas, a partir dele, das virtualidades da língua portuguesa, e de inúmeros outros recursos que têm sido exaustivamente apontados pela crítica, atinge uma sofisticação que ultrapassa as possibilidades do ex-jagunço pouco mais que alfabetizado. O mesmo ocorre em relação à natureza dos temas discutidos por Riobaldo. Consideremos, por exemplo, o livro de Suzi Sperber sobre o romance[16]. Já no índice do volume percebe-se a complexidade das questões que *Grande sertão: veredas* evoca. A autora, cotejando a biblioteca de Guimarães Rosa com o romance, identifica nele a presença intertextual de Platão, Plotino, do gnosticismo, da Bíblia entre outros. A impossibilidade de desfazer-se a ambivalência do narrador de *Grande sertão: veredas* é que possibilita, também, a ambivalência do discurso, simultaneamente identificado ao homem rústico do sertão e dele distanciado pela sofisticação intelectual. Tanto no que se refere ao projeto linguístico do romance quanto à natureza dos temas aí discutidos, é a impossibilidade de definir-se ficcionalmente o emissor do texto escrito que permite a duplicidade do discurso, tornando também possível que o texto, simultaneamente, realize-se como afirmação de alteridade e inscreva-se na tradição ocidental como patrimônio comum da humanidade.

No caso de Guimarães Rosa, os desequilíbrios do nosso desenvolvimento, criativamente reconfigurados, acabam por se constituirem em estímulo fecundo de criação literária e força de originalidade. A alternativa roseana Riobaldo mesmo enuncia:

> A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dele a dentro ... (*GSV*, p.212).

---

[15] Benedito Nunes (op. cit. pp.19-20) apontou a questão da seguinte forma: "Por meio da forma do intercurso dialogal, manter-se-á, dentro do romance, uma *oposição* entre o falado e o escrito - entre o discurso de vida e o texto que o recolhe" (grifo meu). Creio que o termo *tensão* é mais apropriado, pelos motivos expostos a seguir.

[16] SPERBER, Suzi Frankl, *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*, São Paulo: Duas Cidades: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

Guimarães Rosa parece dotado do "certo sentimento íntimo" que torna o escritor um "homem de seu país e de seu tempo", característica considerada fundamental por Machado de Assis, já no século XIX, para a adequação da obra a seu meio e para seu alcance universalizante[17]. Ao descrever a experiência de viver num mundo onde "tudo o que é sólido desmancha no ar", *Grande sertão: veredas* torna-se relevante para todo o contexto ocidental, onde tal experiência é partilhada pela maioria dos seres humanos. Ao mesmo tempo, ao constituir-se a partir da matéria prima estilística, material e espiritual de sua própria realidade, o romance é, essencialmente, literatura de seu país, resposta descolonizada e não-etnocêntrica aos valores culturais da metrópole.

Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais - Brasil

[17] "Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade", in: COUTINHO, Afrânio (org.), *Machado de Assis: obra completa* (em três volumes),. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.804.

VINGANÇA PREMEDITADA: CAMÕES NA FICÇAO PORTUGUESA (1974-1990)

IRWIN STERN

Portugal, nesta última vintena de anos, transformou-se de uma maneira impressionante: uma sociedade democrática tomou raízes; os emigrados políticos e económicos dos anos 60 e 70 tanto quanto os retornados foram integrados na nova sociedade; uma economia de mercado livre começou a funcionar; e a nação integrou-se na União Europeia[1]. Historiadores culturais portugueses - de todas as orientações sócio-políticas - analisaram e continuam a analisar o reposicionamento da cultura portuguesa em face destas mudanças, entre eles, António José Saraiva e António Quadros, José Fernandes Fafe, Eduardo Lourenço e Boaventura de Sousa Santos.[2]

Sem dúvida, o período entre 1980-1985 foi o mais crítico dessa intensa auto-avaliação nacional. No ano de 1982, Fernandes Fafe lançou uma série de artigos no *Jornal de Letras*, nos quais ele debatia, em maiores detalhes, ideias que havia tempo corriam no ar sobre a futura identidade nacional portuguesa: ele acreditava que uma nova identidade deve buscar-se na reavaliação do passado nacional[3]. O seu conceito de "passado" abrangia não somente os acontecimentos do passado recente - quer dizer, os anos da ditadura - mas também aquele período de história nacional mais remoto que até 1974 controlou a psique nacional: a época dos Descobrimentos.

A figura cultural mais representativa dessa época era Camões - um Camões mítico - e o seu poema *Os Lusíadas*. Citações das poesias líricas de Camões tanto quanto estrofes da epopeia apareciam em todos os momentos de crise nacional a partir dos princípios do século XIX e continuaram a aparecer até hoje[4]. Embora houvesse interesse pela vida de Camões entre os Árcades, é a partir da época das invasões napoleónicas e das guerras civis dos anos de 1830 que Camões se tornou o símbolo de "a glória de ser português".[5]

---

[1] Este desejo secular, por fim realizado, é lamentado por vários sectores da sociedade pelas suas ramificações quanto às características distintivas portuguesas, como será comentado adiante.

[2] Entre as obras mais recentes do Prof. Sousa Santos: *O estado e a sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto: Edições Afrontamento, 1990; *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*, Porto: Edições Afrontamento, 1994; e, sobre a situação dos intelectuais, veja: António SOUSA RIBEIRO, "Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril: o campo literário", in: *Portugal: um retrato singular*, org. Boaventura de Sousa Santos, Porto: Edições Afrontamento, 1993, págs. 481-512.

[3] *Jornal de Letras*, no. 26, no. 28, (1982).

[4] Veja, por exemplo o artigo de Manuel SIMÕES, "Camões e a identidade nacional", in: *Peregrinação: Revista da Artes e Letras de Expressão Emigrante*, 5, (abril, 1984), págs. 3-8. *Peregrinação* foi uma das primeiras publicações pós-revolucionárias dirigidas às comunidades de emigrantes portugueses.

[5] Durante toda esta época, muitos jornais publicados na Inglaterra e na França por emigrados portugueses levavam citações de estrofes de *Os Lusíadas*; por exemplo, o *Microscópio de verdades* (London, 1814); *O contemporâneo* (Paris, 1820); *O cruzeiro* (London, 1826-1827); *O Padre Malagrida* (England, 1828-1829).

Foi Almeida Garrett, no seu *Camões* (1825)[6], que enobreceu a figura mítica de Camões e, por meio dela, a glória da época dos Descobrimentos. Nem todos os escritores do século XIX aceitaram sem crítica o Camões mítico de Garrett e a dialéctica conseqüente de identidade nacional imposta sobre a cultura pelo mito[7]. A Geração de 1870 expressou cepticismo sobre este mito nacional. Numa "Farpa" de 1871, Eça sugeriu, de maneira satírica, que o governo espanhol desse prémios aos atrevidos que viajassem nos comboios espanhóis. Ao supor que Pinheiro Chagas, o seu inimigo cultural, fizesse uma tal viagem, Eça propunha as primeiras estrofes de *Os novos lusíadas*:

> Eu celebro os varões assinalados
> Que da ocidental praia, heróicos, sós,
> Em vagões nunca dantes franqueados
> Passaram ainda além de Badajoz".[8]

Não obstante, o alcance político do poema foi reconhecido por Teófilo Braga, um obcecado com o mito garrettiano de Camões. Na sua *História das idéias republicanas em Portugal* (1880), Braga escreveu:

> Nenhum passo a favor da liberdade portuguesa se deu sem que fosse provocado pela compreensão dos *Lusíadas*.[9]

Ao longo do século XX, devido ao ambiente reaccionário criado pela situação política (a ditadura, as guerras na África), o mito de Camões (muitas vezes confundidas a sua verdadeira vida com a mítica) reinava como o herói nacional oficial. No período pós-revolucionário, de nenhuma maneira tem sido ignorada a sua figura e obra.[10]

---

[6] Ver o estudo de Eduardo Lourenço sobre a criação do ideal romântico de Camões por Almeida Garrett e como esta imagem sobrevive: "Le Romantisme et Camões", in: *Nós e a Europa ou as duas razões*, 3ª edição, Lisboa: Imprensa Nacional, 1990, págs. 103-14.

[7] Veja: Gilberto MENDONÇA TELES, "O mito camoniano", in: *Camoniana Californiana*, Santa Barbara, CA: Jorge de Sena Center for Portuguese Studies, 1985. Claro que mesmo antes do aparecimento da obra de Almeida Garrett, Joaquim Agostinho de Macedo (1761-1831), invejoso da fama de *Os Lusíadas*, tentou impor o seu *O Oriente* (1814) como a epopéia nacional.

[8] *Farpas*, Porto: Lello & Irmão, s.d., I, pág. 250. António Feliciano de Castilho (1800-1875) escreveu um drama *Camões* (1849), o qual põe ênfase sobre os aspectos negativos da vida do poeta mítico.

[9] Lisboa: 1880. Ver o estudo de Eduardo Lourenço sobre o interesse de Teófilo Braga por Camões como o símbolo do mito nacional: "A imagem teofiliana de Camões", in: *O labirinto da saudade*, 3ª edição, Lisboa: Dom Quixote, 1988, págs. 136-48. Muitos escritores internacionais dos meados e dos fins do século XIX - italianos, franceses, ingleses, húngaros, brasileiros - basearam-se no mítico Camões garrettiano como símbolo nas suas criações de obras orientadas para questões de liberdade e justiça nacionais. Temos, por exemplo, uma peça do italiano Leone Fortis, *Camões, o poeta e ministro, dramma in cinque atti e un epilogo* (1850), e outro drama italiano anónimo *Le ultime ore de Camoens* (1854), traduzido em português por Mendes Leal em 1859. Um estudo recente por Eva Kun trata do tema de Camões nas letras húngaras: "Hungria: Dois séculos de Camões", in: *LER*, 32 (Outono, 1995). Além das obras dos brasileiros Gonçalves Dias e Machado de Assis, Casimiro de Abreu escreveu versos sobre a vida de Camões e Luiz António Burgain (1812-1877), dramaturgo brasileiro hoje quase totalmente esquecido, publicou *Glória e infortúnio ou a morte de Camões* (1837). Também, Alejandro Tapia y Rivera (1826-1882), escritor e jornalista portorriquenho, escreveu *Camoens* (1868).

[10] Ver o estudo de 1972 de Eduardo Lourenço, "Camões no presente", *Labirinto da saudade*, págs. 151-60. Nos princípios dos anos 1980, renasce, mais uma vez, a figura de Camões como tema literário: e.g.,

A reavaliação do passado - tanto o mais recente como o mais remoto - tal qual Fernandes Fafe e outros intelectuais portugueses exigiam, já estava a ocorrer na ficção portuguesa a partir de 1975[11]. Poder-se-ia dividir a ficção pós-revolucionária portuguesa em vários grupos[12]. O primeiro incluiria obras sobre os anos da ditadura: entre muitíssimos outros, *Cortes* (1978) e *Lusitânia* (1980) de Almeida Faria; *Levantado do chão* (1980) de Saramago; *Square Tolstoi* (1981), de Nuno Bragança; *Café república* (1982), de Álvaro Guerra, e os outros romances da série, um *folhetim* da vida duma aldeia portuguesa entre 1914-1945; a *Balada da praia dos cães* (1982), um romance excepcional de Cardoso-Pires; *O rio triste* (1982) de Fernando Namora; *Lúcialima* (1983) de Maria Velho da Costa; e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984)[13]. Dentre este grupo, pode-se ainda distinguir vários sub-grupos: (1) a ficção das guerras na África: de Lobo Antunes, *Os cus de Judas* (1979) e outros romances seus; *Nó cego* (1983), dum pseudónimo Carlos Vale Ferraz; *Autópsias de um mar em ruínas* (1984) e *Os anos de guerra* (1988), de João de

---

peças de Natália Correia, *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981), de Hélder Costa, *A viagem* (1982) e de José Saramago; E. M. de Melo e Castro publicou um volume de poesias, *Re-Camões* (1980). A seguir ao quarto centenário da morte do poeta, apareceu um grande número de novas edições de *Os Lusíadas* e continuam a aparecer novos estudos sobre a vida, a lírica e a épica, tal como a recente colecção (1995) de ensaios de Víctor de Aguiar e Silva: *Camões, labirintos e fascínios*. O colóquio internacional de 1996 em Lisboa teve como propósito a redefinição do papel de Camões no Portugal moderno em face da ascensão da figura de Pessoa, tal como se discutirá a seguir. Também o filme de 1990 de Manuel de Oliveira, *Non, ou a vã glória de morrer*, recria o episódio da Ilha dos Amores de *Os Lusíadas* na sua narração da guerra em África.

[11] Muitos dos romance citados adiante caberiam na categoria de "*historical metafiction*" [metaficção histórica], tal como descrita por Linda Hutcheon na sua obra: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge, 1988, pág. 5, passim. Esta relação entre a história e a ficção já foi estudada quanto às obras de José Saramago em Teresa Cristina Cerdeira da Silva, "Introdução," in: *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989, págs. 23-9. Saramago também considera *Memorial do convento* "uma reconstrução histórica a partir da ficção literária, porque toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente", *Jornal de Letras*, 190, (Fev.-Março, 1986). Ver também o comentário do Prof. Carlos Reis sobre este assunto a propósito dos Diários de Saramago: "José Saramago: Contador dos dias", in: *Jornal de Letras*, (3 de Julho de 1996), págs. 22-3.

[12] Deve-se indicar que o período imediatamente depois da revolução não produziu nenhuma inundação de obras "guardadas na gaveta" devido a razões de censura. Com poucas excepções, os censores do regime e a auto-censura impediram que os romancistas praticassem a sua arte. Pelos princípios dos anos 80, apareceu um grande número de importantes obras de ficção. Ver outras possíveis categorizações: Eduardo LOURENÇO, "Literatura e revolução", e Maria Alzira SEIXO "Ficção" no número de *Colóquio/Letras* dedicado a "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)", 78, (março, 1984), págs. 7-16 e 30-42, respectivamente. Devido à natureza do presente estudo, limito-me a referências a obras específicas muito discutidas aquando da sua publicação inicial, embora algumas já tivessem sido marginalizadas na sua época.

[13] Os anos do Salazar continuam a ser tema de ficção e de estudos culturais. Em 1990, Baptista-Bastos lançou *O mundo anda aturdido*, que narra a vida portuguesa dos anos 30. As conseqüências nacionais e internacionais dos anos da ditadura já foram estudadas por José Freire Antunes, por Maria da Conceição Ribeiro em *A polícia política no Estado Novo (1926-1945)* (1995), por Francisco Rui Cadima em *Salazar, Caetano e a RTP* (1996), e por António Costa Pinto, em, entre outras obras, *Salazar's Dictatorship and European Fascism: Problems and Perspectives of Interpretation* (1996).

Melo; *A costa dos murmúrios* (1988) de Lídia Jorge; e (2) romances "documentais" sobre o compromisso político e exílio económico: de Manuel Tiago (pseudónimo de Álvaro Cunhal), *Até amanhã, camaradas* (1977); e de Olga Gonçalves, *A floresta em Bremerhaven* (1978), o qual narra a vida na Alemanha dos emigrantes clandestinos dos anos 60 e 70. A ficção com temática da revolução, ou mesmo da pós-revolução, e as suas consequências forma parte duma segunda categoria, na qual incluiria: de Olga Gonçalves, *Este verão o emigrante là-bas* (1981) e *Ora esguardae* (1983); de Almeida Faria, *Cavaleiro andante* (1983); de Augustina Bessa Luís, *Os meninos de ouro* (1983); e, em particular, de Saramago, *A jangada de pedra* (1986).

Além dessas obras, existe também outro grupo de romances significativos que se referem directamente ao passado remoto, seja temática ou alegoricamente. Por exemplo, de Bessa Luís, *Sebastião José* (1981), o qual sobrepõe aos acontecimentos do século XVIII a realidade presente, como acontece também em *Memorial do convento* (1983); *O conquistador* (1990), de Almeida Faria, que apresenta um Sebastião moderno, herdeiro das características mais esquisitas do seu ilustre homónimo, a quem Camões dedicou *Os Lusíadas*[14].

O Camões mítico garrettiano está presente de alguma maneira em todas as obras acima mencionadas. No *Café República*, os aldeãos invocam Camões ou *Os Lusíadas* em momentos de crise. Em *Memorial do Convento*, descreve-se uma personagem como "ruivo e camões de olho direito" (pág.242), enquanto aparecem outras reminiscências textuais do homem mítico e do seu poema no dito romance, inclusive referências ao episódio do Velho de Restelo (págs. 298, 300) e Adamastor (págs. 131, 135).[15]

O contexto da referência é sobretudo negativo, para sugerir desilusão com a realidade portuguesa, como é o caso das subversões textuais das estrofes de *Os Lusíadas* e da lírica camoniana. Por exemplo, ao chegar ao Terreiro do Paço, a personagem de *Cortes* (1978) avista a Ponte Salazar (25 de Abril):

> A meio da manhã, ao desembarcar no Cais do Terreiro do Paço,olha pró lado da barra, olha pró indefinido, vê a Ponte Salazar. Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes nele um novo engenho ardente, dai-lhe em breve voo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob lustral signo de líquido, sêmen suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós, tágides ninfas, dai-lhe uma fúria larga e sonorosa e não de leve avena ou frauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude (pág. 70).

Podemos enfocar melhor a relação destes romancistas com o Camões mítico, ao considerar em maior detalhe dois romances específicos: *Os Lusíadas* (1977) e *O ano de morte de Ricardo Reis* (1984). Nos primeiros anos da pós-revolução, Manuel da Silva Ramos e Alface publicaram uma nova versão de *Os Lusíadas* - uma anti-epopéia, um anti-

---

[14]A tendência de tratar acontecimentos verdadeiros ou ficcionalizados dos séculos passados continua. O romance *Um deus passando pela brisa da tarde* (1995) de Mário de Carvalho tem lugar numa aldeia romanizada da Lusitânia no século III.

[15] O Adamastor, frequentemente considerado um dos símbolos "negativos" de *Os Lusíadas*, é a figura camoniana mais mencionada nestes romances. Ver: David QUINT, "Voices of Resistance: The Epic Curse and Camões's Adamastor", in: *Representations*, 27, (Summer, 1989), págs. 111-41.

romance. A versão destes autores pode, simplesmente, ser considerada a obra camoniana reciclada por técnicas joyceanas. Construída duma maneira caótica e tomando em conta episódios da obra de Camões, Silva Ramos e Alface apresentam várias viagens no seu romance, as quais parecem não ter nenhum destino definido. As suas referências ao Adamastor, a Fernão Veloso, ao Velho do Restelo e a outros episódios da epopeia aparecem numa série de ligações absurdas; o tempo e o espaço lógicos são destruídos. Reinventa-se a epopeia como um novo tipo de jogo e as selecções clássicas de jogo de Camões - a sua retórica - são adaptadas pelos autores[16]. Por exemplo, onde o texto camoniano requereria elucidações para as subtilezas do seu sentido, Silva Ramos e Alface preferem que o leitor seja um participante activo na contrução lúdica da obra e assim oferecem várias soluções possíveis à escolha do leitor. O buraco da página 81 (a obra começa na página 77) sugere que estamos in *medias res* e o que falta pode ser imaginado pelo leitor. Outras estruturas épicas aparecem com propósitos ridículos: e.g., os catálogos, um meio de reconhecer os feitos de figuras menos destacadas, usam-se aqui para apresentar séries de factos curiosos sobre a história cultural portuguesa ou listas de palavras e as suas origens esquisitas. As digressões camonianas e a narração de Vasco da Gama sobre a história portuguesa aparecem aqui em paródias, contos de fadas, exames e adivinhas, todos parecendo formar parte duma palestra formal *ex-cathedra*. Uma poesia do argentino Borges sobre Camões é "redigida" pelos autores, como ele faz com outros textos portugueses bem conhecidos. Os deuses pagãos de Camões são substituídos aqui por "deuses" modernos - principalmente actores cómicos, tais como Bucha e Estica. De facto, os "jogos da história e cultura portuguesas" do passado e do presente chocam-se numa profusão de factos misturados com ficção.

Porém, é o uso da língua portuguesa que recebe a maior atenção de Silva Ramos e Alface, como foi no caso de Camões. Atribui-se a Camões o começo do português moderno; os autores reinventam esta mesma linguagem para reflectir todos os contactos linguísticos passados do português: o espanhol, o inglês, o quimbundu de Angola, o francês, o alemão, o irlandês, o holandês e até o sânscrito são partes integrais da sua geringonça literária.

Nos começos dos anos 80, o impacto reaccionário do Camões mitíco e símbolo nacional tornou-se um peso excessivo para os políticos portugueses, no momento em que Portugal procurava ser intermediário entre as antigas colónias e o Ocidente e a nação desejava a integração completa na União Europeia[17]. Exigia-se um novo representante cultural que pudesse apresentar um símbolo progressivo duma nação democrática; daí, a ascensão de Fernando Pessoa (1888-1935). Havia muito que Pessoa era uma "*cult figure*" na comunidade internacional de poesia. Nos fins dos anos 70, o seu *status* de grande artista moderno, livre da mancha de colaborador do regime fascista e suposto detractor do imperalismo do passado, ganhou o interesse dos políticos pós-

---

[16] Eduardo Lourenço e outros críticos comentaram a tradição "lúdica" da ficção portuguesa, em particular, no período pós-revolucionário. Em "Literatura e revolução", págs. 14-15.

[17] Ver: Eduardo LOURENÇO, "Camões et l'Europe", in: *Critique*, 44, (1988), págs. 664-675.

revolucionários[18]. A partir dos princípios dos anos 80, temos uma máquina pessoana em marcha. Em 1985, a "coroação" chegou, quando o presidente Mário Soares esteve presente à trasladação dos restos mortais do Pessoa para junto dos de Camões nos Jerónimos. Assim nasceu o novo representante mítico da cultura nacional.[19]

Um pouco antes, em 1984, tinha sido publicado *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lembram-se, sem dúvida, do momento histórico ficcional: 1935, ano da morte de Pessoa e o consequente regresso de Ricardo Reis, do Brasil fascista para Portugal fascista, nas vésperas da Guerra Civil Espanhola. Aparece ante Ricardo Reis o fantasma do recém-falecido Pessoa; debatem o momento histórico português, inclusive o papel de Camões na vida nacional. Num dos passeios nocturnos por Lisboa, Pessoa pára diante da estátua de Camões, olha fixamente o grande poeta, e, envergonhado, lembra que não lhe dedicou nenhuma poesia na sua *Mensagem*:[20]

> ... A sua boca de bronze [do Camões] tem o sorriso inteligente de quem morreu há mais tempo, e diz, Foi inveja, meu querido Pessoa, mas deixe, não se atormente tanto, cá onde ambos

---

[18] Maria Irene Ramalho de Sousa Santos oferece uma interpretação perspicaz da compreensão, por parte de Pessoa, do seu Portugal contemporâneo e da sua "*foreshadowing*" do Portugal de hoje no estudo: "A poesia e o sistema mundial", in: *Portugal: um retrato singular*, págs. 91-128.

[19] Esta manipulação "política" da figura de Pessoa não passou desapercebida por parte dos intelectuais portugueses. O romancista e crítico Mário de Carvalho publicou uma divertida sátira destes acontecimentos: "Tanto Pessoa já enjoa", in: *Jornal de Letras*, (23-29 de julho de 1985).

[20] Teresa Cristina Cerdeira da Silva estuda em grande detalhe esta relação entre Reis/Pessoa/Camões neste romance, na obra atrás mencionada, págs. 160-167. Ao receber o Prémio Camões de 1995 em Brasília em Fevereiro de 1996, segundo o jornalista que presenciou o evento, Saramago disse que Camões era "desordeiro e pessoa "pouco recomendável" em matéria de costumes"; e que "*Os Lusíadas* nem sempre serviu causas justas (e apontou o nacionalismo de direita e o colonialismo)". Também disse que o seu cão se chama "Camões". Jacinto Rego de Almeida, "Os intelectuais e o poder", in: *Jornal de Letras*, (14 de Fevereiro de 1996), pág. 41. Eduardo Lourenço refere-se a Pessoa como um "supra-Camões": "*La lutte de Fernando Pessoa avec le Romantisme - romantique elle-même et ambigüe - l'oblige à se mesurer, une dernière fois avec le fantôme puissant que Garrett a fait de Camoëns. Très jeune encore il announce, d'une formule d'allure nietzchéenne la proche venue d'un Supra-Camoëns, lui-même, à ne pas en douter. En accomplissant son meurtre rituel dans son poème, hermético-messianique,* "Message" *(dans lequel Camoëns, symbole du Portugal, est rayé du nombre des élus et des annociateurs du nouvel évangile national), Pessoa a fait tout ce qui était en son pouvoir pour créer une nouvelle mythologie culturelle, dont lui, en tant que poète épique d'un monde sans épopée, serait le centre. Apparemment, son succès littéraire universel pourrait nous faire croire que Fernando Pessoa, dans tous les sens du terme, a dépassé Camoëns, non seulment le poète classique, mais celui recréé par Garrett. Mais la mythologie culturelle puissante qui peu à peu s'est instaurée autour de l'oeuvre de Pessoa n'a ni ses racines, ni son centre dans le poème* "Message". *Ce sont des poèmes comme* "L'Ode Martime" *ou* "Bureau de Tabac" *qui lui ont donné un corps et continuent de l'alimenter.* "Message", *malgré le souhait de Pessoa, n'est pas la nouvelle version des* Lusiades *ou* Les Lusiades *d'une nouvelle aventure portugaise et universelle. En y regardant de plus près, nous nous apercevons que l'ombre redoutable que se trouve en filigrane et le regard romantique qui l'a recréée ainsi, ont toujours l'éclart mystérieux et effroyable des morts que personne ne peut tuer. C'est pour cela qu'il n'est pas arbitraire de saisir à travers la figure romantique de Camoëns et de ses métamorphoses au long d'un siècle, les ombres et les lumières de notre destin. Derrière elles, au-dessus d'elles, mais aussi au-delà du regret et de la Saudade, se tient l'auteur du seul Livre qu'on ne peut refaire, car c'est lui qui nous a fait tels qu'en nous mêmes nous continuons à nous rêver*", "Le Romantisme et Camoës," págs. 112-13. Ver também o estudo acima referido de Maria Irene Ramalho de Sousa sobre Pessoa.

estamos nada tem importância, um dia virá em que o negarão cem vezes, outro lhe há-de chegar em que desejará que o neguem (pág. .352).[21]

De facto, a negação tem um papel importante na compreensão do uso do Camões mítico nas obras destes escritores. Em seu *Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos* (1990), António Quadros referiu-se a uma *paideia* portuguesa: segundo ele, a *paideia* é uma tradição que os portugueses herdaram da civilização grega e que aumenta a criação duma existência mítica nacional para aumentar a sua realidade[22]. Nesta colecção de ensaios, Quadros demonstrou como esta *paideia* se desenvolveu através dos anos e chegou a ser a base da defesa do empobrecimento nacional sob o regime salazarista. Lamenta que, com a participação portuguesa na União Europeia, as características nacionais distintamente portuguesas se vão perder. Assim, deve-se defender, a todo custo, a *paideia*. Quadros censura os escritores da Geração de 70 e muitos contemporâneos, tais como Natália Correia, Agustina Bessa-Luís, Almeida Faria e Lobo Antunes, entre outros, que negam ou atacam a "glória mítica" do país nas suas obras.

No seu estudo *Conceived with Malice* ("Concebido com malícia")[23], Louise DeSalvo oferece uma possível explicação para entendermos melhor o sentido da negação desta *paideia* e do ataque ao seu representante mítico, quer dizer Camões, por parte destes escritores:

> Uma obra de "vingança" é sempre um acto de agressão por parte do artista. A vingança é uma forma especial de comportamento agressivo, activado por uma ameaça aberta, mas também pelo medo, a frustração e a privação. A escrita duma obra de vingança é uma maneira de ganhar de novo uma parte do "*self*" que foi perdida. Ela realiza-se, atacando a pessoa que frustrou o artista ou que o privou de qualquer coisa ... (pág. 13).
>
> A vingança , através do acto de escrita, ocorre quando a reconciliacão parece impossível, quando os meios de comunicação mais directos não são viáveis, quando o provocador recusa responsabilizar-se pelo seu comportamento contundente, quando é impossível negociar uma forma mais directa de reparação, quando a expiação já não é possível. A vingança através do acto de escrita de ficção ocorre quando as circunstâncias actuais do escritor produzem memórias associadas com problemas passados ainda sem resolução (págs. 20-21) [tradução minha].[24]

---

[21] Ver também o artigo de Aquilino Duque, "Camoens y Pessoa: Poetas del mito", in: *Hispanic Review*, 56, 1, (Winter, 1988), págs. 39-52.

[22] As atitudes e crenças de António Quadros quanto a Portugal e a cultura portuguesa foram produtos dum estado fascista. Ver: Ronald W. SOUSA,"Literature and Portuguese Fascism: The Face of the Salazarist State, Preceded by Two Pre-Faces", in: *Fascismo y Experiencia Literaria*, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1985, págs. 95-144.

[23] New York: Dutton, 1994.

[24] "*A revenge piece is always an act of aggression for the artist. Revenge is a specialized form of aggressive behavior, activated by an overt threat, but also by "fear, frustration and deprivation." The writing of a revenge piece is a way to regain something of the self that has been lost. This is accomplished by attacking the person who has frustrated the artist or deprived her/him of something that s/he wanted*" (pág. 13).

"*Taking revenge through writing a work of literature occurs when reconciliation seems impossible when more direct forms of communication break down, when a wrongdoer refuses to accept responsibility for hurtful behavior, when a more direct form of redress cannot be negotiated, when amends cannot be*

Para as gerações de escritores e intelectuais acima mencionados (e muitos outros), cujas vidas profissionais amadureceram sob o regime autocrático salazarista, o símbolo mais evidente do abandono nacional era, ironicamente, o símbolo mítico da glória do regime. Silva Ramos e Alface, Almeida Faria, Saramago, et al., buscam esta vingança artística ao fazer troça da sagrada figura mítica camoniana por meio de paródias, alegorias e trocadilhos, etc.

O objectivo da sua "vingança" é a mais clássica das experiências literárias: a catarse[25]. A dita catarse pode conduzir a uma nova geração de escritores, libertada dos males não só da ditadura de meio século, mas também da homenagem secular por um passado gloriosamente mitificado[26]. E, de facto, a leitura do romances portugueses escritos nos últimos cinco anos revela uma ausência notável do Camões mítico.

Columbia University

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE FICÇÃO CITADAS POR ANO

(1977) SILVA, Manuel de Silva e ALFACE, *Os Lusíadas*.

(1977) TIAGO, Manuel (pseud. Alvaro Cunhal), *Até amanhã, camaradas*.

(1978) ALMEIDA FARIA, *Cortes*.

(1978) GONÇALVES, Olga, *A floresta em Bremerhaven*.

(1979) LOBO ANTUNES, António, *Os cus de Judas*.

(1980) ALMEIDA FARIA, *Lusitânia*.

(1980) JORGE, Lídia, *O dia dos prodígios*.

(1980) SARAMAGO, José, *Levantado do chão*.

(1981) BESSA LUÍS, Agustina, *Sebastião José*.

(1981) BRAGANÇA, Nuno, *Square Tolstoi*.

(1981) GONÇALVES, Olga, *Este verão o emigrante là-bas*.

(1982) CARDOSO PIRES, José, *A balada da praia dos cães*.

---

made. Taking revenge through writing fiction occurs when a writer's present circumstances trigger memories associated with unresolved problems from the past" (págs. 20-21).

[25] Alface fala da necessidade de considerar *Os Lusíadas* "o primeiro livro falhado da literatura portuguesa" com meio de renovar a cultura portuguesa.

[26] Talvez esta nova geração de escritores seja chefiada por Lídia Jorge, que começou a publicar romances em 1980, *O dia dos prodígios*. *O jardim sem limites* (1995), o seu romance mais recente, tem um título verdadeiramente simbólico. Trata dos dilemas duma nova geração de portugueses que chegam à maturidade numa sociedade de valores e preocupações meio esquizofrénicos.

(1982) GUERRA, Álvaro, *Café República*.

(1982) NAMORA, Fernando, *O rio triste*.

(1983) ALMEIDA FARIA, *Cavaleiro andante*.

(1983) BESSA LUÍS, Agustina, *Os meninos de ouro*.

(1983) GONÇALVES, Olga, *Ora esguardae*.

(1983) SARAMAGO, José, *Memorial do convento*.

(1983) VALE FERRAZ, Carlos, *Nó cego*.

(1984) MELO, João de, *Autópsias de um mar em ruínas*.

(1984) SARAMAGO, José, *O ano da morte de Ricardo Reis*.

(1986) SARAMAGO, José, *A jangada de pedra*.

(1988) JORGE, Lídia, *A costa dos murmúrios*.

(1988) MELO, João de, *Os anos de guerra*.

(1990) ALMEIDA FARIA, *O conquistador*.

(1995) CARVALHO, Mário de, *Um deus passando pela brisa da tarde*.

(1995) JORGE, Lídia, *O jardim sem limites*.

MEMÓRIA, HISTÓRIA E LITERATURA BRASILEIRA: *MINHA VIDA DE MENINA* DE HELENA MORLEY[1]

MARIA LUIZA CYRINO VALLE

A autobiografia, vista tradicionalmente como subgênero, gênero menor, literatura marginal, tem nos últimos anos despertado o interesse de pesquisadores e conquistado um lugar privilegiado nos meios acadêmicos. Considerada até um passado recente como uma variação especial da biografia ou como "enteada" da história e da literatura, a autobiografia transformou-se na atualidade num campo que merece ser estudado por si só, sob várias perspectivas, não somente como assunto "ancilar"[2]. Tornou-se ainda um campo profícuo para os pesquisadores das literaturas de "minoria" tendo contribuído para uma abertura do cânone literário, fazendo-o incorporar vozes e figuras até então silenciosas, marginalizadas.

Na área de estudos feministas, autobiografias, diários íntimos e de viagem, cartas e testemunhos são descobertos, redescobertos, resgatados como fontes primárias. Tornam-se valiosos objetos históricos, psicológicos e/ou estéticos que oferecem ainda a possibilidade de se explorar a diversidade da vida e da experiência de suas autoras. Revelam as definições culturais de gênero peculiares a determinada época ou espaço geográfico, bem como atos e pensamentos que subvertem aquelas mesmas definições.

Diários de mulheres famosas literária ou historicamente, ou desconhecidas, ocupam, por exemplo, no âmbito acadêmico norte-americano um lugar privilegiado como fonte primária para o desenvolvimento de pesquisas diversas, pois constatou-se que a autobiografia feminina constitui uma importante fonte de conhecimento sobre a experiência da mulher e sobre a construção da identidade feminina.

No Brasil, o veio da memorialística feminina é um campo ainda não muito explorado.[3] A escassez de fontes primárias aponta para as estruturas de desigualdade a que as mulheres foram submetidas, incluindo seu tardio acesso à educação e sua exclusão da produção cultural "*mainstream*" do país. Como Gilberto Freyre adequadamente coloca:

> Nossas avós, das quais muitas nem sabiam escrever, mesmo quando eram baronesas ou viscondessas, contavam seus segredos somente ao padre que as confessava ou à sua mucama preferida [...]. Buscar-se-á em vão um diário de dona-de-casa.[4]

---

[1] Esse artigo é parte de uma pesquisa em andamento sobre a obra autobiográfica de "Helena Morley" e Louisa May Alcott para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada no Curso de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da FALE/UFMG.

[2] OLNEY, James, (ed.), "Introduction", p.XIV, in: *Studies in Autobiography*, New York: Oxford University, 1988.

[3] VIANA, Maria José, *Do sótão à vitrine: memória de mulheres*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

[4] FREIRE, Gilberto, Citado em Maria Inácia d'Ávila Neto, *O Autoritarismo e a Mulher: O jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*, Rio de Janeiro: Achiamé, 1978, p.33.

Assim, os mais antigos textos autobiográficos de mulheres que chegaram a ser publicados no Brasil, foram escritos no final do século XIX. Um deles, *Minha Vida de Menina*,[5] de Helena Morley, escrito por uma adolescente entre 1893 e 1895, e objeto deste trabalho, constitui o mais antigo diário feminino brasileiro de que se tem notícia. Oferece ao leitor um retrato vivo do cotidiano de Diamantina, pequena e histórica cidade do interior do estado de Minas Gerais. É importante ressaltar que Minas Gerais se originou em decorrência da descoberta e exploração do ouro e de pedras preciosas, tornando-se no século XVIII importante centro político, econômico e cultural da colônia. O desenvolvimento urbano e a riqueza da região das minas favoreceu o florescimento de um excepcional movimento arquitetônico e plástico, o barroco mineiro. Essa região foi ainda berço de ideais libertários e de um movimento literário específico, o Arcadismo. Diamantina, terra natal de "Helena Morley", foi um dos centros urbanos surgidos em decorrência da descoberta de diamantes. O diário e o tempo nele retratado, contudo, não coincidem com o ápice da história de Minas Gerais. Ao contrário, com o declínio da extração de diamantes, a cidade encontrava-se em decadência apesar de grande parte de sua população dedicar-se ainda à mineração.

Não há uma ligação direta entre o diário de "Helena Morley" e a cultura mineira do passado. Nenhuma mulher participou do movimento literário do século XVIII. Inspiraram poetas, mas permaneceram distantes das letras. Durante o século XIX as mulheres continuariam ainda quase invisíveis em meio à produção literária brasileira. Como escritora e sobretudo como diarista, "Helena Morley" não teve predecessoras. Seu diário registra diversos aspectos das vidas das mulheres de sua região, no final do século passado. Por ser testemunho de uma época, um registro de vida, por preservar a memória de parte do passado brasileiro, por ser um dos poucos textos, senão o único de seu gênero que existe e/ou sobreviveu e até por preencher uma lacuna na historiografia brasileira, de onde as mulheres estão ainda bastante ausentes, *Minha Vida de Menina* pode ser considerado um texto "fundador", um marco do memorialismo feminino brasileiro.

Considerarei a seguir alguns aspectos da vida familiar da autora e de seu ambiente específico, na tentativa de obter uma compreensão maior de sua trajetória, de sua obra, de seu local de origem, da condição feminina, das construções culturais de gênero que, numa complexa relação se entrelaçam aos interesses, às oportunidades, às potencialidades do indivíduo - ou, nas palavras de Paul Éluard - "às geografias solenes dos limites humanos ..." Abordarei também alguns aspectos relacionados à recepção da obra.

Minha Vida de Menina, de Helena Morley, pseudônimo de Alice Dayrell Brant, escrito dos 12 aos 15 anos, abrange o período de 1893-1895, conforme já mencionado. Seus avós paternos, John Dayrell e Alice Morley, Dayrell eram ingleses. O avô veio para o Brasil como médico de uma companhia aurífera inglesa (Morro Velho) e decidiu aqui permanecer. Do lado materno, descendia de antiga família de mineiradores, radicados em Diamantina desde o século XVIII. "Helena Morley", ou Alice Dayrell, iniciou seu diário por sugestão de seu pai (e certamente há aqui uma relação com sua ascendência inglesa,

---

[5] MORLEY, Helena, *Minha Vida de Menina*, Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1988. Citações serão feitas pela numeração de páginas dessa edição.

protestante). Não há contudo, nenhuma ênfase no diário como veículo para auto-análise. O diário deveria ser mantido para que pudesse guardar, para o futuro, as lembranças do tempo antigo. Porém, à medida que o escreve, a autora se vê mais e mais envolvida nesta atividade e em vários registros ela reconhece o prazer que lhe dá escrevê-lo. Além de proporcionar-lhe a oportunidade de registrar fatos do cotidiano, o diário torna-se seu confidente: "Escrevo tudo neste caderno que é o meu confidente e amigo único" (p.162). E ainda: "Vou escrever o que fiz com ela e não tenho vergonha, porque é só o papel que vai saber" (p.56). Essas referências são também sugestivas quanto à natureza e temperamento da autora, que tem o que se poderia chamar de "consciência elástica". É franca, sem rodeios, é crítica das atitudes alheias e de suas próprias. Contudo, não se preocupa em absoluto com o aperfeiçoamento moral. Revela um certo grau de auto-conhecimento, mas nenhum sentimento de inadequação por ser o que é. Assim ela escreve, por exemplo:

> Tenho inveja das pessoas boas e santas mas não posso deixar de ser o que sou. (p.23)

O ambiente de "Helena Morley" não era absolutamente intelectual. Não só Minas, mas o Brasil, em termos gerais, foi desde os primórdios uma colônia que se prestava à exploração econômica. A preocupação com a educação conseqüentemente não era encorajada, o que viria refletir na formação intelectual da autora. O pai, lia, durantes as férias, todos os romances que conseguia achar mas cujos títulos não são mencionados. Sua mãe, assim como a grande maioria das mulheres brasileiras não teve uma educação adequada. Não se preocupava com a formação intelectual dos filhos. Completamente absorvida pelas tarefas da casa, era quase uma reclusa, confinada à esfera doméstica, inconsciente dos interesses, necessidades ou mesmo potencialidades da filha.

O estímulo maior que a menina recebeu veio da avó materna, cujo fascínio pelos escritos da neta, que transpunha a oralidade para o papel com muita facilidade, é assim registrado no diário:

> Coitada; ela é muito inteligente, mas mal aprendeu a ler e escrever e por isso fica pensando que é uma coisa do outro mundo contar as coisas com a pena. Engraçado é que ela não se admira de eu contar com a boca. É que ela pensa que escrever é mais custoso (p.86).

Outra incentivadora foi sua tia pelo lado paterno, tia Madge, que tornou-se professora quase aos quarenta anos, quando a primeira Escola Normal foi fundada em Diamantina. Limitações de gênero são claramente percebidas nos registros de seu diário. Aos homens era possibilitada a chance de continuar os estudos, de buscar centros onde houvesse uma melhor educação. Às mulheres estava reservado o lar, o cuidado das crianças, a esfera doméstica:

> Eu já estava com a minha vida na cabeça; meu pai continuava minerando; a casa ele vendia e punha um negócio aqui para Nhonhô; Renato,assim que tirasse o título, podia ir para longe dar escola, porque é homem; mamãe e Luisinha ficavam com o serviço da casa e criando galinhas, e eu na escola (p.90).

O Magistério oferecia a única possibilidade de carreira para a mulher, que poderia, contudo, ser interrompida a qualquer momento se houvesse, por exemplo, um casamento,

uma vez que os deveres domésticos sempre precediam o profissional. Apesar de possuir um temperamento independente e questionador para sua época, "Helena Morley" é afetada por concepções limitadoras e absorve as expectativas locais quanto a seu destino - que deveria ser cumprido através do casamento:

> Quem sabe se eu também, quando ficar moça, não vou encontrar,um rapaz de quem eu goste e não vou ter precisão de dar escola? (p.90)

Há convenções, contudo, contra as quais se insurge. Discorda, por exemplo, de sua mãe que, expressando a voz corrente acha que não deveria perambular tanto pelas ruas, pois moça caseira, de boa reputação, é que casa. Discorda ainda de sua percepção da vida como um vale de lágrimas. Critica as reuniões familiares em que suas tias falam somente da Igreja - "rezar não é a melhor coisa da vida" (p.73), escreve "Helena" - ou de compras. Esse mundo feminino lhe parece muito estreito. Critica, sobretudo, a atitude de abnegação que as mulheres da família compartilham : nunca comem antes de seus maridos e crianças, por exemplo, nunca pensam em si próprias. Sua mãe é a mais abnegada de todas e, quando questionada pela filha, responde:

> Você verá quando for mãe. Você não sabe o ditado? Desde que filhos tive nunca mais barriga enchi? É a pura verdade. Minha vida são você e seu pai. Se vocês comem, eu fico mais satisfeita do que se fosse eu (p.177).

"Helena" discorda dos papéis que são tradicionalmente atribuídos às mulheres e questiona os mitos de subordinação e sacrifício, resultados da poderosa estrutura patriarcal da sociedade brasileira, e que as próprias mulheres perpetuam dentro de suas famílias, transmitindo-os de mãe a filha, de geração a geração.

Valores culturais que datam dos tempos coloniais estão fortemente presentes no ambiente de "Helena Morley". Perceptiva e franca, denuncia também a ambigüidade das relações sociais na sociedade brasileira. É interessante observar a crítica que seu pai faz em relação aos familiares e sua excessiva dependência e exploração de empregados - um mal que ele atribuía, corretamente, ao período formador da sociedade brasileira, a herança da escravidão permeando ainda as relações das classes sociais no Brasil contemporâneo. É grande o número de mulheres negras que participam do mundo de "Helena Morley", movimentando-se na cozinha de sua avó, habitando ainda as senzalas, pois a abolição da escravatura ocorrera em 1888, cinco anos antes do início do diário. Os negros aparecem em seus papéis tradicionais dentro da família de brancos: como cozinheiras, lavadeiras, amas, serviçais, contadores de histórias. A própria "Helena" e seus irmãos haviam sido amamentados por Mama Tina, que havia sido escrava de sua mãe:

> Ela e mamãe sempre tinham filhos ao mesmo tempo. Mamãe não tinha leite; ela tinha e dava aos dois. Mamãe parou de ter filhos e ela continuou até ter dois gêmeos, e por isso ficou fraca e morreu tísica (p.190).

O mundo retratado por "Helena Morley" em seu diário é em grande parte um mundo povoado por mulheres: sua avó, semi-analfabeta, porém inteligente e sábia, as tias, as "tias inglesas", as mulheres negras da cozinha de sua avó, as vizinhas, amigas, primas, parentes, cada uma com sua própria história. "Helena" registra suas conversas, comentários, emoções. Não há muito aprofundamento, mas há vida. A banalidade do cotidiano, os

gestos e sons do dia a dia, os pequenos nadas de que que a vida é feita - com riqueza de detalhes e nitidez ela tudo registra. Seus relatos diários refletem a casa, a comida, as roupas, as formas de atividade econômica e de relações sociais, os costumes, as anedotas, as superstições, as crenças, as tradições religiosas de sua região. Seu texto oferece ao leitor um conhecimento vivo daquela região, de sua gente, dos que viveram suas vidas em Diamantina nos fins do século passado. Fonte inestimável, valiosa, registro do saber e do cotidiano popular, parte legítima da cultura brasileira.

"Helena Morley", vivendo na provinciana Diamantina no final do século XIX, correspondeu, afinal, às expectativas de sua família e da sociedade a que pertencia: casou-se, com um primo, como era costume em seu tempo e lugar. Deixou Diamantina, sua terra natal, mudando-se para o Rio de Janeiro, então centro da vida intelectual, política e cultural brasileira. Com o estímulo do marido publicou seu diário, em *1942*. Sua fama se espalhou em círculos literários do país. Foi traduzido para o inglês, francês e italiano. Elizabeth Bishop, poetisa norte-americana que viveu no Brasil, leu o livro e o traduziu para o inglês sob o título *The Diary of Helena Morley.*[6] Acrescentou à edição norte-americana uma introdução em que nos fala de sua descoberta do texto, de seu contato com a autora e sua família, de sua visita à Diamantina, de seu fascínio pela obra e pela realidade de tudo que foi ali registrado. *Minha Vida de Menina* a fez evocar trechos de algumas obras de autores consagrados: de Homero, de Chaucer, de Dorothy Wordsworth, de Mark Twain.

No Brasil, o livro está agora em sua 17ª edição. Escritores como Raquel de Queiroz, Lucia Miguel Pereira, Rubem Braga se pronunciaram a favor do livro, que teve prefácios de George Bernanos, de Alexandre Eulálio e ainda de dois de nossos maiores poetas - Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Roger Bastide escreveu um artigo em que destaca a importância do livro, pois foi através dele, segundo este autor, que a mulher brasileira entrou de fato na literatura brasileira - apresentando-se e contando-se a si própria[7]. Antonio Candido faz também breve porém elogiosa referência ao livro em um de seus ensaios.[8] Todas essas recepções positivas são evidência do talento da autora.

Tillie Olsen, em seu livro, *Silences*,[9] explora as condições de produção literária e as cirscunstâncias de classe, raça e gênero que poderiam silenciar ou restringir escritores potenciais. Autora de um único livro, "Helena Morley", ou Alice Dayrell Brant, não seria também um desses? Ao ler as indagações de Tillie Olsen não pude deixar de associá-las à autora de *Minha Vida de Menina*:

> O poema, a história ou o livro, genuinamente memorável, e então o autor cessa de ser publicado. Seria uma única obra tudó que os escritores teriam dentre deles... e o respeito pela literatura demasiado forte para se repetirem? Ou seria "a faca da atitude perfeccionista diante da

---

[6] MORLEY, Helena, *The Diary of Helena Morley*, trad. Elizabeth Bishop, New York: Farrar, Straus and Cudany, 1957.

[7] BASTIDE, Roger, "A mulher na Literatura Brasileira", Centro de Estudos Rurais e Urbanos, Cadernos n. 10, novembro 77, p.125-9.

[8] CÂNDIDO, Antônio, "Poesia e ficção na autobiografia", in: *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Editora Ática, 1989, p.54.

[9] OLSEN, Tillie, *Silences*, New York: Delta/Seymour Lawrence, 1989.

arte e da vida?" Estariam ausentes as condições para se estabelecerem os hábitos da criatividade? ... Ou - como já foi comprovado diversas vezes - outros chamados, outras responsabilidades impedindo que o escrever pudesse vir primeiro? (o escritor de determinada classe, sexo, cor, ainda marginal na literatura, e cujo advento à palavra escrita, diante de complexos acasos é um empreendimento exaustivo) (p.9).

Tendo em mente o potencial da autora, sua "vocação para narrar", os elogios e reconhecimento que lhe foram dirigidos por autores nacionais e estrangeiros de renome, tentei, ao redigir este trabalho, contactar um dos descendentes de Alice Dayrell Brant, para verificar se não teria porventura deixado quaisquer outros textos. Falei por telefone com Dna. Sarita Brant, uma de suas filhas. Residia no Rio e tinha então cerca de 70 anos. Gentilmente forneceu-me informações sobre sua mãe, seu pai, sua família e sobre o diário. Alice Dayrell teve seis filhos: duas mulheres e quatro homens. Preparava-se em certa ocasião para mudar de residência quando encontrou seus cadernos de infância, guardados numa caixa. Começou a lê-lo para o marido, todas as noites. Fascinado pelo que ouvia, estimulou-a a publicá-lo. Foi ele o responsável por algumas correções e supressões feitas no manuscrito. Fui também informada que o manuscrito não existia mais. Perguntei-lhe, então, considerando o talento da autora, se não teria deixado quaisquer outros escritos - textos de ficção, ou alguma poesia, talvez? E Dna. Sarita respondeu-me: "Não, você sabe, ela foi em primeiro lugar esposa e mãe".

Faculdades Integradas Newton Paiva - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil

BIBLIOGRAFIA

BASTIDE, Roger, "A mulher na Literatura Brasileira", Centro de Estudos Rurais e Urbanos, *Cadernos* n. 10, 1ª série, novembro de 77.

CANDIDO, Antonio, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Editora Ática, 1989.

FREIRE, Gilberto, in: Neto, Maria Inácia, *O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil*, Rio de Janeiro: Achiamé, 1978.

MORLEY, Helena, *Minha Vida de Menina*, 16ª ed., Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1988.

MORLEY, Helena, *The Diary of Helena Morley*, trad. Elizabeth Bishop, New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.

OLNEY, James (ed.), *Studies in autobiography*, New York: Oxford University, 1988.

OLSEN, Tillie, *Silences*, New York: Delta/Seymour Lawrence, 1989.

VIANA, Maria José, *Do sótão à vitrine: memória de mulheres*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

DRAMA HISTÓRICO PORTUGUÊS (1836-56): ENQUADRAMENTO TEÓRICO

ANA ISABEL VASCONCELOS

INTRODUÇÃO

Tal como as sociedades europeias, em geral, sofreram a influência das revoluções operadas nos finais do século XVIII e no início do século seguinte, também as expressões artísticas e literárias sofreram modificações, surgindo a nível do "texto para teatro" uma nova forma, explicativamente apelidada "drama histórico".

A designação "drama histórico" denota alguma conflitualidade na relação dos seus termos que, agora associados, nos remetem para contextos referenciais diferentes - o real e a ficção, ou seja, o "mundo das verdades históricas", que aqui qualifica e compromete determinado universo de produção ficcional.

Como é sabido, o drama surge, no século XVIII, como um novo género que pretende substituir a comédia e a tragédia, respondendo a uma nova realidade. Beaumarchais, Mercier e, sobretudo, Diderot[1] são considerados os teóricos franceses do drama, na esteira de Shakespeare, dramaturgo que já operara uma profunda transformação nos processos literários e dramáticos.

É na evolução temática deste novo género que surge a vertente histórica. Na verdade, a revolução literária do século XIX assenta na presença da História, até então uma ramo da literatura, mas agora considerada disciplina autónoma, cujos factos vão servir de "matéria-prima" a muitas das produções que vão subir ao palco durante, pelo menos, a primeira metade do século passado. É esta a razão por que a produção dramática do período romântico se confunde e é quase tomada por drama histórico.

O CONCEITO DE HISTÓRIA

Muitos são os autores que nos falam desta evolução da História, de "narrativa literária" a "ciência" ou "saber", como lhe prefere chamar José Mattoso no seu livro *A Escrita da História - teoria e métodos*[2]. Embora seja usual referir o século XIX como o momento em que se instala a historiografia científica, sobretudo em Portugal onde há normalmente um desfasamento temporal no que diz respeito a este tipo de acontecimentos, Mattoso refere publicações saídas em alguns países da Europa e que datam de fins do século XVII. Estas publicações denotam já uma preocupação com a crítica das fontes e

---

[1] Em 1757, Diderot traz à luz a sua nova teoria e dá-lhe corpo no drama *Le Fils Naturel*; no ano seguinte publica um outro drama, *Le Père de Famille*, acompanhado por um texto de cariz teórico "De la poésie dramatique", em que sistematiza os novos princípios do género dramático.

[2] Cf. p.38.

procuravam compilar documentos autênticos sobre os quais se pudesse então re-escrever a História[3].

No entanto, este novo interesse pela crítica e publicação de fontes coexistiu com as tradicionais "narrativas históricas", sobretudo centradas na vertente literária e fundamentalmente assentes na tradição cronística. Como refere Gossman, escrever história narrativa nos séculos XVI, XVII e mesmo no século XVIII era muitas vezes uma questão de re-contar uma história conhecida cujos contornos gerais eram fixos e imutáveis, actualizando-a estilisticamente, e tornando-a mais ou menos compatível com as ideias e os valores da audiência envolvente. Estabelece mesmo um paralelo com os contadores de histórias, que adaptam uma determinada estrutura às expectativas ou clichés dos diversos públicos[4]. Não havendo, assim, por parte do produtor do texto, qualquer preocupação de rigor no tratamento dos dados disponíveis, a narrativa histórica pouco diferia da ficção.

É em meados do século XVIII que surgem os primeiros ensaios de "história filosófica" da autoria de Voltaire. Segundo Barradas de Carvalho, em 1756 Voltaire deixava já bem claro no seu *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations,* a importância do colectivo na escrita da História:

> Eu queria descobrir qual era então a sociedade dos homens, como se vivia no interior das famílias, que artes eram cultivadas, em vez de repetir tantas desgraças e tantos combates, funestos objectos da história [...][5]

Estas preocupações e este novo posicionamento em relação ao "contar do passado", vamos ouvi-las e senti-lo, quase um século mais tarde, no discurso de Alexandre Herculano que critica a historiografia clássica por considerar a história uma arte sem objecto fora de si, em vez de a perspectivar enquanto ciência social destinada a enriquecer o futuro com a experiência do passado.

Em Portugal, é este autor quem, em 1846, publica o primeiro volume da sua *História de Portugal,* e que ele mesmo caracteriza como "a primeira tentativa de uma história crítica de Portugal". Barradas de Carvalho, que se dedicou ao estudo da sua obra, considera que foi, de facto, com Herculano que nasceu, no nosso país, a historiografia científica.[6]

Num texto que, de certo modo, prefacia a primeira edição da *História de Portugal,* Herculano pede aos leitores severidade para com o seu escrito. Considera inadmissíveis quaisquer concessões, uma vez que não se trata de doutrinas de opinião, mas de matérias de facto, pois "a verdade histórica é uma". Adverte, no entanto, os leitores para o facto de assistirem ao desfazer de crenças arreigadas por séculos, mas inventadas, talvez pela necessidade de alentar "ânimos abatidos em circunstâncias dificultosas". Diz saber que:

> A ciência da história caminha na Europa com passos ao mesmo tempo firmes e rápidos e que, se não tivermos o generoso ânimo de dizermos a nós próprios a verdade, os estranhos no-la virão dizer com mais cruel fraqueza.

---

[3] Cf. MATTOSO, José, *A Escrita da História - teoria e métodos,* pp.103-4.
[4] GOSSMAN, Lionel, *Between History and Literature,* pp.263-4.
[5] Apud CARVALHO, Joaquim Barradas de, *Da História-Crónica à História-Ciência,* p.83.
[6] Cf. CARVALHO, Joaquim Barradas de, *op .cit.,* p.78.

No que diz respeito a eventuais refutações vindas de historiadores e antiquários que não se apoiem em fundos documentais, acusa-os de tratarem a história como uma questão de partido literário e não como matéria de ciência.

Referindo a situação dos nossos arquivos, sublinha o atraso em que Portugal se encontra relativamente à maioria dos outros países. Quem quiser escrever a História de Portugal, terá que, primeiramente, levantar, ordenar, classificar e trabalhar milhares de documentos.

> É na verdade vergonhoso que Portugal se não tenha associado ainda ao grande impulso histórico dado pela Alemanha, por esse foco de saber grave e profundo, a toda a Europa; mas a culpa não é dos nossos homens de letras, e sobretudo da juventude a quem não falta engenho nem boa vontade. A culpa é de quem pretende que o arquitecto dê a traça do edifício e carregue para ele a pedra e o cimento.[7]

Curiosamente, ao referir-se às crónicas medievais, Herculano contemporiza, considerando que, ao contrário dos historiadores renascentistas, os cronistas seguiam um método e um estilo de narrar, que, porque singelo e pitoresco, aproximava mais o leitor do quotidiano dos indivíduos, fornecendo-lhes quadros mais vivos da sociedade da época.

> Se, enfim, as narrações dos cronistas são por uma parte triviais e até baixas, pelo hábito que eles tinham de particularizar circunstâncias mínimas, fazem-nos por outra parte perceber mais claramente a índole real dos indivíduos ou da geração de que tratam [...].[8]

A publicação da *História de Portugal* foi antecedida, quatro anos, dos "Estudos de História Portuguesa", mais tarde conhecidos por "Cartas". Publicadas num periódico de importante divulgação, a *Revista Universal Lisbonense* [9], são hoje também consideradas como um valioso testemunho das suas concepções de História.

Na Carta IV, Herculano explica o trabalho desenvolvido pela maioria dos historiadores, seus antecessores, e que se cingia à descrição de factos individuais, não contextualizados. Esses escritos, ainda segundo o autor, dariam azo a transfigurarmos o aspecto do passado uma vez que nos proporcionavam apenas o conhecimento de uma das faces da História e, muitas vezes, de uma forma errada ou incompleta.

> Assim, crendo que temos lido a história portuguesa dos séculos XII e XIII, apenas saberemos as datas desses primeiros reinados, a antiguidade de algumas famílias, os sucessos militares ou políticos de então. Quanto ao resto, não só ignoramos o que era a sociedade primitiva; mas, o que é pior, compomos dela uma fábula com as reminiscências da nossa vida, com as tradições de nosso país, ou com as anedotas que estes ouviram aos seus. Feito isto, está feito o nosso bastimento de ciência histórica.[10]

Herculano propõe-se abordar esta nova ciência com uma metodologia própria. Não se trata mais de uma arte nem de um "passatempo vão"; como toda a vivência humana,

---

[7] HERCULANO, Alexandre, *História de Portugal*, p.20.

[8] HERCULANO, Alexandre, *op. cit.*, p.31. A edição que consultámos contém notas de José Mattoso e relativamente a este aspecto, comenta aquele historiador que, ao tecer estas considerações, Herculano tinha apenas em mente Fernão Lopes e não os cronistas medievais em geral (Cf. p.251).

[9] Importantíssimo periódico, cuja publicação teve início em 1841 e se prolongou por 12 anos.

[10] HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos IV*, p.221.

deve ter uma causa final e objectiva. É no estudo da história pátria, das nossas tradições, experiências, etc., que cada povo vai buscar ensinamentos e sabedoria para o presente e futuro.

Segundo Barradas de Carvalho, Herculano terá sido decisivamente influenciado por Thierry, que, em 1827, publicara as *Lettres sur l' Histoire de France*. Este a par com outros grandes historiadores franceses do século XIX, como Guizot, Michelet e Thiers, eram, tal como Herculano, indivíduos profundamente envolvidos em assuntos públicos. Para todos eles, escrever História constituía uma parte integrante da sua actividade enquanto cidadãos preocupados e informados, e era com base no conhecimento e análise do passado histórico, que procuravam encontrar soluções políticas, económicas e sociais para as crises que enfrentavam. A História funcionava como uma ciência que obedecia a uma lei de progresso, dedutível do passado, fornecendo assim orientação para o futuro.

Para Gossman, o papel da história nos programas políticos da primeira metade do século XIX era crucial. Pela descoberta da história da nação, os historiadores esperavam conseguir legitimar uma nova ordem política, um novo estado e, ao mesmo tempo, impor a ideia desse estado na consciência dos cidadãos.

Ainda segundo este autor, para os historiadores românticos, a função da história não era estabelecer uma distância crítica entre o presente e o passado, mas reconciliá-los e restabelecer a continuidade entre eles. O historiador romântico devia recuperar e ler as linguagens perdidas do passado mudo e, assim, desvendar a história que tanto os senhores do antigo regime, como os novos donos da Europa criados pelo Iluminismo e pela Revolução, tinham alegadamente tentado ignorar ou negar. Fazendo o passado falar e restabelecendo a comunicação com ele, acreditava-se que o historiador podia evitar os conflitos potencialmente destrutivos produzidos pela repressão e pela exclusão; revelando a continuidade entre as origens mais remotas e o presente, entre o outro e o próprio, o historiador podia cimentar a ordem política e social e demonstrar que os antagonismos e as rupturas – nomeadamente os persistentes antagonismos sociais – que pareciam ameaçar a sua legitimidade e estabilidade não eram absolutos ou não estavam para além de toda a mediação[11].

É comum encontrarmos, nos periódicos, artigos de opinião que sublinham a importância da História, alinhando geralmente os articulistas pela perspectiva que Gossman aponta. Transcrevemos da *Revista dos Espectáculos, periódico de literatura, teatros e variedades*, de Março de 1853, um excerto de um artigo intitulado precisamente "Utilidade da História":

> O estudo da história é o mais necessário aos homens, qualquer que seja a sua idade e carreira a que se destinem. Os exemplos aproveitam mais do que as lições, servem-lhes de prova para convencer e acompanham-nas de imagens para interessar; finalmente a história encerra a experiência do mundo e a razão dos séculos.
>
> A nossa organização é igual à dos homens dos tempos mais remotos; temos as mesmas virtudes e os mesmos vícios. [...] a história é um mestre imparcial, cujos raciocínios apoiados sobre factos não podemos refutar. Mostra-nos o passado para anunciar o futuro e é o espelho da verdade.

---

[11] GOSSMAN, Lionel, *Between History and Literature*, p.254.

HISTÓRIA E FICÇÃO

Durante muito tempo, a relação entre a História e a Literatura/Ficção não era particularmente problemática, uma vez que a primeira era considerada como um ramo da segunda. No entanto, esta relação tinha sido já objecto de reflexão na Antiguidade Clássica.

Tentando distinguir historiador e poeta, diz-nos Aristóteles que estes não diferem "por escreverem verso ou prosa", mas porque o historiador "diz as coisas que sucederam" e o poeta diz as coisas "que poderiam suceder". Aristóteles considera ser a poesia algo mais sério, mais filosófico do que a história. A poesia trata o universal enquanto que a história refere o particular.

No entanto, facto é que muitas tragédias utilizam, nas suas personagens, nomes de figuras históricas, fazendo "uso de sucessos reais". A história é então chamada para tornar verosímil ou plausível, como que legitimando, o facto representado pelo poeta dramático. Mas isto não implica o respeito pela verdade histórica, pois "[...] não é ofício do poeta representar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade."[12]

É precisamente para este aspecto que Mattoso aponta quando, referindo-se aos historiadores da época medieval, diz sentirem estes, apesar de tudo, a necessidade de darem eles próprios algumas garantias de haverem respeitado essa mesma veracidade:

> [...] a veracidade histórica nunca deixou de se considerar como a própria base da persuasão, e portanto como indispensável para o discurso alcançar a sua verdadeira força.[13]

Um outro aspecto a salientar é o facto de, tanto o discurso histórico como o discurso ficcional, serem construções linguísticas e, como tal, realidades filtradas e re-apresentadas por determinado sujeito. Mesmo que assente numa base científica de observação das fontes, o discurso não é a realidade, mas o que o seu autor pensa acerca dessa realidade, ainda que construído fora de qualquer arbitrariedade.

Colocando em dúvida a possibilidade de se atingir essa objectividade e até pondo em causa a incontestabilidade de documentos que podem constituir fontes tratadas pela História, escreveu Alexandre Herculano, em 1840, o seguinte:

> Novela ou História - qual destas duas coisas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crónicas desenharem esse carácter com pincel firme, o noveleiro pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que vive, o génio de povo que passou pelo do povo que passa. Então de um dito ou de muitos ditos ele deduz um pensamento ou muitos pensamentos, não reduzidos à lembrança positiva, não traduzidos, até, materialmente; de um facto ou de muitos factos deduz um afecto ou muitos afectos, que se revelaram. Essa é a história íntima dos homens que já não são: esta é a novela do passado. Quem sabe fazer isto chama-se Scott, Hugo ou De Vigny, e vale mais e conta mais verdades que boa meia dúzia de bons historiadores. Porque

---

[12] ARISTÓTELES, *Poética*, 2ª ed., Lisboa: IN/CM, 1990, cap.IX, pp.115. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa.

[13] MATTOSO, José, *op. cit.*, p.102.

estes recolhem e apuram monumentos e documentos, que muitas vezes foram levantados ou exarados com o intuito de mentir à posteridade, enquanto a história da alma do homem deduzida logicamente das suas acções incontestáveis não pode falhar salvo se a natureza pudesse mentir e contradizer-se, como mentem e se contradizem os monumentos.[14]

Esta preocupação com a autenticidade dos documentos vai também ser expressa na "Advertência da Primeira Edição", da sua *História de Portugal*. Lamentando a inexistência de "colecções impressas de monumentos históricos", já então publicadas em quase todos os países do mundo, receia-se também a interpretação dessas mesmas fontes bem como a possibilidade de o nosso conhecimento assentar em documentos forjados o que, naturalmente, distorceria o sentido da História[15].

Façamos agora o ponto da situação no que diz respeito a épocas, estudos, autores, escolas, tendências, etc. Propusemo-nos inicialmente enquadrar teoricamente o drama histórico escrito e/ou publicado entre o ano de 36 e o de 56 do século passado[16]. É precisamente a meio deste nosso percurso que sai a lume como que a primeira concretização nacional da evolução do espírito científico no que diz respeito à História, "matéria prima" das produções que estudamos. O primeiro volume foi publicado em 1846, saindo o segundo volume em 1847, o terceiro mais tarde e o último em 1853, num total de 4 volumes que cobrem Portugal medievo.

Já nos apercebemos que o pulular do drama histórico foi, e é natural que assim tenha sido, simultâneo ao despertar do espírito científico na abordagem deste ramo do saber. No entanto, para além desta produção de Herculano, cuja publicação do último volume pouco dista do nosso último ano de estudo, os nossos dramaturgos não dispunham de outros estudos cuja abordagem da História tivesse como quadro de referência este novo espírito científico. Então, afinal de que fontes históricas dispunham os dramaturgos da primeira metade do século XIX? É Andrade Ferreira quem, numa análise efectuada aos "achaques da nossa literatura dramática", nos informa que:

Os dramaturgos de então não careciam senão de algumas crónicas velhas e do *Elucidário* de Viterbo. Com estes poucos livros faziam tudo, porque lhes proporcionavam ao mesmo tempo o seu manancial de inspiração e o subsídio da mais fecunda e autêntica erudição.[17]

Embora nos pareçam demasiado limitadas as fontes de consulta referidas por este crítico, não sistematizámos, até ao momento, a informação que vamos recolhendo nos

---

[14] "A Velhice", in *O Panorama*, vol. IV, 1840, p.243.

[15] Cf. HERCULANO, Alexandre, *História de Portugal*, Tomo I, p.19.

[16] Esta delimitação periodológica deve-se não só ao crescente número de produções dramáticas de cariz histórico mas também ao facto de ter sido demonstrada no ano de 1836 uma vontade política de restaurar o teatro em Portugal, com a criação da Inspecção Geral dos Teatros, dirigida por Almeida Garrett, a implementação do Conservatório Real e, mais tarde, a construção de um Teatro Nacional. No levantamento efectuado pareceu-nos aconselhável considerar como baliza o ano de 1856, uma vez que começou a surgir então, entre nós, um outro tipo de drama, o chamado "drama de actualidade". "Fígados de Tigre" de Gomes de Amorim é referido nas Histórias da Literatura e do Teatro Português como uma das primeiras produções deste "novo" género, e foi levada à cena em 1857, no Teatro Nacional D. Maria II, com o sugestivo título "O Melodrama dos Melodramas".

[17] Apud REBELLO, Luiz Francisco, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, p.52.

muitos prólogos que lemos, relativa a referências específicas a obras de cariz histórico então consultadas. Voltemos pois ao trilho inicial e que consiste na detecção de posições que enformem uma eventual teoria dramática partilhada pelos dramaturgos de então.

OS PRÓLOGOS

A grande maioria das produções dramáticas do século XIX faz-se anteceder de um texto, de extensão variável, normalmente designado de "Prólogo". Não raro, são também incluídas, no volume publicado, dedicatórias[18], advertências, pareceres do Conservatório, licenças para subirem ao palco, críticas saídas nos periódicos, etc.

Mas é naqueles textos introdutórios que os autores se dirigem ao público leitor, apresentando invariavelmente as razões que originaram a concepção daquele drama, bem como justificando as opções tomadas. Este esclarecimento das normas por que se regiam constituía um princípio que condicionava a acção do crítico. Garrett, por exemplo, pede para não ser julgado com base em modelos que não tomou como referência:

> Este é um princípio de eterna verdade e justiça e o seu desrespeito pode levar a posições de intolerância e incompreensão.[19]

Apesar de cumprir estes preceitos cautelares, queixa-se Victor Hugo, logo no início do conhecido "Prefácio de Cromwell", que os prefácios que escrevera tinham afinal tido, junto dos críticos, um efeito mais comprometedor do que protector.

Talvez por partilhar esta opinião, inicia João de Azevedo o prólogo ao seu texto *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774,* que ele mesmo classifica de "drama histórico", desta curiosa forma:

> É raro e muito excepcional que dos prólogos se não possa dizer, com referência à obra que precedem, o que o Profeta disse da Biblioteca de Alexandria quando ordenou que a entregassem às chamas: - *queimem-na, porque ou nesses livros se contém mais do que no Alcorão, e em tal caso são falsos, ou menos, e então são inúteis.*[20]

---

[18] Só a título de exemplo referiremos a dedicatória a D. Pedro V, seu mecenas, que o dramaturgo, António Pereira Férrea Aragão, incluiu na publicação de *A Rainha Santa Isabel e Dom Dinis* (1854). Curioso é o facto de preencher parte desta dedicatória, queixando-se da perseguição dos literatos que conspiram "contra todas as minhas produções literárias, profundamente morais e humanitárias, escritas em linguagem que não podem imitar". Termina referindo que "o melhor presente que a Santa Providência pode fazer a um povo, seja qual for o seu grau de ilustração, é o dar-lhe um rei instruído e bem educado". Em carta dirigida ao Rei, e que também inclui na publicação, salienta a importância das Letras para fazerem despoletar o verdadeiro amor pelos Monarcas e engrandecerem os governantes e governados. Essa foi a razão por que escolheu, para figura central do seu drama, D. Dinis, um dos monarcas que se dedicaram à protecção das letras.

[19] GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, edição segundo as primeiras edições revistas pelo autor e com o prefácio de Teófilo Braga, Porto: Livraria Chardron, s.d., Nota F à "Memória".

[20] AZEVEDO, João de, *O Conde João ou A Corte de Versalhes em 1774,* p.I. Drama histórico publicado pela primeira vez em 1844.

Esses textos, segundo o autor, "ou contêm mais do que obra, e a afogam, ou menos, e a avultam sem exaltar-lhe o merecimento". No primeiro caso considera-os impertinentes[21] e no segundo supérfluos[22]; em ambos os casos "a prudência aconselha a omitir".

> Por via de regra não se encaminham a outro fim mais que a desculpar faltas ou descuidos, exaltar o mérito da obra, dizer por que motivo se empreendeu, de que utilidade pode servir, com que fim se publica e outras insignificâncias deste teor que melhor fora não escrevê-las do que fazê-lo para não serem lidas (p.II).

Não podemos, naturalmente, comungar das ideias deste autor, que, apesar de tudo, opta por seguir o modelo instituído, expondo as suas reflexões num prólogo de várias páginas. São, de facto, hoje da maior utilidade estes textos teóricos, de onde podemos extrair pontos de vista, juízos de valor, referências, e muita outra informação que nos ajuda a enquadrar e compreender a produção ficcional de então.

Tratando-se de produções que versam sobre aspectos da História de Portugal, são eventualmente também reveladas as fontes consultadas, embora nem sempre merecedoras de indiscutível crédito[23]. Como muitas das obras chegam ao momento da impressão após a sua subida ao palco, é também por vezes aproveitada, pelo autor, a oportunidade para tecer considerações sobre a boa aceitação por parte do público ou para ripostar e pôr em causa críticas menos favoráveis, publicadas nos periódicos de então.

Por se tratar então de textos que documentam as opções estéticas dos autores, ocupando-se mesmo de questões que hoje pertencem à teoria literária, e por nos fornecerem, de certo modo, o sentido do gosto do público e das tendências dos críticos, consideramos que merecem um estudo sistematizado, do qual esperamos retirar algumas ilações.

Contudo, nem todos os Prólogos possuem informação igualmente pertinente. Uns houve que ficaram na História da Literatura como verdadeiros manifestos, defendendo princípios de uma nova estética consubstanciada nas peças teatrais que se lhes seguiam.

A "Memória"[24], lida por Almeida Garrett aos Membros do Conservatório Real e que abre a publicação do *Frei Luís de Sousa*, será porventura um dos mais conhecidos e estudados textos programáticos, no qual o autor justifica as opções que enformam essa sua produção dramática. Demarcando-se claramente das composições melodramáticas tão em voga na época, situa este seu texto algures entre o drama moderno e a antiga tragédia. Trata-se de uma composição cujo conteúdo e desenlace dramático se identificam com a tragédia, mas que não respeita, em absoluto, os cânones formais impostos pela tradição clássica. Este novo género é, segundo Garrett, "a mais verdadeira expressão literária e artística da civilização do século" que o autor prevê consubstanciada no drama histórico e

---

[21] Dá como exemplo o "Prefácio de Cromwell", de Victor Hugo.

[22] Neste caso está o prefácio a *Rui Blás*, igualmente de Victor Hugo.

[23] Apenas a título de exemplo, mas bem significativo, lembramos o estudo que Andrée Crabbé Rocha fez n' *O Teatro de Garrett*, em que demonstra ter havido outras fontes do *Frei Luís de Sousa* que não as referidas pelo autor tanto na "Memória" como nas Notas que cuidadosamente elaborou.

[24] Normalmente os prólogos são escritos a pensar no público leitor; a *Memória* destinava-se, desde o início, a ser lida a um público especializado, os membros do Conservatório, e não ao leitor comum.

no que virá a ser o drama de actualidade. No entanto, quase em contradição, fala-nos do seu texto como uma "tragédia nova", um género que foge às velhas tragédias mas que não se pauta pelos exageros da escola ultra-romântica. Tudo se reduz, diz o autor, "a pintar do vivo, desenhar do nu e a não buscar poesia nenhuma, nem de invenção nem de estilo, fora da verdade e do natural [...]" (p.10).

Almeida Garrett coloca as questões da verosimilhança acima dos preceitos normativos. O facto de escrever agora em prosa, uma vez que a utilização do hendecassílabo ou mesmo do verso livre faria perigar a naturalidade devida às personagens, não lhe permite incluí-lo na categoria de "tragédia". Este novo género recusa os artifícios melodramáticos como forma de fazer vibrar o espectador. As plateias estão saturadas dos excessos das produções ultra-românticas, pelo que Garrett aconselha uma certa moderação, não perdendo contudo o objectivo de "excitar fortemente o terror e a piedade" dos espectadores.

Um outro ponto focado prende-se com algo que, curiosamente, tem vindo a ser, desde há algum tempo, fulcro da atenção de alguns estudiosos—as relações entre a História e a Literatura/Ficção. Utilizando como assunto um episódio tido como histórico, poder-se-ia admitir, como condição exigível, a sua fidelidade à versão incluída nos registos consultados. Almeida Garrett recusa esse compromisso, não sendo sua tarefa, ao consultar as fontes, "ordenar datas, verificar factos ou assentar nomes", mas estudar "caracteres, costumes, as cores do lugar e o aspecto da época". O trabalho de produção de texto ficcional não pode ter uma relação de escravidão para com a verdade histórica, defende o autor. No entanto, o afastamento de que dispõe, neste seu texto, só vai ao ponto de assegurar a necessária verosimilhança no interior da ficção; é por isso que:

> Fora dos algarismos das datas, irreconciliáveis com todo o trabalho de imaginação, pouco haverá no mais, que não seja puramente histórico, isto é, referido como tal pelos historiadores e biógrafos, ou implicitamente contido, possível e verosímil de se conter no que eles referem (p.34).

De salientar a preocupação havida em revelar, nas notas que apõe ao drama, as fontes históricas consultadas e a razão dos desvios introduzidos a nível do enredo.

Ainda um outro aspecto que queremos salientar desta *Memória* é a caracterização do público receptor destas novas produções dramáticas. Longe das plateias elegantes do século anterior:

> Os leitores e os espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial; é povo, quer verdade. [...] e o povo há-de aplaudir, porque entende; é preciso entender para apreciar e gostar[25] (p.37).

---

[25] Embora Garrett expresse a intenção de escrever para esse novo público, António José Saraiva observa com muita pertinência, que, na verdade, o *Frei Luís de Sousa* não fora compreendido nem tão bem aceite por esse novo público como as suas produções dramáticas anteriores, nomeadamente *O Alfageme de Santarém* e *Um Auto de Gil Vicente*. "Recebido [*Frei Luís de Sousa*] com entusiasmo pela assistência escolhida de um salão particular, onde também se encontrava Herculano, não interessou depois o público do teatro na sua primeira representação pública". Garrett decidira-se assim a "escrever uma obra clássica para um público clássico", in António José Saraiva, *Para a História da Cultura em Portugal*, Vol. II, 4ª ed., Amadora: Liv. Bertrand, 1979, p.22 e p.25.

Esta mesma preocupação já o tinha levado, em 1838, a apresentar *Um Auto de Gil Vicente*, só publicado três anos mais tarde. Na "Introdução" que faz à obra, Garrett tece considerações acerca da inexistência de tradição teatral em Portugal e apresenta uma breve perspectiva de determinados períodos da História do nosso país[26]. Chegada a Revolução de Setembro, ocorrida poucos anos antes, houve um momento de vontade política para dar o lugar merecido ao nosso teatro. E é neste espírito de renovação que Garrett decide contribuir para a criação de um repertório verdadeiramente nacional escrevendo dramas que ilustrassem e justificassem as novas teorias dramáticas.

Foquemos a nossa atenção nas três vertentes referidas: problema da *delimitação e caracterização dos géneros*, problema do respeito pelas *fontes históricas* e aparecimento de um *novo público*, uma vez que são os aspectos também tratados em prólogos escritos a acompanhar produções anteriores, e vão também ser assuntos versados noutros que prefaciam textos editados posteriormente.

A 9 de Julho de 1839, estreia, no Teatro Nacional da Rua dos Condes, uma peça de Mendes Leal, intitulada *Dois Renegados*[27], mais tarde premiada pelo Júri do Conservatório Real de Lisboa. Segundo Rebello, o prefácio deste drama pode ser considerado a réplica portuguesa do "Prefácio de Cromwell"[28]. Parece-nos esta comparação algo forçada, apesar da admiração confessa de Mendes Leal por Victor Hugo, Dumas e Delavigne. No essencial, Mendes Leal aborda os aspectos que Garrett vai tratar, mas o seu texto denota alguma permissividade perante os exageros ultra-românticos. Embora postule o drama como "a representação fiel da vida", considera que "é necessário apresentá-lo de um modo diverso do vulgar, de um modo capaz de produzir impressão no público costumado às sensações visuais" (p.IX). Não nos parece estarmos na linha do "terror e piedade" que Garrett desejava infundir no espectador, tendo, no entanto, sempre presente o regime de moderação. Esta procura de um certo equilíbrio não é preocupação de Mendes Leal, que defende para as suas personagens, porque situadas num mundo ficcional, uma vida extraordinária, que não a vida comum, sendo só, por este meio, possível captar o interesse do espectador.

> Na cena as paixões são grandes, fortes e sublimes: devem comover todos os corações, abalar todas as almas, chegar a todas as inteligências. O nexo do drama interessa e prende; o maravilhoso do estilo fere as cordas do sentimento, arrebata, entusiasma (p.IX).

Mas é no Parecer, datado de Junho de 1843 e que dá, na qualidade de Membro do Conservatório, relativamente a um texto de Correia Lacerda[29], que Mendes Leal mais

---

[26] Esta mesma temática tinha já sido brevemente exposta no *Diário do Governo* (17 de Novembro de 1836), servindo de "introdução" ao decreto-lei relativo à "fundação e organização de um teatro nacional", da inteira responsabilidade de Almeida Garrett.

[27] LEAL, Mendes, *Dois Renegados*, Lisboa: tipografia da Sociedade Propagadora de Conhecimentos, s.d.

[28] Cf. REBELLO, Luiz Francisco, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, p.54.

[29] LACERDA, Correia, *A Rainha e a Aventureira*, Lisboa: tipografia de Silva, s.d. O parecer de Mendes Leal foi incluído na edição da própria obra (pp.319-334).

claramente expõe os seus pontos de vista sobre o teatro e a teoria dramática. É então o drama composto por três entidades fundamentais: a poesia, a filosofia e a natureza:

> [...] o drama acha-se preso ao mundo moral, pelo pensamento e pela filosofia; ao mundo invisível, pela paixão e pela poesia; ao mundo positivo, pela sua própria natureza [...].

Há, no entanto, ainda um outro aspecto essencial - o drama deve ser popular (Cf. p.320).

Partindo da tragédia e da comédia gregas, Mendes Leal lembra o percurso da produção teatral, elogiando, no que diz respeito à produção nacional, Gil Vicente e Jorge Ferreira. Severo crítico da escola clássica, responsabiliza-a, devido à severidade das suas normas, pela decadência do teatro que "deixou de ser o que sempre fora, deixou de ser a expressão da sociedade para se tornar representação falaz de uma convenção" (p.325).

Quanto ao respeito pelo relato histórico, Mendes Leal é bem mais transigente do que Garrett. Não tendo classificado o seu drama, *Dois Renegados*, de histórico, tomou deste apenas uma página donde colheu uma época e alguns nomes. Quanto ao mais, diz, é um drama de imaginação (cf. p.XIII). Na apreciação que faz ao texto *A Rainha e a Aventureira*, reconhece que na parte histórica, ou melhor "no que respeita ao modo de existir, a verdade da execução em alguns acessórios ou particulares nem sempre corresponde à verdade do pensamento", considerando, no entanto, que "os conhecimentos históricos que o autor visivelmente denuncia na parte essencial não consentem que sobre tal ponto possamos ter dúvidas" (p.333).

A Rainha e a Aventureira foi um texto que teve um bom acolhimento nas provas públicas, com estreia a 29 de Outubro de 1844 para festejar o aniversário de D. Fernando. Este longo drama, como aliás a maioria das composições da época, faz-se anteceder de um extenso prólogo, no qual Correia Lacerda, seu autor, refuta explicitamente as posições assumidas por Garrett. Contrário aos princípios defendidos pelo que apelida de "filantropo autor", Correia Lacerda afirma ter hesitado "largo tempo, decidindo-se finalmente a seguir um caminho, que depois via com susto não ser o apontado na Memória [...]". Está, no entanto, convicto das razões "que o levaram a seguir na essência e na contextura, na estética e na forma, um sistema oposto ao do célebre drama" (p.46).

Vejamos então as razões aduzidas. Sendo nós os herdeiros dos árabes, "ardentes e sensuais", como se pode chegar ao espírito e ao coração sem que os sentidos intervenham?, questiona o autor.

> [...] o drama sem amores, nem aventuras, nem paixões, nem caracteres de nenhum género [...] não prova senão um esforço de génio e nunca a possível aplicação de uma teoria verdadeira e adoptável (p.36).

Deturpando o verdadeiro alcance das palavras de Garrett que tinham como principal objectivo lutar contra os exageros melodramáticos, Correia Lacerda diz:

> Um drama ou uma tragédia, sem situações, sem caracteres fortes, sem paixões violentas e só com alguns efeitos éticos (como diziam os retóricos), é imaginar a república de Platão. [...] A república de Platão está para a sociedade actual como hoje semelhantes tragédias para o teatro: não tem aplicação (p.39).

Com a preocupação em demarcar a realidade da ficção, o autor recua à tragédia grega e lembra a utilização da máscara exactamente para ocultar o real e jogar com o "exagero virtual".

> Se os gestos, os arrebiques, as decorações, a perspectiva são de absoluta necessidade no teatro, é também forçoso, segundo nos parece, que haja uma certa amplificação nos sentimentos, afectos e palavras, para que desta forma possa actuar na multidão a certa distância e fazer o efeito que, de outro modo e em menores proporções, não poderia produzir: é a perspectiva da plástica e da estética (p.43).

Quanto à função da História, é bastante curiosa a posição assumida por Correia Lacerda. É inegável que a História arrasta, por vezes, uma cadeia de verdades amargas e funestas, apresentando, não raro, exemplos pouco moralizantes. Uma vez que todos os esforços do dramaturgo rómântico se devem dirigir no sentido de ensinar e moralizar, é obrigação do drama histórico emendar esses erros do passado. Além disso, e ainda segundo este autor, se o drama segue a História, perde-se o interesse dramático que resulta, quanto a ele, do efeito de surpresa.

> "A história é além disto uma grande prisão para o dramaturgo; agrilhoado à época que tem que bosquejar, ou há-de apresentar os homens e factos como eles constam", arriscando-se a fazer uma simples cópia das crónicas; ou toma certas liberdades que ferem susceptibilidades dos que "não querem todavia que a história seja pulsada com tão pouco melindre e, por assim dizer, com tamanha sem cerimónia" (pp.9-10).

Centrámos esta nossa intervenção em prólogos de três autores que consideramos representativos das tendências manifestadas na época. Nos muitos outros prólogos que lemos, encontrámos os mesmos temas e as perspectivas distribuíam-se de igual forma. Desde a preocupação com o conhecimento das fontes históricas e mesmo a sua revelação, muitas vezes referida e documentada em notas que os autores organizam e apõem ao drama, até ao mais completo desrespeito pelo conhecimento dos factos que motivam o discurso ficcional, fazendo-se a defesa da necessidade do "enviesamento" da história em nome da moral e dos bons costumes, vamos encontrando diversos patamares mais ou menos afastados destas posições, consoante a perspectiva de cada autor.

Poderemos, por isto, concluir que não é legítimo falarmos, no singular, de uma doutrina estética subjacente ao drama histórico português desta primeira fase do período romântico? Não queremos, de modo algum, estremar posições, até porque nos encontramos ainda a meio do percurso e não vamos arriscar uma tal afirmação. Parece-nos, no entanto, já provada a existência de posições tomadas por muitos autores da época que se desviam do que nós hoje consideramos ter sido o manifesto programático do drama romântico (leia-se, histórico) português da primeira fase deste movimento; estamos a referirmo-nos, naturalmente, à "Memória ao Conservatório" de Almeida Garrett.

Muitos críticos desta época consideram mesmo que o drama histórico então produzido enferma deste desvio. Nós sugerimos uma outra razão também abordada num prólogo, que referimos no início deste sub-capítulo, - o atraso em que se encontravam então os nossos estudos históricos contribuía para a falta de elementos tão necessários à composição deste tipo de drama.

João de Azevedo, o já referido autor de *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, por exemplo, justifica ter centrado o seu drama num assunto estrangeiro pelo facto de não possuir dados que lhe facultassem "verdade histórica, descrição exacta de caracteres, pintura de costumes, e quadro fiel da época em cena".

> Temos fastos, temos anais, temos crónicas, sabemos os factos, as épocas, os nomes, as datas que em tal tomada se distinguiu, quem em tal reinado foi valido, como D. Sebastião passou em África, como a D. João IV alevantaram por nosso Rei e Senhor, quantos galeões levou o primeiro, quantos fidalgos tomaram parte na conjuração do segundo; tudo isso sabemos, e ignoramos o melhor para o teatro - *que praticava D. Sebastião com os da frota e D. João IV com o seu mordomo?*
>
> Eis aí o em que os nossos foram omissos, e o que os Franceses e Espanhóis têm que lhes sobeje (p.IV).

Salientamos que este texto foi publicado em 1844, precisamente dois anos após a publicação das *Cartas* e dois anos antes da publicação do primeiro volume da *História de Portugal* de Alexandre Herculano. Curiosamente já temos presente o mesmo tipo de preocupações relativamente à forma como se deveria escrever a História. Herculano não considera desprezível o exame miúdo que resulta de uma grande aplicação; no entanto, isso não constitui a história de uma nação.

> O erro, a meu ver, foi acreditar que ficando-se aqui existia a história: erro digo, e completo; porque nem sequer a biografia dos homens eminentes surgiu de tais averiguações. Temos a certidão do seu nascimento, baptismo, casamento e morte. Se foi um guerreiro, temos a descrição das suas batalhas; se legislador, a data e objecto das suas leis; mas o seu carácter, a medida intelectual e moral de seu espírito, os seus hábitos e costumes, não os conhecemos. E porquê? Porque esse homem é uma abstracção; está separado do seu século. As opiniões, os costumes, os usos, todos os modos, enfim, de existir da época em que viveu, são desconhecidos para nós; [...].[30]

De volta ao Prólogo de João de Azevedo, lemos:

> Verdade é que os Reis estão ali, ali o número dos filhos, ali a conta das batalhas, ali as doações, ali tudo o que descobre o homem público, porém nada do que revela o homem íntimo.
>
> E enquanto semelhantes elementos nos faltarem, como deixar de mentir no drama histórico? Como caracterizar D. Manuel? Como dizer o que foi D. João II? Como copiar D. Sebastião? Como arrancá-los à jazida dos mortos para lhes dar acção e vida sobre o palco? [...]
>
> A nossa opinião é que um Luís XI como de Casimiro Delavigne, um Luís XIII como o de Victor Hugo em Marion Delorme, e um Marquês da Silva como o do mesmo autor no seu Hernani, ainda ninguém os viu na cena portuguesa. São verdades da existência que não podemos dar ao público, porque não tivemos também quem no-las desse (pp.VI-VII).

É clara aqui a atribuição de responsabilidades pelo insucesso ou até pela inexistência de dramas históricos de temática portuguesa, à falta de "verdadeiros historiadores". Contrariamente ao que acontecia em Portugal, ao lerem as crónicas e as memórias, diz João de Azevedo, os franceses deparavam com "o drama histórico, já quase pronto e aparelhado, como se para vós os houvesse escrito, e só com o deixar-vos o trabalho de o casardes à cena, acomodando-lhe o desenlace".

---

[30] HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos*, p.220.

A esta mesma causa de insucesso dos dramas históricos se refere o próprio Herculano quando, na qualidade de membro do Conservatório Real de Lisboa, tece um longo parecer sobre a peça *D. Maria Teles*, de Rodrigo Sousa da Câmara, proposta, em 1842, para admissão às provas públicas.

> Que resulta de se escolherem para objectos de composição dramáticas sucessos e indivíduos pertencentes a uma geração e a uma sociedade cuja índole e modo de existir se ignora? Resulta cair-se no vício do teatro antigo; fazer abstracções e desmentir a verdadeira arte.[31]

Apesar da classificação de medíocre normalmente atribuída ao drama histórico do período romântico, a verdade é que ele existiu e que preencheu grande parte da produção nacional em determinado período. Porque constituído essencialmente por obras menores, revela-nos a forma como o escritor/dramaturgo comum recriou o passado, interpretando o factual ou aquilo que dele dispunha, segundo determinadas convicções ou finalidades. Esperamos, numa próxima etapa, verificar quais os momentos, mitos e lendas da nossa História preferencialmente escolhidos pelos dramaturgos e de que forma são observados, filtrados e trabalhados, quer na construção das personagens, quer na trama da obra de ficção.

RESUMO

O drama histórico foi um género que pululou, em Portugal, sobretudo na primeira fase do chamado período romântico.

Pretende-se aqui apresentar os aspectos teóricos que enformaram a produção dos dramas históricos do período que estudamos. Este enquadramento levar-nos-á a concluir da importância das relações entre a História e a Ficção, num momento em que as duas disciplinas se autonomizam.

O percurso será a leitura e análise dos prólogos dos dramas, uma vez que, à boa maneira do século XIX, os autores prefaciavam as obras, tecendo considerações doutrinárias sobre os géneros que cultivam. Serão também, eventualmente, nossa fonte de informação outros artigos publicados na época, cujo conteúdo incida sobre a noção de História, de Drama ou suas relações. Por razões óbvias, daremos especial atenção às teorias expostas por Alexandre Herculano no que diz respeito à noção de História, como ciência então emergente. Pensamos, desta forma, chegar a um quadro teórico que nos ajude a compreender e explicar as produções dramáticas escritas e/ou editadas entre 1836 e 1856, normalmente tão desvalorizadas pelos Historiadores do Teatro e da Literatura Portuguesas.

Universidade Aberta

---

[31] In: *Memórias do Conservatório Real de Lisboa*, p.137.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, João de, *O Conde João ou a Corte de Versalhes em 1774*, Lisboa: Tipografia de M. J. Coelho, 1844.

CARVALHO, Joaquim Barradas de, *Da História-Crónica à História-Ciência*, 2ª ed., Lisboa: Livros Horizonte 1976 (1ª ed., 1972).

GARRETT, Almeida, *Frei Luís de Sousa*, edição segundo as primeiras edições revistas pelo autor e com o prefácio de Teófilo Braga, Porto: Livraria Chardron, s.d., (1ª ed., Lisboa: Imp.Nacional, 1844).

_____ , *Um Auto de Gil Vicente*, Lisboa: Imp.Nacional, 1841.

GOSSMAN, Lionel, *Between History and Literature*, Cambridge, Massachussetts and London: Harvard University Press, 1990.

HERCULANO, Alexandre, *História de Portugal*, Venda Nova: Bertrand Editora, Tomo I, 1989 (1ª ed., 1846).

HERCULANO, Alexandre, *Opúsculos*, organização, introdução e notas de Jorge Custódio e José Manuel Garcia, Lisboa: Presença, 1982.

LACERDA, Correia, *A Rainha e a Aventureira*, Lisboa: tipografia de Silva, s.d., [1843].

LEAL, José da Silva Mendes, *Dois Renegados*, Lisboa: Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis, s.d., [1839].

MATTOSO, José, *A Escrita da História - teoria e métodos*, Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

REBELLO, Luiz Francisco, *O Teatro Romântico (1838-1869)*, Lisboa: ICALP, 1980.

A SÍNDROMA DO SATI NA LITERATURA PORTUGUESA

SELMA DE VIEIRA VELHO

A literatura portuguesa regista a presença da Índia a partir do século XIII. Entre os exemplos mais evidentes citamos o Panchantantra, conhecido nessa altura em Portugal sob o titulo de "O Conde Lucanor"; o texto contém várias alterações sofridas nos países ao longo da rota de seda e especiarias[1]. Um outro exemplo é o da divulgação da história do Buda como um príncipe cristão no século XI, altura em que existiram mais de noventa versões em línguas europeias. A popularidade dessa história é confirmada pelo manuscrito português do século XIV.[2]

O interesse pela Índia foi intensificado pelos Descobrimentos marítimos, época em que as novidades orientais eram tão vulgares em Lisboa como qualquer dos habitantes naturais, citando Diogo Velho da Chancelaria[3]. A partir do século XVI, o indianismo torna-se um factor exótico na literatura portuguesa. Observa-se que alguns temas indianos envolvem grandes tensões, particularmente no que diz respeito à situação sócio-cultural da mulher, fulcro pelo qual se pode julgar uma sociedade, uma civilização ou uma família. É neste contexto que se pode mencionar o choque civilizacional no século XVI entre a Índia e Portugal, entre, por um lado, o código da alta nobreza portuguesa (expresso nas Ordens Militares) que obrigava o Cavaleiro a defender os fracos e particularmente a mulher contra a injustiça e o mal e, por outro lado, um inteiro subcontinente incinerando milhares de viúvas, inúmeras vezes crianças, na pira do marido em obséquio fúnebre aos deuses - o Sati.

Ignora-se a origem e o desenvolvimento desse ritual que estaria possivelmente ligado à introdução da deusa Sati (purânica) e consequentemente à adulteração dos textos sagrados do Hinduísmo[4]. Entre os relatos mais antigos desse ritual, o Mahabharata refere-se ao incidente da rainha Madri que optou por seguir o exilado rei Pandu (seu marido) ao outro mundo numa época em que a Morte (Yamadharma) assumia características humanas

---

[1] G.VASCONCELLOS-ABREU, *Os Contos, Apólogos e Fábulas da India: Influência Indirecta no Auto da Mofina Mendes de Gil Vicente*, Lisboa, 1902; Francisco Maria Esteves PEREIRA, *A Mofina Mendes de Gil Vicente*, Boletim da Classe de Letras da Academia de Ciências de Lisboa, vol XIV, Lisboa, 1921.

[2] Margarida Corrêa de LACERDA, *Vida do Honrado Infante Josaphate Filho Del Rey Avenir*. Junta de Investigação do Ultramar, Lisboa, 1963.

[3] Diogo Velho da CHANCELARIA, "Da Caça Que Se Caça Em Portugal", (1516) in: *Cancioneiro Geral de Garcia Resende*, Coimbra, 1910, pp.177-18 e [...] "Digo que se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses, do que se sabia em cem anos pelos Romanos [...]", Garcia da ORTA, "Colóquio Décimo Quinto da Canela", in: *Colóquios dos Simples*, (ediçao fac-similada de Goa, 1563), Lisboa, 1891, vol. I, f.210.

[4] Max MULLER, *Chips From a German Workshop*, London, 1869, vol. II, ch.XVI, pp.1-3; Rajbali Pandey, *Hindu Samskaras*, Delhi, 1994 (reprint), ch.IX, p.234-74.

e parlamentava com os sábios reais como Savitri, Nachiquetas e Yudhisthira[5]. Observa-se que Savitri foi a encorporação da mulher ideal dos tempos védicos, que pode ser definida como o ser intermediário entre os deuses e os homens. Nessa remota antiguidade, a Mulher era um ser privilegiado porque não era permitido ao Homem atear o fogo sagrado ou iniciar as cerimónias religiosas[6] sem a sua presença benéfica - um conceito mais próximo do código da alta nobreza portuguesa do que da bárbara desumanidade do Sati, que, muito embora seja hoje proibido pelas leis, aflora de vez em quando com impunidade, como, por exemplo, no ignóbil incidente da Roop Kanwal no Rajasthan, em 1987.

O mais antigo documento português com referência ao Sati é a ordem de Afonso de Albuquerque em 1510 proibindo esse ritual em Goa por achá-lo um atropelo à justiça moral, através do qual se condenavam à morte muitas vidas inocentes[7]. Consequentemente o Sati veio a ser substituído em Goa (como em alguns outros casos raros no subcontinente) pela "Bodki", i.e., "a cabeça rapada" e constituía uma violência tão desumana como o Sati, porque era uma condenação da morte em vida e implicava cruentas humilhações, entre as quais, a viúva ser impedida de um segundo casamento; despida de todos os confortos, das suas riquezas e jóias, obrigada a usar roupas ásperas e brancas, tendo o chão duro por cama, e ostracizada de todos os acontecimentos sociais, religiosos e familiares, a viúva era apontada como um símbolo de mau agouro e amaldiçoada pelos sacerdotes brahamânicos.

A primeira obra literária portuguesa a registar a síndroma da viúva indiana (Sati e/ou Bodki) é o drama palaciano de 1521, "Cortes de Júpiter", de Gil Vicente, que, aproveitando genialmente a viagem nupcial da Princesa Beatriz (Duquesa de Sabóia), apresentou muito apropriadamente através do mar as notícias dessa síndroma numa inversão cómica da realidade existente no subcontimente indiano. Gil Vicente transformou as Bodkis em aias ou criadas das damas de companhia da princesa portuguesa, o que se torna evidente nas expressões como "cabeças rapadas", "bem rapadas as moleiras", "descabeladas" e "trosquiadas", citando:

> [...]
> Yrá bem sua criada
> metida numa gamela
> e a cabeça rapada
> huma touca esfarrapada,
> e huma gorra amarela
> Y yrá perto da vella

---

[5] *Mahabharata*, Adi Parva, versão inglesa de Chakravarthi V. Narasimhan, Columbia University Press, 1965, ch. IX, p.23; A. L. BASHAM, *The Wonder That Was India*, New Delhi, 1990, (reprint), pp.167-87.

[6] Ver a lenda de Manu e Ida em *Satapatha- Brahmana*, 1: 8: 1: 1 in: *Sacred Books of the* East, vol. I, Oxford: Clarendon Press, 1891-1897, p.187.

[7] Afonso de ALBUQUERQUE, COMENTÁRIOS, Lisboa, 1773, vol I, parte II, cap.XX, pp.116-17; Al-Biruni, *India*, New Delhi: National Book Trust, 1983, p.239; A. L. BASHAM, *The Wonder That Was India*, pp.187-90; Pe. Gonçalo Fernandes TRANCOSO, *Tratado Sobre o Hinduismo Madure*, (1616), publicado por José Wicki, S.J., Lisboa 1973, pp.226-7.

onde o Arcebispo vay:
cantará rouca singela:
Não me quis casar meu pay,
ora folgay ...[8]

Observa-se que a bem informada corte portuguesa não deixaria de se divertir com a ironia de uma "bodki" viajar junto da caravela dum sacerdote máximo e observar a referência duplamente sardónica ao Sati através da expressão "huma touca esfarrapada e huma gorra amarela". Antes da incineração da viúva os seus familiares arrancavam-lhe todos os ornamentos, riquezas, jóias e roupas de gala (com que tinha de se apresentar para as cerimónias fúnebres); em seguida, cobriam-na com um trapo amarelo com que era lançada à fogueira[9]. Observa-se também que no século XVI o traje de gala da mulher goesa eram os Pitambores, vestes riquíssimas de cor amarela entrelaçadas com fios de oiro.

De vez em quando, surgem nos autos vincentinos alguns comentários breves que aparentam ser inversões mordazes do panorama indiano, como, por exemplo, nos parece ser o caso das sentenças ígneas de Apolo.[10]

As consequências trágicas da introdução da Censura Tripla em Portugal não deixaram de ter repercursão no intercâmbio cultural com o Oriente, denominado de terras de demo[11]. O indianismo, quando presente, manifesta-se através de uma linguagem intencionalmente ambígua e difícil. Nos finais do século XVI e início do século XVII, o tema do Sati aparece às vezes entremeado com o folclore goês, como, por exemplo, é o caso das histórias ligadas ao ciclo da Árvore Triste. O texto de Fernão Álvares do Oriente, "História da Árvore Triste", apresenta uma lenda intercalada de ecos do panorama histórico do Estado da Índia. Sumariamente, a rainha Grisalda foi cruelmente incinerada pelo seu povo por ter levado Saladino (seu rei) ao suicídio:

[...]
A adultera Grisalda em quem se alcança
Aquella culpa vil da fè mudada
(Nem ha culpa mais vil, que em fè mudança)
Daquella multidão com causa irada ...
Foy logo à duro incendio condenada ...

Saladino procurou a morte em sinal de extrema penitência pelo extremo amor que dedicava a sua mulher, que o traíra por amores com um "Peregrino" do Ocidente:

Tendo-me logo tu tão ofendido
Tomo a vingança em mim, que sou, Senhora,
em quẽ tu perdes mais, e o mais perdido ...[12]

---

[8] Gil VICENTE, "Cortes de Jupiter", in: *Obras Completas*, editadas por Prof. Dr. A. J. Costa Pimpão, (2ª edição), Porto, 1979, pp.236-44.

[9] "The Chronicle of Fernao Nunis", in: *The Vijayanagar Empire*, translated by Robert Sewell, edited by Vasundhara Filliozot, New Delhi: National Book Trust, 1977, pp.167-71.

[10] Gil VICENTE, "Templo de Apolo", in: *Obras Completas*, pp.279-87.

[11] João de BARROS, *Decada I*, Lisboa, 1778, Livro IX, cap. 3, pp.336-7.

[12] Fernão Álvares do ORIENTE, "História da Árvore Triste", in: *Lusitânia Transformada*, Lisboa, 1607, p.116 e seg.

Grisalda, Saladino e o Peregrino são personagens com valores simbólicos; Grisalda tem características que coincidem com a descrição da ilha de Goa, cuja beleza paradisíaca fez dela a capital e a jóia mais preciosa da coroa de Idalcão. Foi ainda a beleza de Goa, aliada à sua posição estratégica, que levou Albuquerque a estabelecer nela a sua capital, e aparece no texto através duma linguagem metafórica:

> [...] O fado insano
> Aã terra tresladou huũ dos planetas
> Celestes disfarçado em traje humano.
> Inventou em Grisalda, trãformado
> Em mal, que dana, o bem da formosura.

Saladino foi moldado em alguns detalhes da vida de Idalcão, o Sabayo de Goa, ou Adil-Shah[13]. O Peregrino do Ocidente (deliberadamente não nomeado) reflecte não só a presença portuguesa na Índia, mas coincide até certo ponto com algumas características históricas do contacto de Goa com Albuquerque[14]. Saladino, loucamente enamorado, preferiu sofrer em si os danos da traição de Grisalda. O Peregrino, mortificado pela saudade, sofreu uma morte cruel por não poder existir sem Grisalda. Esta aparece como que predestinada à traição e ao fogo e acabou transformada numa Sati. O ritual imposto a Grisalda parece ser uma referência oblíqua às fogueiras dos Autos-da-Fé que se ateavam

---

[13] Idalcão era filho de Aga Murad ou Amurath, Sultão da Turquia, e fora mandado pela sua mãe à Índia para o livrar das tentativas de assassinato por seu irmão, que sucedera ao trono do seu pai em 1451. Foi adoptado por Muhammed Gawan, Primeiro Ministro do imperador Muhammed Sháh, que o investiu com o título de Khan, passando-se a chamar-se Adil-Khan; foi nomeado Governador de Bijapur, e tornou-se mais tarde o seu rei. Possuiu Goa entre os seus vários territórios. Ref: Pe. M. J. Gabriel de SALDANHA, *História de Goa*, Bastorá, Goa, 2 vols, 2ª edição, 1925-1926, vol. I, pp.18-24. Esses factos aparecem no texto como: "(Que o moço Saladino era chamado). / Na guerra sofredor, na paz temido / Mas seu descanso, e venturoso estado / Pollo fogo que amor no mundo accende, / Em cinza foy, desta'rte, & empô tornado / Hum dia quando polla terra estende / Os seus rayos, do Ceo, o louro àmante / Da nimpha, ... / O moço, ou d'esforçado, ou de arrogante / ... ... Da casa de seu pay posto em fugida, / O descanso deixou dos patrios lares; / Côs grandes & soberbos fero: & brando / Côs humildes mostraua, & pequeninos / O peito: a guerra & a paz sempre alterando", Fernão Álvares do ORIENTE, *Lusitânia Transformada*, Lisboa, 1607, p.116.

[14] Albuquerque ia de Cochim a caminho de Ormuz, quando foi contactado em Angediva por Timoja, que lhe trazia o recado das aldeias comunitárias da Ilha de Goa encabeçadas por seus chefes (todos hindus) para ir conquistar Goa, porque toda a população hindu de Goa estava farta dos vexames sofridos às mãos dos poderosos mercadores muçulmanos e do seu Sabayo, Adil-Shah, rei de Bijapur. No entanto, Adil-Shah não era o seu verdadeiro senhor, mas o seu usurpador, que se apoderou dela à força das armas, sem que os reis de Bisnagá (Vijayanagar) a pudessem reaver. Mas estes, por sua vez, a tinham usurpado aos seus anteriores possessores, numa sangrenta e trágica cadeia de usurpações que retrocedem a duzentos anos antes de Cristo. Albuquerque conquistou Goa a primeira vez com surpreendente facilidade devido a dois factores importantes - o elemento da surpresa e o auxílio prestado pela população hindu de Goa. Adil-Shah, ao ter conhecimento da perda de Goa, sentiu a dor mais ruim da sua vida, por ele a considerar a jóia mais preciosa da sua coroa, gastando uma enorme fortuna na sua reconquista. Porém, acabou por perdê-la definitivamente para glória de Albuquerque, o qual, por sua vez, também se enamorou dessa ilha paradisíaca, fazendo dela a capital do seu majestoso imperio. Gaspar CORRÊA, *Lendas da India*, Lisboa, 1858-1866, tomo II, parte I, pp.49-50; João de BARROS, *Década II*, Lisboa, 1777, Livro IV, cap. 5, pp.429-30; Afonso de ALBUQUERQUE, *Comentários*, Lisboa, 1917, vol. I, parte I, cap. 20, pp.116-17, *Comentários*, Lisboa, 1929, vol. III, cap. LVI, p.316; Pe. M. J. Gabriel de SALDANHA, *História de Goa*, vol. I, pp.1-24.

nessa altura em Goa e através dos quais a sua inteira população ficava sujeita a um quase ritual do Sati.

O texto de Francisco Rodrigues Lobo também intitulado "História da Árvore Triste" relata uma outra lenda do folclore goês:

> E posto que has por falsa minha história
> gentilidade tudo, e tudo vento,
> que por hõrar os meus con grande glória
> Formey da Lua, e Sol meu fingimento.[15]

A lenda refere-se a um passado longínquo, ligado às invasões budistas do sul da Índia, que nem sempre foram pacíficas:

> [...] A gran varella
> que esta em alto monte edificada.
>
> Remeteram os seus Bonzos, e zelosos ...
> As armas vão metendo em tudo quanto
> Alcanção de vassalos e estrangeiros ...
>
> Por montes e cidades arrebentão,
> Com festas de real recebimento,
> Contínuos sancrifícios lhes acrescentão
> Meninos e donzellas degolando,
> As aras de seu sangue fumegando.[16]

É nesse panorama de invasões e lutas fraticidas que se regista o trágico fim dos herdeiros de duas casas reais, Champel (da dinastia solar) e Mandel (da dinastia lunar), aparentados entre si, mas em posições antagónicas no panorama político:

> Sinal da triste morte desastrada,
> Dos primos, cujo amor desigual
> A tantos causa foy de tanto mal. ...[17]

O príncipe Mandel enamorou-se perdidamente da loira e triunfante invasora, a princesa Champel, sua parente. Desdenhosamente a princesa ordenou que o príncipe lhe apresentasse dentro de sete dias como prova de amor:

> Esse Padrão jaspe, e pedra fria,
> que rega do jardim a clara fonte
> Em árvore converta num só dia,
> E porque seu serviço mais lhe monte
> Tal ordem lhe porà, pois a porfia
> De flores se aperceba, e nellas dure
> Até que a lus paterna o mundo mede ...[18]

---

[15] Francisco Rodrigues LOBO, "História da Árvore Triste", in: *Fenix Renascida*, Lisboa, 1721, pp.1-33, estância 88,

[16] S. Krishnaswami AIYANGAR, *Some Contributions of South India to Indian Culture*, Madras, 1995, pp.7-8, 20, 22-3, 34, 38 e 50; Francisco Rodrigues LOBO, "História da Árvore Triste", Estâncias 14-23.

[17] *Op. cit.*, Estância 47.

[18] *Op. cit.*, Estância 53.

A tragédia foi precipitada pela interferência da Lua pelo muito amor que ela tinha pelo Príncipe Mandel:

> Ouviu a Madre lua no alto assento
> A trama de Champel para seu dano
>
> [...]
> Seu filho visitou en continente
> [...]
> "E quando no mais alto luzente
> Estrelifero polo, a vir no meyo
> Terá no duro seyo as brandas flores
> E o desejado fim de seus amores".[19]

Mandel mandou avisar a princesa que colhesse as flores "no seio do padrão que a fonte molda"; Champel riu-se gostosamente da embaixada julgando que o príncipe enlouquecera e por isso concordou em ir colher as flores, mas:

> [...] c'huũ meneyo
> Suave, brando, alegre, deleitoso,
> O tronco foy tomando: a folha veyo
> De hum vento crepitada, e saudoso
> já todo o ramo està de flores cheyo,
> E dellas o terreno muy cheyroso ... .

Porém Champel:

> Aquella formosura tão estranha
> Torcendo as alvas mãos, os olhos cerra
> [...]
> No christalino peyto pòs aponta
> Do alfange de marfim, que furou pronta
> Traspassa o duro ferro a carne branda
> E o coração de meyo a meyo parte
> [...].

O príncipe, tal como o seu povo, de tão surpreendidos, não reagiram a tempo de impedir o suicídio da princesa:

> [...]
> "Mas antes por amor quem me matara
> Matey a mym por quem me desamava"
> Então co a mesma espada, que arrancava
> Do peyto, que eu não sei qual outro o iguale,
> O seu atravessou com vos amara
> De hum ultimo suspiro, ultimo vale,
> Cae aos pès de Champel, que tanto amara".[20]

---

[19] *Op. cit.*, Estância 57.
[20] *Op. cit.*, Estâncias 59-75.

Apesar de saber do desdém que a princesa lhe votava, o príncipe seguiu-a na morte com o mesmo amor que lhe consagrara na vida, usando do mesmo alfange como um instrumento de união noutro mundo, transformando-se assim no caso único do Sati masculino:

> E quando em algum tempo nossa história
> Ouvida for dos homens, não duvido
> Senão que a mym darà muy grande glória.[21]

O século XVIII marca a mudança de interesse pelo indianismo. O exotismo perdera a novidade e os mitos e crenças são apresentados como anacronismos a erradicar. O texto da biografia de Sivaji de Cosme da Guarda, "Vida e Acções do Famoso e Felicíssimo Sevaji da India Oriental", de 1730, contém alguns detalhes que acompanham a atmosfera emocional, social e religiosa do ritualismo do Sati nas recomendações do herói à beira da morte:

> Não vos esqueça que quando o incêndio andar mais furioso trareis todas as minhas mulheres [...] para se lançarem no meyo daquellas chamas; a nenhuma porèm quero que vòs obrigueis porque nem eu as obrigo a que se queime por força, porque só espero e quero esta fineza das que me tiverem mais amor. Em pago do qual, quando eu tornar a este Mundo, me servirei só daquellas a que este bom termo for devendo [...] De todas as mulheres que tinha, só doze o quizerão acompanhar em tão famosa jornada. Sahirão com grandes gallas, comendo Betle, e bailaindo à roda da fogueira, a poucas voltas saltarão na fogueira, principiando o eterno fogo naquelle material [...][22]

Francisco Luís Gomes foi um dos escritores do século XIX que usou intencionalmente do indianismo decadente para a propaganda do liberalismo político-social:

> ... é necessário que os princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, eternos na sua duração, sejam também universais na aplicação.[23]

O seu romance *Os Brahamanes* (1866), foi desenvolvido na sociedade anglo-indiana, onde se encontravam os Brahamanes fiéis às suas crenças e aos seus hábitos, os *thugs* com a sua ferocidade e os preconceitos da casta[24]. A acção localiza-se no distrito de Oude, " a que encerra as origens dos quatro rios sagrados da Índia e a famosa Benares, que é a Roma do bracmanismo, desmoronou-se e caíu em 1856 no vasto sorvedouro do império britanico ..." Magnod, o brahamane, vê-se obrigado a suportar os ataques de mau-humor e desdém de Roberto Davis (sobrinho do seu chefe), que o escarnecia, chamando-o de "*gentleman of colour*", e o tratava como um objecto que se tolera por ser útil. Essa atitude contrastava com a delicadeza habitual do velho Sr. Davis, por quem Magnod tinha uma profunda afeição. Uma explosão de arrogância de Roberto Davis precipitou uma

---

[21] Op. cit., Estância 74.

[22] Cosme da GUARDA, *Vida, e Acçoens do famoso e felicissimio Sevaji, da India Oriental escrita por Cosme da Guarda, natural de Murmugão*, Lisboa, 1730, cap.20, pp.163-8.

[23] Carta de Franciso Luís Gomes a Augusto Teixeira de Vasconcelos a quem o autor dedica o livro, p.VII da introdução, publicada na Tipografia da Gazeta de Portugal, Lisboa, 1866.

[24] Pinheiro CHAGAS, in: *A Gazeta De Portugal*, Lisboa, 1886, pp.III e IV da Nota dos Editores, citação sem data na segunda edição comemorativa do centenário de Francisco Luís Gomes, Livraria Académica, Nova Goa, 1928.

cadeia de reacções e tragédias entre as quais se encontra o Sati da Bima, mulher de Magnod. Os criados párias levaram Magnod de rastos por ordem de Roberto. Profundamente humilhado, Magnod refugiou-se nas matas para suicidar-se, porque:

> Os brahamanes são uma dinastia e uma casta. Brahma é o sol, e os brahamanes os seus raios [...] As mãos do pária que tocarem no brahamane imprimem nelle o selo indelével do inferno [...] Só para o brahamane [...] não há salvação [...] Nunca mais se levanta. A sua queda chama-se o inferno [...][25]

Acreditando que Magnod se suicidara nas matas e por não poder incinerar-se junto do cadáver do seu marido, Bima, esquecendo-se dos filhos, vestiu um sari branco em sinal de luto e enforcou-se numa trave da sua casa por não poder enfrentar o peso da "poluição" que "contaminara" a família inteira.[26]

Thomas Ribeiro foi efectivamente o paladino que defendeu com denodo a liberdade de a mulher indiana escolher o seu marido, bem como de a viúva optar por um segundo casamento; Thomas Ribeiro via o casamento inter-racial como a única solução viável para a extinção da síndroma do Sati e Bodki. "Mogarém" é uma pequena crónica anexa ao texto do segundo volume das *Jornadas (Entre Palmeiras)*. A crónica da Mogarém foi desenvolvida a partir duma lenda de Goa que se encontrava num antigo manuscrito referente ao ano de 1548 e relata os amores secretos entre uma lindíssima goesa, Mogarém, e D. Fernando, de beleza apolínea, filho do Vice-Rei D. João de Castro. Franciso Xavier surge no texto como o protector desse jovem casal. D. Fernando testemunhou o prelúdio da sua própria desgraça quando um jovem casal de hindus encontrou a morte. Toda a destreza de D. Fernando não pôde impedir que as mandíbulas dum tigre dessem uma morte súbita ao jovem que minutos antes lhe acenara amigavelmente. A jovem que o acompanhava buscou a morte num ninho de víboras. D. Fernando procurou notícias das famílias dos infelizes amantes e foi-lhe dito que os cadáveres ficariam expostos aos elementos, porque a "ex-comunhão implácavel" pesava sobre eles, sendo o moço sudra e ela brahamane. Profundamente revoltado contra tanta crueza, D. Fernando recolheu os cadáveres e enterrou-os piedosamente, chorando o fim da infeliz mulher:

> haviam de matar-te os homens, pediste a sanha dos repteis a esmola do seu veneno.[27]

D. Fernando morreu no Cerco de Diu e logo a seguir um vingativo "botto" (sacerdote hindu) que fora rejeitado pela Mogarém, ciente da morte de D. Fernando, denunciou os seus amores à família da jovem, concorrendo para o ostracismo a que Mogarém foi votada pela sua comunidade. Caminhando pelas matas em busca da paz, Mogarém encontrou um grupo de joques fanáticos que, reconhecendo-a, não só lhe recusaram o socorro que ela lhes pedira, mas lançaram-lhe vitupérios e maldições:

> Era no lugar maldito o monstro impuro, porque deus tinha apartado d'alli os olhos. Nem pae, nem mãe, nem irmãos, nem filhos ponham n'ella a vista compadecida! Converse com os monstros do lago e as feras do monte que nutrem dos sanctos do bom deus.[28]

---

[25] Francisco Luís GOMES, *Os Brahamanes*, Lisboa, 1866, cap.III, pp.23-4.
[26] *Os Brahamanes*, caps.IV-V, pp.30-4.
[27] "Mogarém", in: *Jornadas*, vol II, pp.279-85.
[28] "Mogarém", *idem*, pp.309-10.

É interessante e factual a descrição dum Sati feita nesta crónica:

> "Mogarém ergueu-se exclamando: - Um Suthi ! Começava a compreender. Viu-a despojar-se das suas jóias, em favor das suas mais próximas amigas e começar, com passo firme, as voltas em roda da fogueira, a que se ateava o fogo por differentes lados, e em cujo centro se destacava, em negro e horizontalmente, o perfil do cadáver.
>
> O coração de Mogarém começou de bater! A viúva, terminadas as voltas fataes, que deu com passo resoluto e olhar levantado e firme, pareceu vacillar. Quiz subir para o meio das chamas, amparada pelos seus parentes, e não pôde. Mogarém estendeu-lhe os braços, e, com os olhos medonhamente dilatados, exclamou: - Foge! Este grito perdeu-se na algazarra enorme, que ou para animar a pobre vítima, ou para encobrir as suas súplicas, se ergueu junto da fogueira fatal. Viu-a erguer-se nos braços de muitos homens, debater-se e abysmar-se n'um mar de chamas, que projectavam no rio o seu clarão sanguíneo.[29]

Mogarém teria cometido o seu Sati nas águas do rio, porque fora nas margens do rio que D. Fernando lhe acenara o último adeus, se Francisco Xavier não tivesse corrido em seu socorro.[30]

A Indiana desenvolve um outro tema de amores trágicos entre a linda e jovem Cassi (uma "bodki") e Raul, um jovem capitão florentino. A obra expõe a condição patética e o caos emocional da jovem viúva colocada entre os desapiedados preconceitos sociais do arrogante Ramá (seu pai) e o amor de Raul, o jovem capitão florentino. Para Ramá, o suicídio de Cassi era imperativo, a única prova da pureza da sua casta. Raul oferecia-lhe uma nova vida no seu país longínquo. Os monólogos de Cassi projectam a bárbara violência da Bodki, tão cruel como o Sati.:

> Condenada à fome, ao pranto, á solidão,
> ao desamor cruel, aos frígidos olhares
> que inspiram esta mortalha! ...
> Disseram do meu Deus os sacrossantos lábios:
> Na pira marital morrei, paixões fatais!
> Mas veio a lei da Europa, o monge e os pios Sábios
> dizer d'espada em punho á minha lei: - Não mais!
> não algemeis á morte u' alma que se expande!
> o Deus que lhe deu a vida há-de-lhe marcar o fim!
> Hipocrita favor![31]

Na terra onde o amor se transformou num sonho impossível, Cassi terminou o seu monólogo num murmúrio de ânsia:

> Oh! quem nascera na pátria d'ele onde se pode amar![32]

---

[29] *Idem*, pp.313-14.

[30] *Idem*, p.318.

[31] Thomas RIBEIRO, *A Indiana e Poesias (Relativo a India, extraidas do livro Vésperas)*, Nova Goa, 1932, pp.24-7.

[32] *Idem*, p.27.

Quando a família descobriu os seus amores, Cassi foi esmagada pelas maldições do seu pai e dos familiares:

> No opróbio te arrasta
> Infame e proscrita
> Viúva sem casta
> maldita! maldita!"[33]

Cassi enlouqueceu e morreu actuando o ritualismo do Sati, distribuindo as suas jóias entre as amigas que imaginava estarem ao seu lado, e quando sentiu o raiar do dia julgou que via a sua pira:

> O fogo que atiei nas secas ramas
> envolve e abraza já toda a floresta,
> fiz lenha imensa para a imensa festa!
> Aguarda um pouco ó tálamo de chamas![34]

O drama termina com a expressão da esmagante derrota com que Raul se despede do cadáver da Cassi:

> diz a Deus que em todo o mundo
> se mata a gente em seu nome![35]

Já nos princípios do século vinte (1906), Alberto Osório de Castro deixou-nos um sensibilizante poema dramático em "Sati", que expõe os efeitos psicológicos sofridos por uma jovem indefesa perante as pressões sociais, numa atmosfera prenhe da apologia da morte da viúva e a tal ponto que Sitá-bay, a viúva-criança, acabou por optar pelo Sati. As pressões sociais são evidentes em vários coros, como

a) no coro de Homens Novos:

> A mulher só é grande se acompanha
> Na morte o seu amor
> Se não morres, Sitá! teu coração
>
> É flor de surâne, amarga e extranha
> Que é como luto e podridão
> Morre, Sitá se te fez grande a dor.
>
> Filhas da India, ó flores de peçonha
> E de ilusão,
> Em cujo seio uma serpente sonha
> O veneno e a traição ...

---

[33] *Idem*, p.53.
[34] *Idem*, p.61.
[35] *Idem*, p.64.

b) e no coro das Mulheres, que embora lamentem a sua sorte, preparam a Sitá-bay para o Sati:

> Ai! morre já, pobre amor!
> Antes em cinzas ficar
> Do que viveres na dor
> Que seres viúva, e durar.[36]

É interessante observar que o autor teve um cuidado particular em apresentar o drama da viúva-criança com detalhes que se podem comprovar com uma vasta documentação. A actuação do coro das Mulheres junto da Sitá-bay em que quebram as suas manilhas de vidro colorido, recolhem todas as suas jóias e cortam a sua longa e lustrosa trança, é uma reprodução factual do ritualismo da viuvez, o qual precede o trágico fim da Sitá-bay, que é conduzida a praticar o Sati, invertendo a promessa da vida em morte; o próprio nome da trágica criança-viúva presta-se a essa alteração, de Sitá em Sati, sendo o sufixo "bay" um termo afectivo. Parece-nos que essa ambiguidade e alteração dos nomes foi um jogo deliberado do autor a quem não passou despercebido o facto de ter sido uma pequena alteração dos textos do Hinduísmo a causa da introdução do ritual do Sati com foros de religião na Índia.

Vatsalá foca um outro aspecto do Sati através da infâmia da prostituição religiosa, da tragédia duma criança vendida e marcada emocional e psicologicamente, em que se regista a prática do casamento com uma flor, a prova da escravidão do templo.[37] Vatsalá foi inspirada tanto na "Bailadeira" ou Devadassi, i.e., a "prostituta religiosa" que conheceu o apogeu na pessoa de Ambapali da tradição budista,[38] bem como na Salomé de Oscar Wilde.[39] Tal como Ambapali, Vatsalá teve as riquezas e os reis do subcontinente indiano aos seus pés e, à semelhança de Salomé, Vatsalá enamorou-se do único homem que desprezou o seu amor, porque o asceta esfarrapado vivia contemplando Deus na pureza da sua alma. Tal como Salomé, Vatsalá insistiu na sua escolha do homem, a todo o custo, vivo ou morto, envenenando a gamela das esmolas do asceta, para logo a seguir cometer o Sati como a única forma da união com o homem que escolhera, porque a única maneira de se afirmar era ser a Mulher-Morte:

> Ó corpo exangue, de pureza e de granito!
> Perfeição que assombra e que jamais se atinge
> Asa do Sol que é Deus e habita o Infinito!
> Posso enlançar-te emfim! ... Tu pertences-me Esfinge![40]

Apesar de *Vatsalá* ter alguns graves defeitos como a redundância e a metrificação, igualmente infelizes, o drama teria sido esteticamente efectivo em prosa. Nota-se também a

---

[36] Alberto Osório de CASTRO, "Sati", in: *A Cinza dos Myrtos*, pp.135-9.

[37] Nascimento MENDONÇA, *Vatsalá*, Bastorá, 1939.

[38] A. L. BASHAM, *The Wonder That Was India*, Delhi, 1990 (reprint), p.185-7.

[39] Oscar WILDE, *Salomé*, tradução inglesa por Lord Alfred Douglas, Londres, 1894, (publicado em Paris em 1891). Utilizamos a edição da Penguin Books, s.d.

[40] Nascimento MENDONÇA, *Vatsalá*, p.32; Oscar WILDE, *Salomé*, p.45.

utilização descuidada de palavras com conotação sócio-religiosa que nunca deveriam surgir como sinónimos (Mahatma, Rishi, Saniassi, etc.).

A falta de familiaridade com as raízes hindus também se nota numa outra obra - *Bodki*, de Agostinho Fernandes. O poderoso deus védico Agni é repetidamente invocado nessa novela como se tratasse duma deusa tribal. Apesar desse grave erro, *Bodki* explora o drama psicológico do isolamento dum jovem médico da classe média que se interna no interior das Novas Conquistas nos anos que precederam a exploração das minas de ferro de Goa, altura em que as ideias liberais e o progresso tecnológico surgiram no horizonte social para serem rejeitados logo a seguir, por provocarem perturbações na hierarquia social das terras do interior, onde a figura do bruxo (o Gaddi) tinha o domínio absoluto. Surge a luta, quando o jovem médico tenta defender e quebrar o ostracismo duma velha viúva dessa zona, a *Bodki* (i. e., cabeça rapada). O seu entusiasmo vai esbatendo-se gradualmente através de uma série de desastres que vêm confirmar a superstição de mau agouro contra a Bodki e criar sérias dúvidas na alma do jovem médico. A luta social e psicológica termina na derrota do médico, que desiste, quando dá conta de que a sua própria irmã se tornara involuntariamente numa outra "bodki", nessa sociedade fechada e cheia de preconceitos que em breve a iria excluir de todas os contactos sociais:

> Lena grávida e a noiva carbonizada. De repente lembrei-me do gaddi ... "Elas trazem desgraças"... Seria verdade? Que ideia ... uma simples coincidência, simples e terrível. Fiquei a pensar como a situação da Lena era idêntica à de Kamala. "Agora Lena é uma bodki," murmurei eu com um sorriso amargo.[41]

Resumidamente estes são alguns dos exemplos da síndroma do Sati e/ou da Bodki que se encontram na literatura portuguesa. Na base de todos esses incidentes encontra-se a mesma ideia que levou Albuquerque, quase quinhentos anos atrás, a condenar o ritualismo e a prática como um atropelo à justiça moral na sociedade indiana, a qual ainda continua a prática de divinizar a Sati através dos templos de Rani-Sati e Devi-Sati,[42] porque a lei existe, as mais das vezes, apenas em papel, na sociedade que timbra em ser a pátria do Barba Azul dos contos infantis.

Universidade de Goa

---

[41] Agostinho FERNANDES, *Bodki*, edição do autor, Porto, 1962, p.335.

[42] Apesar das leis que proíbem o Sati, a vitimização das jovens indefesas continua a ser praticada impunemente, quer como Sati, à qual se erguem templos gloriosos de Rani-Sati (a Sati-rainha) e Devi-Sati (a Deusa-Sati), no sítio onde se praticou essa bárbara desumanidade e em cujos precintos se criam escolas femininas, onde as crianças são doutrinadas na gloriosa e máxima fidelidade marital através do Sati, quer no assassinato de jovens recém-casadas que se queimam vivas, por motivos do dote que a família do marido lhes exige em crescentes pressões, as mais das vezes, insustentáveis.

A MEMÓRIA COMO CONSTRUÇÃO EM *DOM CASMURRO*

MARIA JOSÉ MOTTA VIANA

O termo *memória* nos remete de imediato à idéia de capacidade de reter e conservar a lembrança do passado vivido e experimentado ou de algo ausente. Mas o trabalho da memória se complexifica ao escapar às categorizações definitivas, permitindo uma interminável recomposição frente às solicitações do momento e das intenções. Então, memória é também uma estrutura de reconstrução de uma experiência vivida num discurso. Isso faz dela um trabalho de deformação, e, sobretudo, um trabalho de conhecimento. O discurso da memória revela-se, desse prisma, um labirinto.

Apesar da aparente linearidade do texto, é como construção labiríntica que vejo o *Dom Casmurro*, de Machado de Assis[1]. Ao expor-se como texto de memórias - ficcionais, é claro - essas memórias se justificam a partir de razões muito claras expostas pelo narrador-protagonista no segundo capítulo. A primeira delas já nos instiga. Ela advém da falha de uma tentativa anterior do personagem em "atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência", através da reprodução da casa de sua infância, na rua de Matacavalos, em outro lugar e em outro tempo (agora no Engenho Novo, e estando velho e casmurro o seu idealizador). Dois aspectos da escrita memorialística se revelam naquelas palavras do narrador: *atar* significa amarrar, ligar, unir e, ambiguamente, pode significar também enlear-se, embaraçar-se. O substantivo *ponta* significa extremidade de qualquer coisa, extremo de algo estreito e comprido, princípio ou fim de uma linha. Nesses dois significantes enreda-se a semântica do labirinto e neles temos o desejo expresso de coadunação entre dois pontos de uma vida, dois *eus*, lugares da falta, duas identidades que deveriam se fundir mediante a reconstrução da casa materna. Tendo falhado essa reprodução, na sua função de liame entre fronteiras distanciadas pelo tempo, pelo espaço e pela difusão da individualidade, permanece o desejo da fusão entre os *eus* díspares, a necessidade de cobrir o vazio, a hiância que persiste e insiste no sujeito. "... Um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falto eu mesmo e esta lacuna é tudo" (p.7). Assim expressa a vacuidade, o destroçamento do sujeito, nova empreitada se lhe apresenta. Agora, construir em linguagem aquilo que desabou na reconstituição anterior. Vejamos:

> Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, [...] agradeço-vos o conselho, eu vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. Deste modo, viverei o que vivi ... (pp.7 e 8).

A linguagem se apresenta então como recurso duplamente vicário, mas com a possibilidade de sucesso, pois, segundo a crença, "recordar é viver duas vezes", mesmo

[1] ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro*, São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

que uma vida em ausência. E por que não completar: recordar é confirmar-se, ou também redimir-se.

É com esse instrumento falho e ao mesmo tempo absolutamente rico e múltiplo que a proposta das memórias de Bentinho/D. Casmurro nos é apresentada no seu ponto de partida como construção/desconstrução/construção.

Tendo sido anunciadas e justificadas essas memórias, anuncia-se também o jogo retórico de que se comporá a narrativa. Atentemos para a utilização do termo *reminiscência*. Walter Benjamin, estudioso do memorialismo, estabelece diferenças significativas entre memória e reminiscência. A primeira seria essencialmente conservadora, cristalizadora e lapidar, portanto mais próxima da história do vencedor. A segunda seria mais produtiva, pois temporaliza a história no jogo de passado/presente e trabalha com o pequeno, com o detalhe, com o que não apareceu, portanto, com o vencido. Dessa forma, o vivido é repetido em palavras em demanda da diferença. Ora, apesar de estarmos trabalhando com memórias ficcionais, sem vínculo aparente com a realidade, com a história, não podemos ser ingênuos e acreditár na imanência pura da inspiração literária. A obra ficcional guardará sempre um vínculo com a realidade, nem que seja o da verossimilhança apenas. Melhor que seja o da crítica e do questionamento aos costumes, à ética, à moral, à religião, entre outros aspectos da sociedade e das individualidades representadas no texto literário. Em se tratando de um autor do porte de Machado de Assis, o cuidado na abordagem analítica deve ser redobrado, uma vez que a sua consciência do fazer literário, do trabalho com a linguagem não nos permite subestimar a escolha de nenhum signo, nenhuma sinonímia.

Verificamos que a nossa desconfiança em relação ao termo *reminiscência* não é vã. Toda a narrativa de D. Casmurro vai se estruturando em torno do detalhe, da minúcia. Até sua fragmentação em pequenos, às vezes minúsculos capítulos nos demonstra o detalhismo. Além do que, esses capítulos minúsculos, de um modo geral, se fazem como adendos explicativos, detalhamento a mais, explicações complementares ou mesmo, e curiosamente, se fazem metáforas a serem desdobradas pelo leitor no correr da narrativa, a exemplo dos capítulos "É tempo" e "Aceito a teoria". Aparentemente já desvendada, a metáfora "A vida é uma ópera" permeará todo o texto D. Casmurro. Como a proposta da escrita é memorialística, vale ressaltar que esses dois capítulos, entre muitos outros, é claro, imiscuem-se na narrativa como corte, ruptura na linha sequencial do narrado, introduzindo um outro fio na costura das memórias. Um fio descosturador, por assim dizer, que denuncia o caráter de construção e desconstrução das lembranças, além de lançar fagulhas de desconfiança sobre a veracidade delas.

> Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição (p.9).

Com essa frase, o narrador acaba de denunciar a sua rememoração como um campo minado, onde a verdade se relativiza e pode até se recolher ou não existir, cedendo lugar ao provável, ao mais verossímil. E os mini-capítulos assumem uma dupla e curiosa função no jogo narrativo. Ao mesmo tempo que se constituem cortes no tecido textual, obrigando ao

adiamento da narração dos fatos, eles fornecem os fios, desfiados do mesmo corte, que farão o cerzido, a costura do tecido memorial, sempre e inevitavelmente despedaçado.

Lança-se então o narrador, D. Casmurro, ao embate com seu outro *eu* deixado anos atrás, em sua adolescência e juventude, na tentativa não do reencontro do paraíso perdido, mas da coadunação ou pelo menos da convergência de *eus* díspares. Enquanto o autor textual, Bentinho, confessa que o que se busca é "atar as duas pontas da vida", o autor implícito, Machado de Assis, nos revela, na reconstituição do passado daquele, um trabalho intencional de desconstituição da imagem do personagem memorialista, que vai sendo minada em observações esparsas operadoras da desconstrução do sentido unívoco das lembranças. Bentinho afirma não saber de si, mas ser revelado a si mesmo por José Dias. E em muitas outras passagens, é José Dias ou Capitu ou qualquer outro que se incumbe de levar o "ingênuo" rapaz à revelação de si e do mundo.

O *eu* memorialista desdobrado em adolescente, adulto e velho se descostura em incongruências reveladoras.

Ora o narrador confessa: "Não, não, a minha memória não é boa" (p.95). Ora afirma não ter podido esquecer jamais um detalhe, uma emoção, um modo de olhar, minimidades que vão sendo costuradas ao todo e se fazem provisões fornecedoras do senso de realidade e veracidade do narrado. Noutros momentos o narrador, na investigação do passado, dá mostras de ter sido capaz de conduzir-se pela imaginação e encontrar nela a solução de suas angústias. Ou o contrário. Enquanto Capitu era senhora em florear, cobrir de criatividade os sonhos que tinha com Bentinho, os deste eram apenas restos da realidade, sem imaginação nem devaneio. Na remontagem desses paradoxos vemos a atividade memorialista constituir-se não como busca do *eu* perdido, mas como "lugar de reflexão", ponto de entendimento entre os vários *eus* desmantelados no decorrer do vivido e reestruturados com esta matéria - fragmentos desencontrados.

As lacunas, os vazios, a falta do *eu*, como afirma inicialmente o narrador, tudo vai sendo preenchido por uma linguagem também vicária, falastrona e, por isso mesmo, cavadora de outras fendas, novos buracos propositadamente ali abertos para que o leitor possa também construir a sua memória do texto e chegar talvez a alguma compreensão da verdade do sujeito como sendo construção. Assim, compor o texto é, ao mesmo tempo, o fazer e o refazer do sujeito que o faz, e nesse jogo os contrários, os díspares, os incongruentes, assim como o semelhante e o verossímil aparecem como pontos de luz para clarear os túneis e nevoeiros de que se faz uma escrita do *eu*.

Há ainda um outro fio muito explícito na materialidade da escrita, mas sutil nos seus efeitos narrativos, que vem costurando os capítulos com uma insistência reveladora. São expressões ou mesmo frases que servem de fecho a um capítulo e de abertura ao capítulo seguinte (exemplos nas pp. 68, 69, 97, 111, 124, 153, 155, 164, 167, 170, 171, 172). Ao se utilizar desse recurso estilístico para narrar um passado remoto, já transformado pelo tempo seletivo e organizador e pelo distanciamento experimentado pelo *eu* memorialista, agora mais maduro e vivido, o narrador nos força a seguir e a nos mover dentro das fronteiras da memória que ele nos consente conhecer. Mais do que isto. A nós, leitores, nos mantém numa espécie de hipnotismo pela linguagem, amarrados ao seu modo de elocução tão bem urdido que o relato memorialístico parece inteiro, sem falhas nem lacunas,

completo (exemplo, p.164). A costura é perfeita, o encadeamento dos fatos é preciso e então somos trapaceados. Deliciosamente nos esquecemos dos atos falhos do discurso:

> Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. (p.111)

Este é um exemplo apenas, entre muitos outros, em que o narrador deixa entreaberta uma porta por onde o leitor possa vislumbrar o caráter de construção da memória e da sua verdade. Ardiloso e cúmplice narrador, ele nos enreda nas malhas de seu discurso, encenando-se como personalidade compósita, múltipla, capaz de lapidar sua incoerência, fraqueza e insegurança e fazer delas a força persuasiva do discurso e, melhor ainda, do *eu* que se deseja reconstituído.

Ao convite que nos faz:

> É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas. (p.96)

Podemos talvez responder com uma leitura daquilo que no texto se erige paradoxalmente como desconstrução, desmantelamento das verdades aparentes, a leitura do que se revela no esquecimento e no silêncio, no claudicante, elementos construtores não só da memória dos indivíduos, mas construtores também da obra de arte. Na verdade, a isto nos incita o autor desse romance, talvez a mais instigante obra da literatura brasileira, que com seu poder de sedução pela porosidade e inesgotabilidade de sua forma-conteúdo leva a consciência imaginativa, do narrador e a nossa, a se contemplar e se revelar, em estrutura e função, a si mesma.

RESUMO

Os jogos retóricos de uma linguagem duplamente vicária tecem a narrativa de Dom Casmurro, do escritor brasileiro Machado de Assis. Os fios sutis de uma costura lingüística que, ao unir fragmentos desencontrados do tecido memorialístico, enredam também nessa costura o próprio leitor, denunciam nas memórias o seu caráter de construção e desconstrução, operado pelo narrador memorialista e o de desconstituição da imagem do personagem memorialista, operado pelo autor-modelo.

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Machado de, *Dom Casmurro*, São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

DIDIER, Béatrice, *Le jornal intime*, Paris: PUF, 1976.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiografique*, Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Luiz Costa, *Dispersa Demanda*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

O Eixo e A Roda, Memorialismo e Autobiografia, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, V. 6, pp.1-293, 1988.

SANTIAGO, Silviano, *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

O CONTO "AS FORMIGAS", DE LYGIA FAGUNDES TELLES, E O MITO DE AMOR E PSIQUÊ

ELZA WAGNER-CARROZZA

No mundo ficcional da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, rico em personagens femininas, o leitor é confrontado com muitas "heroínas" que se caracterizam por uma certa cumplicidade com relação a suas companheiras de sexo, embora nem sempre sinalizem com clareza o desejo de apoiar-se mutuamente. Esse tipo de solidariedade raramente aparece formulado em monólogos ou diálogos (como indicativo da intenção das personagens), ou por meio do discurso indireto ou indireto livre, - o que traduziria, se presente no texto, o impulso de compartilhar os problemas, as alegrias ou o sofrimento de sua "semelhante". Aqui trata-se, sobretudo, de uma atuação em um plano mais amplo, tendo em mira a realização psíquica da mulher dentro de seu contexto sócio-cultural. E pode ser considerada válida como sintoma de um processo de amadurecimento, que teria sua base no desejo feminino latente de solidarizar-se, para melhor enfrentar os desafios do relacionamento com o sexo oposto.

Em grande parte dos episódios que giram em torno dessa temática (penso aqui principalmente nos contos: "Antes do baile verde", "Felicidade", "Flor de laranjeira", "Tigrela", "Os mortos", "A medalha", "O espartilho", "As cerejas", "A estrutura da bolha de sabão", "A confissão de Leontina" ou "As formigas"), tem lugar, no decorrer da narrativa, uma mudança de postura das personagens femininas perante o mundo exterior, na tentativa de desenvolver uma estratégia para perpetuar aquelas características emocionais e de comportamento que acabam sobrevivendo a evoluções históricas, a mudanças na estrutura social, as diferenças individuais - e constituem o que se chamaria de "o eterno feminino".

Um bom exemplo dessa solidariedade entre mulheres oferece o conto "As formigas", cujo título sugestivo faz lembrar *a priori* a lenda clássica de "Amor e Psiquê". Aí são apresentadas as situações conflitantes por que passam duas moças ao serem confrontadas com misteriosos insetos que se movimentam na escuridão da noite, e um "homúnculo" de aparência assustadora.

O exercício do cotejo leva-me a lembrar aqui mais alguns detalhes desse episódio (que pode-se ler no livro *Venha ver o pôr do Sol*, de Lygia Fagundes Telles): após alugar um quarto no sótão de uma casa velha, duas primas encontram lá um caixote cheio de ossos, que uma delas passa a guardar embaixo da cama, para ilustrar seus estudos de anatomia. Com efeito, desde que chegou àquela casa, essa moça, estudante de medicina, ficou intrigada com aqueles ossos, propondo-se a dar forma ao esqueleto:

> - Um anão. Raríssimo, entende? E acho que não falta nenhum ossinho, vou fazer as ligaduras, quero ver se no fim da semana começo a montar ele.[1]

[1] TELLES, Lygia Fagundes, in: *Venha ver o pôr do Sol*, p.37.

Durante a noite aparecem, então, formigas em grande quantidade, que atravessam o quarto, formando uma trilha até o caixote. Essa cena repete-se nas noites seguintes. Mas, desde a primeira invasão das formigas, surgiu a suspeita de que os ossos no caixote estavam sendo movimentados, tomando a posição que tem originalmente num corpo humano.

Diante dessas circunstâncias, a personagem-narradora passa a ter pesadelos de que está fazendo uma prova sem saber a matéria, ou de que um anão entra no quarto e senta-se, sem a mínima cerimônia, na cama da outra. Sua reação, no sonho, foi significativa, indicando o susto que lhe causou essa cena:

> Eu quiz gritar "tem um anão no quarto!" mas acordei antes[2].

A próxima surpresa não tarda: tendo matado muitas formigas durante a noite, no dia seguinte elas notam que os restos dos insetos desapareceram como que por encanto; diante de mais esse mistério, as moças se solidarizam e passam a dormir na mesma cama, começando também a formar a sua "coluna cerrada". Enquanto isso, a narradora continua sonhando com o anão, cujo esqueleto, dentro do caixote, vai sendo aos poucos reconstruído, até que assume uma perfeita forma humana. Isso leva a estudante de medicina a pensar em fugir imediatamente dali, embora a narradora concorde a contragosto, dando a impressão que quase já estava se acostumando ao anão e às formigas:

> - [...] Vamos embora daqui.
> -Você está falando sério? [...] Mas sair assim, de madrugada? [...] E para onde a gente vai?.[3]

E, antes mesmo do amanhecer, elas "batem em retirada", ou seja, tomam suas malas e fogem daquela casa.

Nesse episódio fantástico, a solidariedade, que une as moças contra os insetos e o fantasma do anão, também se repete com relação a uma das formiguinhas, à qual são atribuídos gestos e sentimentos humanos, de maneira que a personagem central de repente perde a coragem de matá-la. A atenção especial com relação ao inseto poderia ser interpretada, nesse contexto, como um indício de que tanto o "homúnculo" como as formigas que o "montam" estariam, aos poucos, tornando-se familiares, pelo menos para a narradora. Ora, isso remete indubitavelmente para a lenda clássica de "Amor e Psiquê", de Apuleio[4], onde, em linhas gerais, é narrado o seguinte:

Por causa dos ciúmes de Afrodite, que vê na bela jovem Psiquê uma grande concorrente, esta é obrigada a se casar com um ente considerado "a mais despresível das criaturas", que a moça, no entanto, nunca consegue ver, pois só o encontra na escuridão da noite. Na verdade, trata-se de Amor ou Cupido (também conhecido como Eros, na

---

[2] *Idem*, p.38.

[3] *Idem*, p.42.

[4] Essa lenda foi escrita por Apuleio, em 170 d.C. A língua materna de Apuleio (que viveu na colônia romana Madaura, no norte da África) era o púnico, mas ele dominava o latim e o grego como "línguas estrangeiras". O romance *Metamorfose*, sua obra mais importante (também chamado *O asno de ouro*) é, ao mesmo tempo, o primeiro romance da Antiguidade conservado em sua totalidade até nossos dias. Entre os episódios aí narrados, a "Lenda de Amor e Psiquê" ocupa o lugar central.

mitologia grega), com quem Psiquê vive noites paradisíacas num palácio secreto e encantado, sem conseguir descobrir sua verdadeira identidade. Aí tem origem o conflito da moça, por amar o marido e odiar nele o monstro. Esse conflito vai ainda ser alimentado por suas irmãs que, casadas com simples mortais, sentem inveja da ventura amorosa de Psiquê. Tecendo uma intriga, elas acabam por convencê-la de que até corre perigo de vida ao lado daquele "monstro". Quando Psiquê prepara-se para matá-lo, vê diante de si o belíssimo filho de Afrodite, por quem então se apaixona. Eros, no entanto, assusta-se com a descoberta de sua identidade, e foge. Psichê decide conquistá-lo novamente, agora, porém, de maneira consciente, propondo-se, para tanto, a realizar várias tarefas propostas por Afrodite - a primeira das quais é resolvida com a ajuda de formigas, sem o que não conseguiria separar e ordenar um monte de sementes de diversos cereais misturados.[5]

O título significativo do episódio de Lygia Fagundes Telles ("As formigas") seria o primeiro ponto de contato com a lenda clássica. Com efeito, as formigas - que simbolizam, entre outras coisas, o mundo dos instintos - servem aí de "*Leitmotiv*" e correspondem àquelas que vêm em auxílio de Psiquê, permitindo-lhe dar o primeiro passo para ingressar no mundo de "Amor" - o Olimpo -, tornar-se uma deusa (com o nome de Alma) e, consequentemente, realizar-se como identidade.

Lygia Fagundes Telles, por sua vez, transpõe o símbolo do "marido monstruoso" para a ossada de anão (ou seja, uma configuração deformada de homem). E, enquanto que as formigas ajudam Psiquê a selecionar as sementes, em Lygia Fagundes Telles os mesmos insetos assumem a tarefa de ordenar os ossos, montando um esqueleto completo.

A moderna psicologia tem atribuído grande importância à organização simbólica dos montes de sementes da mesma espécie com a ajuda das formigas, no texto do autor clássico - ação correspondente ao primeiro passo no processo de amadurecimento da mulher, "pondo ordem" em seus sentimentos e emoções. Da mesma maneira poderia ser interpretada a atuação dos insetos no episódio de Lygia Fagundes Telles, que acabam permitindo que os ossos se ordenem, "dando forma" ao anão - e, em sentido figurado, sugerindo, à jovem narradora e sua prima, a presença masculina ou, para falar como o criador da psicologia do inconsciente, C. G. Jung, a existência do "outro lado" de sua personalidade, o *animus*.

Nos sonhos da moça de "As formigas", o anão também se torna cada vez mais familiar, passando de intruso desconhecido a quase um namorado. Ao mesmo tempo, ela começa a sentir-se incapaz de fazer mal às formigas, saltando por cima da trilha que se forma da porta até o caixote embaixo da cama. Considerando-se as formigas como representantes do mundo dos instintos, então verifica-se, por um lado, a tendência latente de aceitação da energia instintiva que principiava a se manifestar no subconsciente da narradora; e, por outro lado, o temor da prima com relação àquele "monstro" desconhecido

---

[5] A presente versão da "Lenda de Amor e Psiquê" baseia-se na edição alemã de Apuleio: *Das Märchen von Amor und Psyche, Lateinisch und Deutsch*, Stuttgart: Reklam, 1983; e nas interpretações de Megan WELLS, "Die Reise der Psyche" ("A viagem de Psiquê"), in: Schermer, Barbara, *Die Aufgaben der Psyche*, ("As tarefas de Psyche"), Zurique, 1996 e DÜMOTZ, Irmtraud, "Eros und Psyche", in: Bauer, Wolfgang, Dümotz, Irmtraud e Golowin, Sergius, *Lexicon der Symbole*, 3. Aufl., Fourier Verlag, 1982.

- o homem. Os arquétipos oníricos do medo da prova e do "intruso" (com quem em sonho marca um encontro, vencendo uma primeira barreira emocional) parecem sugerir o receio da confrontação - tanto com seus próprios instintos, como ainda com relação ao homem, ou seja, àquele representante da energia masculina.

Segundo uma interpretação psicológica do mito de "Amor e Psiquê", pode-se afirmar que essa figura mitológica feminina "consegue realizar o processo de auto-conscientização pela superação de três componentes do arquétipo de comportamento masculino sem prejuízo da feminilidade"[6].

Lá são ainda mencionadas essas três componentes: a promiscuidade, a agressividade e o escapismo, correspondentes a qualidades próprias de Cupido, o qual, com a finalidade de realizar grande número de conquistas amorosas, seduz suas "vítimas" com flechadas, mantendo-se, no entanto, oculto, ou seja, fugindo da responsabilidade - como foge da luz do dia.

Em "As Formigas", uma das moças parece estar preparada para aceitar essa nova situação: com efeito, a narradora consegue "trabalhar" aquela problemática no subconsciente através dos sonhos. Já a estudante de medicina, que pretendia ocupar-se com os ossos do anão por um interesse de ordem anatômica, ou seja, seguindo um caminho unicamente racional, acaba reagindo negativamente, e opta pela fuga. Ora, quem se ocupa o tempo todo com as formigas e observa como o esqueleto se recompõe no caixote é exatamente essa estudante; ela também assume aqui o papel das duas irmãs do episódio de Apuleio, personagens que viviam na Terra e não num castelo encantado, como Psiquê. Estando, portanto, mais em contato com a realidade palpável, tinham motivos suficientes para tentar afastar a mais nova do enlevo a que se entregou, ao envolver-se com Amor. Segundo modernas interpretações dessa lenda, as duas irmãs de Psiquê teriam o valor simbólico da ânima de uma mulher ou da parte feminina oculta de sua alma, além de personificar ainda a razão, em oposição à emoção. No episódio da autora brasileira, a prima falaria pela parte racional e pragmática, enquanto que a narradora representaria o lado emocional da psique. Dentro dessa linha de pensamento, o esqueleto poderia também ser comparado com o arquétipo masculino.

Outro elemento do conto de Lygia Fagundes Telles que lembra a lenda de Apuleio é o cheiro desagradável de bolor que exala daquele casarão velho, onde as moças moram[7]: no episódio clássico, a terceira tarefa de Psiquê era encher um frasco com a água fria, turva e fétida da fonte de Styx, um rio subterrâneo que simbolizava a eterna transformação da vida em morte. Tradicionalmente a água representa o mundo das emoções e do inconsciente; e, na tradição oriental, a fonte da vida e da purificação. Ora, sintetizando essas duas idéias, evidenciam-se as duas facetas do mundo das emoções, já que podemos tanto perecer no fluxo dos instintos, como ainda renascer através dele. A presença de elementos dessa metáfora no conto de Lygia Fagundes Telles, embora talvez não se integre totalmente na

---

[6] BAUER, DÜMOTZ e GOLOWIN, op. cit., p.166. O texto alemão é o seguinte: "*Damit gelang ihr im Prozeß der Selbstbewußtwerdung die Überwindung von drei Komponenten männlich archetypischen Verhaltens und die Beibehaltung ihrer Weiblichkeit*".

[7] Conf.: TELLES, L.F., *op. cit.*, pp.37 e 42.

ação, não deixa de ser um acréscimo significativo nos processos de transformação por que passam as personagens.

No episódio mitológico, o fator "solidariedade feminina" também está presente de forma velada e transformada: basta pensarmos uma vez mais nas "irmãs", que se unem para impedir que Psiquê se enamore e se submeta incondicionalmente às condições propostas por Amor, como a clandestinidade. Lá também aparece a figura materna dominante de Afrodite, que manda seu filho Eros à terra, na intenção de prejudicar a bela e invejada Psiquê. Segundo alguns estudiosos, Afrodite era representante de um comportamento matriarcal, em que a mulher nunca devia deixar-se subjugar pelo amor e, consequentemente, pelo homem. Por isso, a ligação entre o homem e a mulher deveria ter por base a razão, e não a emoção. Nessa lenda a união dá-se no escuro, para que não se desenvolva entre o par um contato pessoal a nivel emocional. Além disso, a associação do ato amoroso com a escuridão noturna remete, tanto ao fator proibido do ato sexual, como ao conceito de "sombra", ou o lado instintivo da mente humana, como foi desenvolvido por C.G. Jung.

Indiretamente, o encontro de Psiquê com Eros havia sido ainda propiciado pela deusa da beleza, que na lenda de Apuleio também recebe o nome de Venus, visto que Apuleio oscila muitas vezes entre as denominações gregas e latinas. No momento em que Psiquê reconhece Amor - ao apaixonar-se, portanto -, é a mesma deusa que vai impor-lhe aquelas tarefas, cujo esforço para sua solução faz com que a jovem amadureça.

Ora, conseguindo vencer tais obstáculos, Psiquê vai colocar-se, não só à altura de recuperar Eros, como também de tornar-se imortal e ir para o Olimpo - confirmando que a mulher mais velha (e, ao mesmo tempo, sua rival em beleza e atratividade, segundo a lenda clássica) é a mesma que vai contribuir para que a moça supere seus receios em relação a si mesma e o sexo oposto. O mesmo pode-se afirmar das irmãs invejosas, que acabam levando Psiquê a indagar sobre a verdadeira natureza do amor propriamente dito.

Não se pode deixar de mencionar ainda que, segundo Apuleio, Júpiter (ou Zeus), que é pai de criação de Amor, acaba considerando aquele casamento com Psiquê um verdadeiro corretivo para o rapaz, antes temido por suas façanhas irresponsáveis e aventuras amorosas de solteiro.

Voltando ao episódio de Lygia Fagundes Telles: aqui a estudante de medicina - o lado racional - consegue afastar a narradora - o lado emocional - daquele lugar e, ao mesmo tempo, daquela confrontação com os primeiros sintomas de sua feminilidade - como havia acontecido com Psiquê e as irmãs. Com isso, a emoção recebe uma espécie de corretivo, o que vai possibilitar à prima (assim como a Psiquê), o aperfeiçoamento da capacidade e decisão e escolha. E a dona da pensão, que introduziu as jovens naquele quarto com o esqueleto do anão, se comparada a Afrodite, confirmaria, uma vez mais, que a grande "inimiga", ou seja, aquela que leva outra companheira de sexo a confrontar-se conscientemente com suas emoções, acaba sendo de maior valia, pois contribui de forma decisiva para seu amadurecimento e auto-reconhecimento como mulher.

Digna de menção é ainda a maneira como se deu a transposição de dois elementos da lenda antiga para o episódio moderno: o palácio magnífico onde Psiquê encontrava-se com Amor e a própria Afrodite. Lygia Fagundes Telles serviu-se aí da ironia, colocando em

cena um casarão assombrado, cuja dona, uma velha de aspecto grotesco, usa uma ridícula peruca preta e fuma um charuto fedorento, tossindo e pigarreando entre uma palavra e outra. Mas nesse tipo de transfiguração sobressai o fato de que tanto o ambiente exterior do reino de Cupido, quanto o comportamento da própria deusa da beleza, tornaram-se símbolos de valores obsoletos. Além disso, são desmontados os critérios anteriormente propostos como base do relacionamento entre o homem e a mulher, critérios esses em que o homem ditava as regras do jogo, e a mulher as aceitava de bom grado. Por outro lado, ao atribuir à recriação de Afrodite o aspecto de uma bruxa de nossos dias, Lygia Fagundes Telles retoma o tema da confrontação entre as gerações (Afrodite era a sogra de Psiquê), renovando o símbolo da mulher eterna, que consegue ser, ao mesmo tempo, bela e medonha, ingênua e decidida, nova e "antiquíssima".

Já Amor (ou Eros, ou Cupido), esse aparece no episódio moderno como um "homúnculo" de cabelos loiros repartidos no meio e colete xadrez, semelhante a um anão de circo. Aí tem lugar um deslocamento do valor qualitativo da imagem masculina: Amor desaba do pedestal dos deuses para o picadeiro, ou seja, deixa de ser a criatura de proporções sobrenaturais que determinava e dominava a psique feminina, para tornar-se um personagem um tanto curioso e estranho, porém simpático, cuja presença assusta um pouco, mas não chega a ameaçar seriamente a individualidade feminina.

O texto de Lygia Fagundes Telles lança ainda uma pergunta: nessa aventura com o sobrenatural (que aqui também poderia ser equivalente ao mundo desconhecido do inconsciente), quem é, portanto, que se saiu melhor: a narradora, que acaba perdendo o medo do anão e até continuaria mais algum tempo naquele quarto, com as formigas e o esqueleto? Sua prima, a estudante de medicina, que queria tanto desvendar racionalmente o mecanismo de reconstrução do anão, mas não consegue e acaba fugindo amedrontada? A dona da pensão, na função de confrontá-las com aquele caixote ou "recipiente" mágico? Ou talvez até o próprio anão, que volta a encontrar sua individualidade, "organizando-se" na confrontação com essas representantes do sexo feminino? Qualquer que seja a resposta, de alguma maneira a mulher mais velha proporcionou às moças a iniciação no processo de desenvolvimento da feminilidade; o anão recuperou-se como entidade no contato com a energia feminina; a prima decidiu-se pela não-aceitação do fenômeno, ao trocar o aconchego noturno do quarto pela penumbra matinal da rua, evitando, assim, maior confrontação com o "mundo da sombra"; e a personagem narradora, essa descobriu como se colocar diante de seus próprios instintos, aceitando o desafio do "exame" com que era confrontada em sonhos e compreendendo também que o homem-"monstro" pode tornar-se, com o tempo, uma aparição bem vinda.

Ao recriar a fábula clássica, Lygia Fagundes Telles vai sugerir ainda um tipo muito sutil de solidariedade entre mulheres que, sem ser necessariamente reconhecida "a olho nu", teria ainda as seguintes características: é organizada em vários planos; nem sempre é delineada de forma clara e precisa; e segue caminhos meândricos, sendo altamente motivada por fatores subjetivos. Mas é válida, sobretudo por um motivo: o reconhecimento e enriquecimento da feminilidade através do desafio das outras individualidades femininas.

Com efeito, resgatando aspectos da lenda clássica de "Amor e Psiquê", em "As formigas", de Lygia Fagundes Telles, verifica-se a tentativa de ilustrar uma faceta do

desenvolvimento emocional de uma mulher jovem que reencontra a si mesma após a experiência um tanto assustadora com um esqueleto, um fantasma de anão presente nos sonhos e uma quantidade respeitável de insetos. A personagem-narradora acaba deixando-se levar espontaneamente pelas emoções alternadas que essa aventura com o "intruso" lhe proporciona, tais como medo, um certo carinho (pelo menos pela formiguinha, que representa, segundo Apuleio, seus instintos de mulher), asco e, finalmente, aceitação do que a princípio havia abalado seu mundo inconsciente.

Ela ainda é confrontada com o outro lado de sua personalidade, ou seja, a parte racional (representada pela prima), que impede um envolvimento demasiado profundo naquela aventura. Por fim, elas saem da casa de madrugada, vivenciando, por assim dizer, "o nascer de um novo dia", numa sugestão metafórica da esperança ou promessa de um novo início.

Finalizando, gostaria ainda de acentuar a proposta esboçada por Lygia Fagundes Telles no conto "As formigas", de que a confrontação entre o instinto e a razão, entre o "eterno" e o "novo" seriam possívelmente os ingredientes essenciais no processo de desenvolvimento e/ou transformação por que passam essas - e ainda muitas outras - "heroínas", na luta por uma realização individual e afirmação como mulher.

FRAGMENTOS CINEMATOGRÁFICOS: FICÇÃO E POESIA *PAU BRASIL* – OSWALD DE ANDRADE E BLAISE CENDRARS

ERDMUTE WENZEL WHITE

O cinema é a síntese de todas as artes.

Manoel de OLIVEIRA

O cinema, a nova arte do século, inventou a sua própria noção de espaço e de tempo, fixando as secretas maravilhas da luz. Dotou o homem de um olho suplementar que permite o desmoronamento das perspectivas e coloca o mundo em outro plano. Foi da sétima arte que Oswald de Andrade adaptou técnicas estilísticas para superar os limites discursivos da língua, inclusive o elemento semântico e intelectualizante da palavra. Ele reconhece desde 1922 a importância crescente do cinema na formação da produção literária.

Blaise Cendrars, o poeta suíço-francês, mais ainda, chegou a comparar toda atividade intelectual à da câmera cinematográfica:

> *Les métaphores les plus obsédantes d'un Lautréamont, ce mauvais génie de la nuit, ne m'étaient d'aucun secours pour classer les ombres dans le noir que photographiait mon esprit et que mon cerveau virait, développait, emmagasinait et à une vitesse folle ...*[1]

Cendrars tinha consciência de que o cinema oferecia a solução para o impasse da literatura. O cinema nos proporcionou uma nova maneira de pensar e de compreender. Não há dúvida que o interesse que Oswald professou pelo cinema deveu-se em grande parte a Blaise Cendrars[2]. Em *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924)[3] e na poesia *Pau Brasil* (1924)[4], Oswald de Andrade põe em prática aquilo que Cendrars tinha tentado fazer

---

[1] Blaise CENDRARS, "Le Lotissement du Ciel", *in: Oeuvres Complètes*, Paris: Denoël, 1960-1965, VI, 507-8. [As mais obsessivas metáforas de um Lautréamont, esse gênio malvado da noite, não me ajudavam a classificar as sombras dentro do negro que meu espírito fotografava, e que meu cérebro revirava, desenvolvia, guardava automaticamente a uma velocidade louca ...].

[2] A correlação entre cinema e recursos estilísticos da prosa e da poesia, já está presente na literatura futurista. O interesse pelo cinema pode atribuir-se igualmente a André Breton. O poeta surrealista defende a escritura automática no seu manifesto de 1924 como a verdadeira fotografia do pensamento.

[3] Oswald de ANDRADE, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, São Paulo: Editôra Independência, 1924, reedição, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. No texto *João Miramar*.

[4] Oswald de ANDRADE, *Pau Brasil*, cancioneiro de Oswald de Andrade, prefaciado por Paulo Prado, iluminado por Tarsila, Paris: au Sans Pareil, 1924, reedição São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966. No texto *Pau Brasil*.

com a ajuda do cinema. A magia da luz suspende o sentido de proporção e elimina a necessidade de protagonista:

> *Tout est rythme, parole, vie. Il n'y a plus de démonstration. On communie. Fixez l'objet sur la main, le coin de la bouche, l'oreille, et le drame se profile, s'agrandit sur un fond de mystère lumineux. Déjà on n'a plus besoin du discours, bientôt le personnage sera inutile.*[5]

Esta viagem à flor da luz faz emergir o labirinto dos pensamentos, recuperando aquele espaço onde se constróem sensibilidades:

> *Pourquoi ne saisirait-il pas sur le vif la vie cérébrale, les réactions chimiques du cerveau, le bain d'argent de l'association des images, la sur- ou sous-exposition d'une idée-force et les merveilles de l'afflux du subconscient, ce révélateur?*[6]

Fragmentos recompostos pelo movimento do cérebro ao invés do movimento do projetor – esta é exatamente a concepção eisensteiniana do cinema. O presente trabalho continua a pesquisa da concretização das técnicas cinematográficas na poesia e prosa modernista de Oswald de Andrade.

No romance *Memórias Sentimentais de João Miramar,* Oswald, chamando-se Dr. Machado Penumbra, alude à penumbra da sala de projeção de uma película e vê sua vida sincopada desenrolar-se ante seus olhos. O estilo miramarino participa da sintaxe de construção contrapontual. Mundos que se fragmentam e chocam num ritmo acelerado imitam os processos criativos da montagem cinematográfica. Quanto ao nível estrutural, o poeta opta freqüentemente pela eliminação de pontuação, alcançando uma grande intensidade rítmica[7]. À medida que o texto progride, as perspectivas se confundem. Fragmentos díspares e contrastantes se interpenetram sem perspectiva de espaço ou de tempo, numa sistemática ruptura da estrutura fraseológica. Cabe ao leitor desorientado classificar a cadência visual, acomodando a sucessão rápida de imagens autônomas. Cito apenas um exemplo:

> "Soho Square"
>
> Picadilly fazia fluxo e refluxo de chapéus altos e corredores levando inglêses duros para música e talheres de portas móveis e portas imóveis.
>
> Elevadores klaxons cabs tubes caíam de avião na plataforma preta de Trafalgar. Mas nosso quartei-rão agora grupava nas calçadas casquettes heterogêneas penetrando sem nariz no whiskey dos bars.
>
> Bicicletas levantavam coxas velhas de girls para napolitanos vindos da Austrália. E Isadora Duncan helenizava operetas no Hipódromo.[8]

---

[5] Blaise CENDRARS, "L' ABC du Cinéma", in: *Oeuvres Complètes,* IV, 163. [Tudo é ritmo, palavra, vida. Não existe mais demonstração. Estamos todos em comunhão. Fixe o objeto na mão, no canto da boca, na orelha, e o drama se delineia, cresce sobre um fundo de mistério luminoso. Não se precisa mais de discurso e muito em breve o personagem já será inútil].

[6] Blaise CENDRARS, "Une Nuit dans la Forêt", in: *Oeuvres Complètes,* VII, 16. [Por que o cinema não poderia captar ao vivo a vida cerebral, as reações químicas do cérebro, o banho argento da associação de imagens, a super-revelação ou a revelação incompleta de uma idéia-força - e os milagres do afluxo do subconsciente, este revelador?].

[7] A eliminação da pontuação foi implementada por Blaise Cendrars na *Prose du Transsibérien* e por Guillaume Apollinaire no poema "Zone", obra prima da coleção *Alcool* (1913).

[8] *João Miramar*, 86.

Um inventário de objetos continuamente reordenados forma pontos de equilíbrio num palco de conflitos: o fluxo e refluxo de chapéus altos, portas móveis e imóveis, operetas helenizadas. Na sua deliberada ruptura do discursivo, a frase oswaldiana acaba tendo maior fluidez entre todas as palavras. O que impressiona é a abertura à ambigüidade e à contradição, sem que essa comunhão contenha um desafio à síntese. O leitor participa da montagem de sensações e motivos desconexos. À maneira da tela de projeção o fragmento textual converte-se em lugar onírico. As imagens e a flutuação do contexto, por confusas e indecisas que sejam, engendram uma constelação maior do que as imagens soltas. Sugerem um canto de modernidade fora do tempo. A última imagem serve perfeitamente para ilustrar o lirismo urbano e a-temporal: "Isadora Duncan helenizava operetas no Hipódromo."

Oswald de Andrade queria uma estética moderna nas fronteiras do impossível. Elevadores, metrô, táxis e ainda barulhos (klaxons) caem na plataforma de Trafalgar Square, numa operação que traz à arte o dinamismo erótico da vida moderna. É o mundo não ainda falsificado pela razão, mundo inocente que evoca uma noção contemporânea de beleza e de concisão lapidar. O poeta constrói o poema como se quisesse dar conta das leis de valorização plástica, de perspectiva e de movimento. Usando os mínimos recursos possíveis, o artista desenvolve diferentes modos de formar o mundo. *Pau Brasil* exige uma mudança de consciência, tomando a noção de realidade em si como ilusão. O poeta não quer copiar e ordenar a vida, mas permite que vejamos a gama e a organização de sensações variadas. É o que Oswald chama no seu manifesto *Pau Brasil* de "sentido puro".

Pau Brasil não foi apenas uma nova dicção. Foi a investigação dos processos que poderiam revelar o mundo do cotidiano fantástico. Do caos, das palavras e imagens em liberdade nascem os elementos de uma visão original. A idéia não foi a de criar um conceito novo do texto, nem o desejo de integrar-se às vanguardas literárias européias, mas Oswald de Andrade concebeu o modernismo brasileiro como meio de liberação do ato criativo. A câmera fornece o instrumento necessário para captar uma realidade que constantemente se transforma. Sua arte, por exemplo, faz com que o rosto humano se mineralize ou contenha segredos da sensibilidade vegetal. "La grandeur du ciné" escreve Blaise Cendrars:

> *est tout en surprise et ... tout est à une autre échelle, est sur un autre plan. Le regard est un végétal, le coeur est un animal et le visage humain se classe dans la minéralogie.*[9]

O trabalho de reinvenção contínua desperta faculdades esquecidas pelo ser humano. Cada leitor se torna artista. Oswald e Cendrars, numa demonstração de evidente democratização estética, não hesitam em assinar textos escritos pelo outro. Criar

---

[9] Blaise CENDRARS, "Une Nuit dans la Forêt", 39. [A grandeza do cinema encontra-se na surpresa e tudo está em uma outra escala, em um outro plano. O olhar é um vegetal, o coração é um animal e o rosto humano se classifica na mineralogia].

textos foi um programa experimental e deliberadamente objetivo, não foi de caráter pessoal:

> *Mon cher Oswald: j'aurais pu faire une Préface pour le Catalogue de Tarsila. Voici quelques poèmes. Fais-en d'autres et signe-les* de mon nom *si ceux-ci ne conviennent pas. Tout ce que vous ferez sera bien.*[10]

O cinema é arte-espetáculo, anti-intelectual e acessível às pessoas comuns. Oswald e Blaise declaravam-se os primitivos de uma era nova. Quiseram providenciar na arte um produto correspondente ao milagre físico: "estrêlas fechadas nos negativos fotográficos" (*Pau Brasil*, 3). "Como a época é miraculosa" escreve Oswald no seu manifesto *Pau Brasil*, publicado em 18 de março 1924 no *Corréio da Manhã*, "as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatôres destrutivos"[11]. O poeta exprime na sua própria linguagem rigorosa uma condensação de energias e um espetáculo de exatidão:

> a síntese.
> O equilíbrio.
> O acabamento de carrosserie.
> A invenção.
> Uma nova perspectiva.
> Uma nova escala.[12]

Não há diferença entre poesia e prosa *Pau-Brasil*. A volta ao material e à pureza construtiva, - Oswald fala da "apresentação dos materiais" (*Pau Brasil*, 69) - não dependem da inspiração, mas sim das leis de um acabamento técnico que seja ao mesmo tempo síntese, energia e precisão de um geômetra, lirismo e finalmente esperança de transfiguração. Oswald e Cendrars, Sérgio Milliet em *1 $ a Dúzia* e ainda Antônio de Alcântara Machado, em *Pathé Baby*, procuram friamente uma beleza de eficácia superior e desconhecida até o presente.

A vida em si aspira às condições do cinema. No romance *Memórias Sentimentais de João Miramar*, a admiração do protagonista por Mademoiselle Rolah, traz ao seu "céu de cinema um destino invencível de letra de câmbio" (*João Miramar*, 77). No poema "o combate" lemos "a rádio bandeirantes cinematiza a 100 léguas" (*Pau Brasil*, 115) e no fragmento "cidade" "há uma moça negra que entrou no cinema/vestida pela última fita" (*Pau Brasil*, 98). Tais exemplos sugerem apenas o cinema em nível temático e metafórico. O que é significativo, porém, é precisamente a incorporação da câmera na técnica formal do texto. A escala original nasce da ótica do cinema, tornando estranho aquilo que parece familiar. O espaço é apreendido através do movimento da

---

[10] Aracy AMARAL, *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas*, São Paulo: Martins, 1970, 139. [Prezado Oswald: Eu poderia ter feito um prefácio para o catálogo de Tarsila. Aqui estão alguns poemas Faz outros e assina-os *em meu nome*, se estes que te mando não te convêm. Tudo que fizeres estará bem].

[11] Erdmute Wenzel WHITE, *Les Années vingt au Brésil: Le Modernisme et l'Avant-Garde internationale*, Paris: Editions Hispaniques, 1972, 193.

[12] *Les Années Vingt au Brésil*, 193.

câmera. É o que se vê no seguinte poema, composição reduzida à máxima exigüidade de meios:

"longo da linha"

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos.[13]

O poema não tem mensagem literária nenhuma e não seria de interesse se não fosse pela espacialização por meio da elegante montagem contrapontual. O poeta impõe o claro desenho das formas, mobilizando vários pontos de vista. O espaço é dinamizado pelas bruscas passagens dos ângulos e a multiplicação do objeto/árvore, marcando sucessivamente a direção horizontal e vertical. Os coqueiros são definidos pela seqüência de planos dinâmicos e recortes visuais. O conjunto provoca uma sensação de cerimônia, de uma expressão comprimida num único procedimento e celebra a união de corpos nus da natureza.

No seguinte fragmento intitulado "recife", a mesma composição geometrizada é repetida. Forma mínima, vive do poder de metamorfose do cinema:

"recife"

Chaminés
Palmares do cais
Perpendiculares aos hangars (sic).[14]

Linhas e formas volumosas evocam um ritmo puramente visual. Junta-se volume a volume, espaço a espaço. As chaminés, mudando-se em palmares ascensionais, são apenas elementos abstratos e estruturais, prolongando a geometria dos hangares. É uma beleza recuperada, conciliando a sua união de formas plásticas, a civilização moderna e a natureza. O poeta deseja chamar nossa atenção além do motivo. Percebemos não a representação, quer dizer uma aproximação ao real, mas as inúmeras percepções dela. Cremos ver o próprio processo perceptivo.

No seguinte trecho de *João Miramar*, a câmera capta um primeiro plano e o *detail-shot* focaliza um fragmento do homem em mangas de camisa:

"Adeus e *Jazz Band*"

Um cão ladrou à porta barbuda em mangas de camisa e uma lanterna bicor mostrou os iluminados na entrada da parede.

O cachorro deitado tinha duas caras com uma de esfinge e cabelos bebês.

Mas a calçada rodante de Pigalle levou-me sòzinho por tapêtes de luzes e de vozes ao mata-bicho decotado de um dancing com grogs cetinadas pernas na mistura de corpos e de globos e de gaitas com tambores.[15]

---

[13] *Pau Brasil*, 125.
[14] *Pau Brasil*, 132.
[15] *João Miramar*, 87.

A exaltação quase física decorre da variadíssima evocação de mundos possíveis. A assimilação simultânea das zonas iluminadas e sombreadas parece reverberar nos ruídos: "tapetes de luzes e de vozes." Uma luminosidade construída revela a facetação exótica das superfícies: "cetinadas pernas na mistura de corpos e globos, de gaitas com tambores." Eis o ritmo fluido da música, dos corpos e dos globos multicoloridos. O próprio drama da vida resulta dos saltos e da redescoberta criadora da língua, frágil e resistente, *dramatis persona* que toma o lugar das personagens tradicionais. A comunicação cresce através da música visual e da tensão das vogais e consoantes. Eu me refiro ao material linguístico de "globos e gaitas" e também aos "corpos/globos/e tambores."

Num fragmento intitulado "Indiferença", a câmera sobe uma escada, transformando os seus degraus em linhas musicais:

"Indiferença"

Montmartre
E os moinhos do frio
As escadas atiram almas ao jazz de pernas nuas
Meus olhos vão buscando lembranças
Como gravatas achadas.[16]

Oswald de Andrade privilegia o olhar, mas mostra-se atento à emergência das mais diversas sensações atmosféricas. "Indiferença" abre ilusões de profundidade, conseguindo levar o visível para além das noções de representação: "Meus olhos vão buscando lembranças." O poder lírico resulta do ponto de vista de baixo, transformando pernas nuas e sapatos em notas dançando o jazz. O sortilégio do jazz, os moinhos da esperança, e ainda a própria fantasmagoria de Montmartre, tudo isso transmite uma ilusão cinética e absurda, onde os seres flutuam e parecem insinuar-se lentamente ao nosso olhar.

O poema "noturno" alude ao universo musical, evocando o sossego do canto:

"noturno"

Lá fora o luar continua
E o trem divide o Brasil
Como um meridiano.[17]

"Noturno" reúne repouso e movimento, fechamento e abertura, visão interior e exterior. Antes de começar, o leitor antecipa a música virtuosística de Chopin ou de Debussy. A metáfora lancinante é conseqüência da estrutura calculadamente despojada e da deslocação espacial dos elementos visuais (o trem/meridiano). O ponto móvel e a abrupta sensação telefotográfica, tanto quanto o percurso precipitado do itinerário mental, despertam no leitor a sensação análoga de velocidade utópica. A revelação se opera por momentos incompletos e termina numa intuição imediata de totalidade. Quando a imagem se congela de modo imprevisto e súbito dentro de grandes espaços imaginários, as distâncias percorridas parecem revelar um olhar mais que humano. A fusão do movimento perpétuo do trem/meridiano, tanto quanto da câmera elevadíssima e o silêncio do frio,

---

[16] *João Miramar*, 88.
[17] *Pau Brasil*, 90.

sugerem uma imagem de *simultaneità* de uma câmera em outros lugares, como a luz de astros errantes. O poema finalmente não fala de uma experiência, mas é a incarnação de uma força física. É pura magia.

O próximo poema, "capital da república", é produto da visualização desmontável cinematográfica:

"capital da república"
A Avenida se abana com as fôlhas miúdas
Do Pau-Brasil
Políticos dormem ao calor do Norte
Mulheres se desconjuntam
Bôcas lindas
Sujeitos de olheiras brancas
O Pão de Açúcar artificial.[18]

Aqui a luz e o movimento destróem o aspecto material dos corpos: "Mulheres se desconjuntam." O artista combina a atenção microscópica com a brusca mudança da distância entre o objeto e a câmera: "Bôcas lindas." O *zoom-in* libera os objetos do contexto com a capacidade de extraordinário ilusionismo espacial. O poema põe em dúvida qualquer sentido acessório à pura ponderação dos elementos plásticos, admitindo que os objetos não passam de objetos. O Pão de Açúcar não é paisagem, mas forma mínima, artificial e parabolóide.

A liberação da arte sob a influência direta da fotografia e das artes plásticas mostra a mentira do olhar para que a mente reconstrua uma pureza ideal que possa satisfazer tanto o olhar quanto o espírito. A câmera intervém com milagres e efeitos sobrenaturais, permitindo a transmutação das formas do mundo.

O estilo-montagem representa a volta ao material e à pureza construtiva. Uma carta de Oswald de Andrade ao poeta Carlos Drummond de Andrade de 1924 explica:

> Agora estamos em fase de apresentação dos elementos construtivos. Eu, pelo menos estou. Inocência, poesia em bruto, lirismo.[19]

No poema intitulado "viveiro", o poeta-cineasta decompõe em planos e volumes a vida da pequena cidade mineira:

"viveiro"
Bananeiras monumentais
Mas no primeiro plano
O cachorro é maior que a menina
Côr de ouro fôsco.[20]

Apresentados frontalmente, mas apreendidos de acordo com um ponto de vista capaz tanto de confundir quanto de desligar figura e fundo, o cachorro parece maior que a menina. O mundo chega a ser a simples extensão do cinema. No poema seguinte intitulado "documental", a paisagem, vista através do retângulo de uma janela, adquire a

---

[18] *Pau Brasil*, 100.
[19] *Les Années Vingt au Brésil*, 35.
[20] *Pau Brasil*, 126.

artificialidade de um documentário, transformando o oeste apenas em direção cinematográfica:

"documental"

É o Oeste no sentido cinematográfico
Um pássaro caçoa do trem
Maior do que êle
A estação próxima chama-se Bom Sucesso
Floresta colinas cortes
E súbito a fazenda nos coqueiros
Um grupo de meninas entra no filme.[21]

A janela do trem serve de objetivo para a câmera. O enquadramento permite uma exatidão de imediata monumentalidade: o pássaro parece maior que o trem. O cinema fabuloso invade a vida fora do trem, transmitindo a variação surpreendente dos seus instantes na narrativa, pois "um grupo de meninas entra no filme". "Viveiro" e "documental" nascem da sétima arte. Foi a câmera que mudou o ponto focal estético. Entendido à maneira eisensteiniana, o cinema ultrapassa a própria divisão entre a arte e a vida. Os sentimentos e sensações são experimentados diretamente. Não são percebidos por meio de um pensamento sobre o mundo e nem pela via analógica da recordação. Caracterizam-se pela apresentação bruta da matéria prima, em uma arquitetura nítida e pelo conteúdo sem erudição. A sensibilidade nova resulta destas qualidades fundidas num ato criativo poético, incarnação de equilíbrio, de invenção e de surpresa.

Pau Brasil mostra que tudo é aparência. Oswald de Andrade pretendeu estender e transformar o espaço cinematográfico em uma estrutura virtual do espaço da vida. Já que não tem uma apresentação única da vida e já que tudo é espetáculo, podemos reconstruir um mundo como criação livre, de todos e de cada um. O poeta brasileiro queria uma estética moderna do impossível, capaz não somente de copiar e de ordenar, mas de criar novas realidades. A condição dessa arte foi encontrada na técnica cinematográfica da montagem eisensteiniana. A coexistência do exultante impacto físico com a erosão simultânea do corpo e do real de fato afirmou o domínio da criação artística e a legitimidade de todos os modos de ser. O cinema foi o próprio ato de criação.

A estética *Pau Brasil* manifesta nas suas reduções e articulações elíticas o fenômeno da democratização da arte[22]. Dos lugares estéticos nasce o novo tipo humano. A evolução da arte sob o signo do cinema e do mundo industrial anunciava por fim um programa de transformação social. O artista não quis simplesmente poetizar as classes pobres. Foi essa a radicalidade oswaldiana e o milagre assinalado no manifesto *Pau Brasil*. A mesma tentativa de estabelecer processos estéticos, que pudessem repercutir no nível sócio-

---

[21] *Pau Brasil*, 124.

[22] Numa conferência realizada em São Paulo em 1924 e na qual esteve presente Oswald de Andrade, Blaise Cendrars falou justamente de Maiacóvski. O poeta russo "*employait souvent des proverbes animés, démotiques, cinématographiques, pour se faire comprendre par l'énorme foule des illettrés.*" [O poeta russo utilizou freqüentemente de provérbios animados, demóticos, cinematográficos, para se fazer compreender pela multidão de iletrados]. Blaise CENDRARS, "Aujourd'hui", in: *Oeuvres Complètes*, IV, 212.

econômico, confere à empresa *Pau Brasil* uma radicalidade singular. É esse ainda o fenômeno modernista particular esquecido pela crítica.

A idéia do mundo enquanto texto cinematográfico que o poeta sonhou, na prática, não foi realizada. Nem por isto foi menos real. O poeta brasileiro procurou dimensões inquietas, anarquia das linhas, fios de luz. Queria aparições e não aparências. Depois da revolução de 1930, Oswald assumiu uma posição esquerdista e mostrou-se desiludido e descrente do futuro. Ele mesmo se acusou de comodismo e estagnação, já que não houve revolução mágica. Embora não tivesse inventado um idioma poético capaz de revolucionar as estruturas ideológicas, os recursos promovidos haveriam de repercutir na nova geração de poetas concretistas, poetas que entendem linguagem no duplo aspecto estético e ideológico. O próprio Vinícius de Moraes disse que da arte *Pau Brasil* saíram todos os elementos da moderna poesia brasileira.

NARRATIVA DE AUTORIA FEMININA NA LITERATURA BRASILEIRA: AS MARCAS DA TRAJETÓRIA

ELÓDIA XAVIER

A constatação da existência da autoria feminina configurando uma produção literária, que se estende do século passado até hoje, nos instiga a apontar os rumos desta trajetória, enfatizando, concomitantemente, as marcas do percurso. Elaine Showalter, em *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing,* afirma que:

> *Many other critics are beginning to agree that when we look at women writers collectively we can see an imaginative continuum, the recurrence of certain patterns, themes, problems, and images from generation to generation".*[1]

É o que ela chama de "*female literary tradition*", sem que isto implique em nenhuma forma de essencialismo; Showalter está interessada em investigar "*the ways in which the selfawareness of the woman writer has translated itself into a literary form*"[2], não perdendo de vista as transformações sofridas através dos tempos. É esta perspectiva historicizante e culturalista que vai nos orientar no presente trabalho.

São três as etapas apontadas por Showalter no percurso literário que compreende as obras de autoria feminina entre 1840 até por volta de 1960, tendo a cultura dominante como referencial. A primeira, que ela chama de "*feminine*", é uma etapa prolongada e se caracteriza pela imitação: "*a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles*"[3]; a segunda, uma espécie de ruptura, "*a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy*"[4], denominada "*feminist*". E, por último, a fase da auto-descoberta, uma espécie de "*search for identity*", a que dá o nome de "*female*". Não se trata de categorias rígidas, sendo mesmo possível encontrar as três presentes na obra de uma mesma escritora.

Na literatura brasileira, até o presente momento, considera-se o romance *Ursula* (1859) de Maria Firmina dos Reis, escritora maranhense, a primeira narrativa de autoria feminina. Com seu estilo gótico-sentimental, perfeitamente enquadrado nos padrões românticos, o romance reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, vítima da sanha do cruel perseguidor. Júlia Lopes de Almeida, nascida em 1862 e autora de uma

---

[1] SHOWALTER, E. (1986), pp.11-12.
[2] *Ibidem*, p.12.
[3] *Ibidem*, p.13.
[4] *Ibidem*, p.13.

obra vasta e variada, é, ainda, mais representativa desta fase de internalização dos valores vigentes e dos papéis sociais. Pertencente à alta burguesia, enquanto Maria Firmina dos Reis é uma simples professora do interior, Júlia Lopes constrói sua obra sobre os alicerces patriarcais, sedimentada por rígidas relações de gênero. As rainhas do lar coroam os finais felizes deste universo ficcional. Também o romance *A sucessora* (1934) de Carolina Nabuco, embora mais elaborado do ponto de vista psicológico, não escapa do processo de imitação dos valores vigentes, uma vez que a protagonista resolve seu conflito interior a partir do momento em que se percebe grávida; é como reprodutora que ela supera o fantasma da primeira esposa estéril... Ainda estávamos sob o domínio do determinismo biológico.

Essas autoras ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira; elas reduplicam os padrões éticos e estéticos, mesmo porque elas ainda não tinham se descoberto como donas do próprio destino. A obra de Clarice Lispector rompe com esse estado de coisas, pondo em questão as relações de gênero. Os contos de *Laços de família* (1960), - o próprio título é muito significativo -, tornam visível a repressão sofrida pelas mulheres nas cotidianas práticas sociais. O feminismo já havia desencadeado um processo de conscientização e a narrativa de autoria feminina vai incorporar as questões polêmicas contidas em *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária; ninguém discute o valor estético da obra de Clarice e, no entanto, ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais.

O mesmo acontece com a obra de outras tantas autoras desse período que se estende, aproximadamente, até 1990. Vamos nos deter em quatro dessas autoras, embora nossa vontade fosse falar de todas elas, tal é a qualidade estética e a força criativa que apresentam.

Patrícia Bins, carioca de nascimento, vive há muitos anos no sul do país, onde vem escrevendo desde 1968. Seus romances, marcadamente intimistas, narram sempre o drama existencial de uma mulher. Estas personagens femininas são flagradas num determinado momento de sua trajetória: o mundo à sua volta perde o sentido, o vazio se instala e elas, através da regressão ao passado, se despojam das máscaras sociais num autêntico processo de individuação. A psicologia junguiana pode nos ser muito útil na leitura destes textos. Ana, protagonista de *Antes que o amor acabe* (1984), ao se dar conta do automatismo de sua vida, dá início à trajetória que a levará à descoberta do *self*. Passo a passo se processa o desvestimento da *persona*, atingindo, no final, a totalização psíquica e a integração com a natureza. A situação social da personagem - meia idade, casada, classe média - tem importância na medida em que representa condicionamentos impostos por práticas sociais. A inadequação a esses papéis gera o desequilíbrio e a busca de uma solução, que só será eficaz se levar à descoberta da identidade existencial. Embora o romance termine apontando para uma situação plena, os dois pontos finais indicam que nada é definitivo.

A contestação aos valores patriarcais se revela, em Lya Luft, de forma densa e dramática. A obra desta autora gaúcha, centrada sobretudo na década de 80, tematiza o drama da mulher, educada dentro de rígidos padrões moralistas; como geralmente ocorre com as narrativas de autoria feminina, percebe-se, aqui, o cunho autobiográfico, uma vez

que a autora é descendente de alemães, vivendo numa sociedade conservadora. Sua obra compõe um universo feminino marcado pela loucura, pela doença e pela morte. O lúdico e o grotesco desvendam os absurdos de uma sociedade repressora e injusta, onde a mulher é sempre perdedora, o lado fraco, o lado esquerdo; no grande jogo da vida, a mulher, vítima da rigidez das relações de gênero, busca através da arte a sublimação de seus conflitos; as protagonistas, quase sempre sujeitos da enunciação, se projetam especularmente na escrita, buscando sua identidade existencial. Em *Exílio* (1987), a personagem, marcada por uma infância sofrida e mal amada, vive num mundo povoado de fantasmas, alijada do convívio de sua família; longe do filho e do marido infiel, ela se exila na "casa vermelha", purgatório dos transgressores, aguardando um recomeço. Frustrada em suas esperanças - o amante tem um filho excepcional que ela não consegue suportar -, a crise existencial se agrava provocando um mergulho mais profundo em busca de soluções vitais. Penetra, então, na "floresta" - metáfora da mãe suicida -, tentando o desvendamento dos enigmas que a atormentam. O final não aponta para uma situação definida - "Talvez eu não consiga chegar em casa. Talvez chegando, não possa ficar. Quem sabe" (p.201), mas a personagem se encontra através da escrita, indiciando a solução dos conflitos interiores.

São várias as formas de contestação aos valores patriarcais assumidas pela narrativa desta etapa. Com Márcia Denser, escritora paulista, ela assume um caráter violento e mordaz. Seu único livro, *Diana Caçadora* (1986), é uma coletânea de pequenas narrativas cuja disposição é significativa na medida em que torna visível a crescente degradação da protagonista. Trata-se da trajetória de uma mulher de aproximadamente trinta anos, jornalista inteligente e liberada, que busca se encontrar através de relações efêmeras e ocasionais. Da parceria com intelectuais à situação limite vivida em "Relatório final", Diana percorre caminhos que a levam, sistematicamente, ao abandono e à solidão. A ironia é seu recurso contra o sistema que a quer devorar e são poucos os momentos em que, com extrema lucidez, reconhece melancolicamente sua trágica fatalidade. A figura do analista está sempre presente, como marca de uma cultura desprovida da autoridade familiar e religiosa. Os papéis sociais, porém, continuam definidos, exigindo opções; por isso, o analista aconselha - "ou escreve ou lava fraldas". Diana evita relações duradouras com medo da dependência emocional e a idéia de se submeter aos desmandos de um cônjuge lhe é insuportável. Na sua fome e voracidade, de caçadora torna-se caça e, lograda e insatisfeita, é usada violentamente pelo sistema.

Outra autora que, em sua contestação feminista, mantém a tensão de forças antagônicas, é Sônia Coutinho, de origem baiana mas vivendo no Rio de Janeiro desde de 1968. Este afastamento da cidade natal e, conseqüentemente, dos laços familiares e do contexto provinciano, é elemento estruturante de sua obra, constituída de contos e romances. A temática da mulher madura, sozinha na cidade grande, tentando realizar seus sonhos e viver a vida em sua plenitude, é uma constante. O ambiente redutor da cidade pequena não satisfaz a personagem, que busca em Copacabana a realização de seus sonhos. O resultado é uma série de casamentos desfeitos, relações frustradas, amargura e solidão. No conto "A liberdade secreta", a protagonista se questiona - "a tirania do mundo é pior do que a dos pais?"(p.128). Basicamente, é esta a situação dramática do romance

Atire em Sofia (1989), narrativa nitidamente pós-moderna. Aqui, a protagonista, depois de quinze anos afastada de suas origens, retorna para ver as filhas e os amigos; o retorno tem um desfecho trágico, pois acaba assassinada pelo amante. A obra de Sônia Coutinho é bem representativa da crise da mulher numa sociedade que, até então alicerçada pelos valores patriarcais, vê-se, nos anos 80 à mercê de grandes transformações. A cisão de que são vítimas estas personagens coincide com a crise do discurso feminista: dividida entre viver seu "destino de mulher" e realizar sua "vocação de ser humano", ambição esta tornada possível graças à revolução dos costumes, a mulher busca uma solução para sua plenitude existencial. Os encargos profissionais assumidos não a liberaram dos deveres domésticos; e, como as conquistas são recentes - vivemos um momento de transição -, os laços de família ainda prendem a mulher a um espaço, que a sua ânsia de transcendência recusa. Daí, uma certa nostalgia do tempo das avós, aquelas tranqüilas senhoras que tão bem desempenhavam seus papéis de esposa/mãe e dona de casa, protegidas pelas vetustas paredes do lar. As protagonistas de Sônia Coutinho vivem esse impasse: não aceitam as regras do jogo, porque sufocantes e repressoras; querem viver plenamente e acabam, por isso, condenadas à solidão e até mesmo à morte.

A narrativa de autoria feminina dessa fase se estrutura em torno das relações de gênero, tornando visíveis as assimetrias sociais. Se, em Patrícia Bins, a trajetória das personagens as leva ao autoconhecimento, através da individuação, o processo é doloroso e exige o abandono de todas as máscaras; não se trata de uma vitória, porque as narrativas terminam em dois pontos. Com Lya Luft, o trágico e o grotesco se articulam para desvelar as regras desse jogo sujo, onde a mulher é sempre perdedora. Márcia Denser tenta subverter essas regras, criando uma personagem caçadora, que acaba, porém, caçada e degradada; enquanto Sônia Coutinho desloca suas protagonistas no espaço em busca de uma realização que não se dá, porque se o esquema tradicional é sufocante, a liberação não satisfaz. É um beco sem saída ...

Algumas narrativas da década de 90 apontam para uma saída, configurando, talvez, uma outra fase, a que Showalter chama de "*female*", marcada pela construção de uma nova identidade. O termo "*female*", contrapondo-se a "*male*", afasta-se da representação de gênero, uma vez que remete unica e exclusivamente ao dado biológico. Enquanto "*feminine*" é um termo gendrado, "*female*" significa tão somente do sexo feminino. Isso importa na medida em que algumas narrativas não fazem mais das relações de gênero a origem dos conflitos e indiciam a construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição.

Adélia Prado, mais conhecida como poetisa, é autora de quatro narrativas sendo a última, *O homem da mão seca*, datada de 1994, enquanto as demais são da década de 80. As protagonistas, sempre mulheres, vivem crises existenciais, em busca de uma plenitude inalcançável; casadas, com filhos, cujos maridos - figuras inteiras, sem conflitos - contrastam com o dilaceramento interior das protagonistas. A trajetória de Antonia, personagem de *O homem da mão seca*, é indiciada pelas epígrafes, quase todas bíblicas, que abrem os vários segmentos da narrativa. As marcas dessa trajetória apontam para o renascimento da protagonista. De fato, opera-se o batismo de uma nova Antonia, no início chamada Antonia Travas Felícia Laudes, agora, destravada e feliz. Operou-se o milagre

indiciado pelo título do livro, episódio bíblico narrado pelos evangelistas Marcos, Mateus e Lucas.

A Sentinela, de Lya Luft, também de 1994, é ainda mais significativa como representação de uma nova identidade feminina. Isto porque seus cinco romances anteriores, todos da década de 80, constroem um universo absolutamente sufocante, onde a mulher é sempre perdedora.

Os ingredientes, que compõem o universo ficcional de *A Sentinela*, são os mesmos; a protagonista, vítima do desamor e de perdas trágicas, se enreda nos fios da memória, mas consegue desfazer os nós e encontrar os "rumos". Embora viver seja:

> subir uma escada rolante ... pelo lado que desce. A gente passa a vida toda fazendo uma força danada para chegar mais alto, para onde nos impelem esperança, desafios, sonhos. Mas lá de baixo nos chamam o cansaço, a solidão, a doença, a loucura... a morte. Esta, no fim, vai vencer. (pp.156-7)

a narrativa aponta estratégias para enfrentar este destino. As perdas se diluem na autoconfiança que a protagonista adquire através de seus teares, tecendo uma nova identidade não mais sujeita às relações de gênero. No presente da enunciação, ela declara:

> Estou bem, como se retivesse nas mãos as rédeas de mim, observando sem espanto os trechos a percorrer. (p.30)

A arte, tecendo palavras, fios, sons, é a única capaz de enfrentar a vigilância mortal da "sentinela". Nora, a protagonista, descobre no fazer artístico - inaugura uma tecelagem - o caminho para a construção de uma nova identidade, onde as relações afetivas - mãe, filho, amante - perdem o peso relacional, deixando a personagem livre para viver o mistério e o imprevisto.

As marcas da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira, revelam sutis diferenças no desfecho das tensões dramáticas vividas pelas protagonistas. Seriam estas diferenças sintomáticas da construção de uma nova identidade, mais livre do peso das relações de gênero?

BIBLIOGRAFIA

BEAUVOIR, Simone de, *O segundo sexo*, trad. Sérgio Milliet, 2 v., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BINS, Patrícia, *Antes que o amor acabe*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COUTINHO, Sonia, *Atire em Sofia*, Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DENSER, Márcia, *Diana Caçadora*, São Paulo: Global, 1986.

LISPECTOR, Clarice, *Laços de família*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

LUFT, Lya, A *Sentinela*, São Paulo: Siciliano, 1994.

NABUCO, Carolina, *A Sucessora*, Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

PRADO, Adélia, *O homem da mão seca*, São Paulo: Siciliano, 1994.

REIS, Maria Firmina dos, *Ursula*, edição fac-similar, São Luis: Progresso, 1859.

SHOWALTER, Elaine, in: Eagleton, Mary, ed., *Feminist Literary Theory*, New York: Basil Blackwell Ltd, 1986.

A VELHA CASA: A DIALÉTICA DO PODER - PERMANÊNCIA E RUPTURA

THEREZINHA DE LOURDES COELHO ZILLI

Em *A velha Casa* de José Régio[1], o aspecto religioso é o dinamizador de uma série de outros pequenos núcleos temáticos que gravitam ao redor desse núcleo maior. Assim, a presença de valores éticos e espirituais amarrados a uma tradição, a afirmação de uma linhagem apegada aos elos familiares de sua descendência, o aspecto de sacralização que envolve as personagens e o processo de aprendizagem de cada uma delas - tudo isso configura um universo extremamente centrado sobre si mesmo, sustentado por pilares que se querem inabaláveis: tradição / sacralidade / família / descendência constituem um espaço de dominação, amarrando o indivíduo num círculo de dependência do qual é difícil se libertar. Ou como reconhece o próprio Lèlito para o irmão:

> O que é triste, ou desanimador, é mexermo-nos sempre em qualquer círculo, não podermos sair dos sistemas feitos ...(V. III, p.388)

É exatamente esse sistema que castra o sujeito, já que o força a cumprir rituais de crença, obediência, respeito e temor, inibidores dos impulsos pessoais.

A "velha casa" erige-se como esse sistema e viver dentro dele significa reverenciar essa espécie de instituição que sacraliza seus poderes. Ora, se a casa de Azurara constitui uma fortaleza, como o narrador a retrata, tal fortaleza se corporifica metonimicamente nos seus moradores. A linhagem passa a figurar como traço marcante de uma aristocracia rural afeita aos laços de consangüinidade, o que é próprio da história da saga familiar tal como o romance nos apresenta.

Há um *ethos* que estigmatiza a família Trigueiros e serve como gerador de diversos conflitos, os quais refletem a dificuldade de se ajustar passivamente aos valores cultuados.

A dignidade e superioridade do clã azurarense, arraigadas nos ancestrais e mantidas vivas na primeira geração (cujo ápice é representado pela figura hierática de Libânia), encontram eco na terceira geração, constituída pelos quatro irmãos: João, Lèlito, Maria Clara e Angelina. Mas há uma relação ambígua entre os jovens e seus ascendentes. Se, por um lado, não é possível estar totalmente em uníssono com os valores defendidos pela linhagem, por outro, não é fácil se libertar de tais marcas. Até porque o passado reaparece como constante referencial, impregnado na comunicação entre os seres da casa; a proximidade ou intimidade entre eles é mediatizada pela referência permanente ao Outro (o ancestral, o ausente, o morto) o qual funciona como eco que faz perdurarem as ligações da constelação familiar. O célebre José, o mano brasileiro, por exemplo, aparece reiteradamente como figura venerada, o passado inscrito no presente.

---

[1] RÉGIO, J., *A Velha Casa*, Porto: Brasília, 5 v., 1972-82.

Se pensarmos na posição de Libânia como eixo do comando da família, sobre a qual faz pesar a autoridade de seus poderes para manter a ordem social e religiosa da velha casa, então, não podemos deixar de ver nessa situação a presença do matriarcado como traço dominante do clã trigueirense.

Na sociedade matriarcal, a mulher assume um papel sagrado, oferecendo-se como espécie de "deusa-mãe" do universo do qual ela é o centro. Nem é preciso recorrer aos mitos que, em sua maioria, ressaltam o papel da mulher enquanto energia criadora, principalmente nas culturas agrárias primitivas. A relação entre a magia da mãe e a magia da terra, a reprodução simbólica das maravilhas do universo na figura feminina, a reverência consagrada à deusa, os mistérios representados no / pelo corpo da mulher (tudo isso ratifica a importância da figura mítica feminina nessas sociedades).

Guardadas as devidas distâncias, na aristocrática família de Azurara, Libânia configura-se como um ser divinizado. Ela recebe os cumprimentos e votos, é visitada, transmite ordens e dirige a casa, preside os rituais religiosos, reestabelecendo o elo entre o passado e o presente, e é respeitada por seu hieratismo.

> Porque nem a doença conseguira que a madrinha Libânia depusesse o ceptro que há tanto empunhava!(V. II, p.229)

Mas, se internamente à casa observa-se o reinado soberano das mulheres, externamente permanece a supremacia do homem. É que para a sociedade patriarcal, condicionada à veneração pelo chefe de família e a um moralismo codificado pela censura, é natural que o homem mereça as honras em detrimento da mulher. Daí que o funeral de Martinho, sob o olhar crítico da realidade social (e do próprio narrador), recebesse uma imponência com o qual o de Maria Teresa jamais poderia concorrer.

É curioso como a importância do cosmos familiar se projeta no espaço da casa, projeção não mais intensa do que a do microcosmo individual das personagens a buscarem pequenos espaços em que se apoiar. Mas é claro que o resultado desse confronto não poderia ser o mesmo. Entre a solidez que sustenta a sóbria tradição da velha casa e o universo psicológico fragilizado pelas tensões nas quais tenta manter-se, não há conciliação possível. Quanto mais a primeira afirma sua permanência, mais o segundo se modifica para sobreviver aos conflitos e superá-los.

É que há uma ligação inexorável entre o conjunto de valores e princípios abstratos e sua impregnação concreta no espaço físico que sustenta essa tradição. Daí que o abalo da estrutura sólida da casa só pode se dar lentamente, através das mortes de seus habitantes, constituindo rompimentos gradativos. É curioso como a trajetória da narrativa vai revelando o envelhecimento físico do solar de Azurara, ao associar a morte das personagens à queda das colunas que vão ruindo como se personificando, alegoricamente, uma perda. Mas essa perda jamais é total, porque para as personagens não é possível destruir o passado: a casa vai ruindo, porém suas raízes já ficaram sedimentadas no interior dos seres que nela viveram.

A velha casa parece comportar, portanto, uma dupla sensação. Há o mundo fossilizado de uma realidade que não se renova porque ancilosada e mórbida, por isso se deteriora a cada passo. Mas há também a possibilidade de o sujeito mergulhar em si

mesmo, transformando a morte exterior em impulso para a vitalização de seu eu interior. Assim, a casa funciona como metáfora do ser. As "muitas espécies de vida" (V. IV, p.101) que Lèlito, em conversa com o irmão, insiste em afirmar possuir dentro da casa é sinal de um eu alimentado pelo sonho de se (re)construir, mesmo em meio à deterioração. O mergulho em si mesmo é a opção consciente, salutar, para vencer a morte:

> Tu, lá fora, como dizes, podes também nem dar conta da vida que se vive cá dentro: dentro duma casa como esta, onde se vai morrendo, ou se mergulha em nós próprios (V. IV, p.101).

Desenvolve-se na narrativa do romance todo um conjunto de rituais que refletem os processos de autoconhecimento por que passam as personagens para tentar romper com a barreiras impostas pelo espaço circundante. É uma espécie de aprendizagem que as habilita a harmonizar o mundo das potencialidades individuais com as exigências do círculo coletivo da casa. Ora, o mundo fragmentado da interioridade subjetiva encontra resistência numa força-símbolo: a casa. Daí a existência de um duplo movimento das personagens em relação a esse espaço. Pelo primeiro, há um impulso de apego ao núcleo familiar, já que a casa se solidifica como pólo de convergência e manutenção de traços atávicos que devem ser entronizados para a preservação da tradição. Movimento centrípeto, que atrai as personagens e as faz retornar a esse eixo. Pelo segundo, o emparedamento e a sensação de decrepitude forçam as personagens à fuga desse pólo aglutinador, para que se cumpram outros valores e realizações para fora do espaço familiar.

É assim que os irmãos se desenvolvem, cada um à sua maneira, caminhos que têm em comum o mesmo desejo, a afirmação de uma proteção outra que não a imposta pela casa. João busca, numa ideologia contestadora (o socialismo, ainda que decadente), as respostas aos seus anseios como reação à ideologia defendida pela família. Maria Clara tenta, com o casamento, encontrar uma fórmula para escapar às pressões que o espaço da casa exerce sobre ela. Lèlito apega-se excessivamente à auto-análise questionadora, tentando encontrar apoio nas racionalizações. Angelina refugia-se num espaço desligado do real e tornado sagrado por sua beatice. Todos correspondem, afinal, a mecanismos de defesa como única forma de vencer os padrões de comportamento impostos, mas que se transformam também em rituais, porém de outra espécie: aqueles em que o sujeito tem de se defrontar consigo mesmo, para construir ao menos uma imagem fictícia para o eu. Trata-se, afinal, de uma segurança não menos traumatizante que a fornecida pelo espaço exterior, já que ilusória.

Pode-se dizer que *A velha Casa* cumpre-se como verdadeiro ritual em que o binômio afastamento / proximidade das personagens em relação ao espaço, como vimos, é fundamental. Mas nos parece que a atração é maior, mesmo porque a força do espaço não se reduz apenas a valores éticos norteadores da disciplina da família, mas também inclui a atuação poderosa da religião, como instigadora da coesão espiritual. Ou seja, acima das atitudes práticas parece pairar uma áurea mágica que impele as personagens a repetir certos hábitos, não por obrigação apenas, e sim por uma espécie de vocação religiosa da família.

É que a ambiência, impregnada de rezas, ladainhas, cânticos, enfim, todo um conjunto de ingredientes místicos transforma a casa no "sagrado recinto", espaço que

propicia ao indivíduo tomar contato com a verdade e o mistério. E mais ainda: as intenções, lucilações do espírito, iluminações e pressentimentos parecem constituir um sinal de predestinação do clã trigueirense. O próprio João reconhece:

> Vêm-nos sinais que não sabemos decifrar, indícios e vislumbres que somos demasiado pesados para seguir ... (V. IV, p.353)

fala em que a sibilância reiterada em termos-chave como *sinais / decifrar / indícios / vislumbres / pesados* concretiza a imagem mesma do mistério que se prolonga para além da forma.

Não se pode deixar de ver nesse cosmos defendido pela casa todo um clima de inspiração simbolista: sensações espectrais, oposição entre vida e morte, espírito e corpo, pó do nada e gênesis, passado e presente:

> Era como se fossem imagens, evocadas por magia, duma realidade doutros tempos cuja evocação, porém, anulasse o tempo. (V. II, p.194)

Mas, se a velha casa ergue-se como um reino onde imperam valores religiosos, essa mística se reveste também de um sentido mítico. Os valores já não se circunscrevem aos limites do solar, antes adquirem uma transcendência como se pudessem recolher os ecos do espaço do mundo. No entanto, a ressonância é ilusória, porque é impossível conciliar as dimensões exageradas dos valores idealizados pelo espaço exterior. A irrealidade de dentro, o mundo de *cá*, é mais atraente (embora mais enganoso) que o mundo de *lá*, porque é no interior da casa que é possível sentir-se e senti-la "viva como uma grande árvore secular ou uma entidade mítica" (V. IV, p.370). Por isso, mesmo que seja difícil a cada um dos quatro irmãos coordenar seu círculo pessoal ao universo da casa, mesmo que essas personagens se instalem aí como seres periféricos, é necessário enfrentar esse avatar como caminho para o conhecimento. Trata-se de uma relação mágica a unir os seres ao espaço e não seria demais afirmar que a casa funciona simbolicamente como uma mandala. Ela constitui um círculo que se fecha e se resguarda em representações que só cabe aos eleitos (iniciados?) decifrarem. Os pequenos círculos concêntricos, vividos pelas personagens, constroem a imagem de um mundo sacralizado que se curva à meditação.

Pode-se dizer que *A velha Casa* constitui, afinal, uma alegoria que representa o absurdo de uma religião emparedada em valores absolutos, solidificada pela tradição que os sacraliza. Digamos que a velha casa (como espaço criado pelo autor) é a religião institucionalizada, assentada em pilares difíceis de serem abalados. Ora, trata-se de uma visão irônica de José Régio, por meio da qual constrói esse universo autotélico para exibir sua sem-razão: um mundo extremamente apegado a princípios transformados em verdadeiros fins, somente alcançáveis dentro dos limites em que se encerram.

Dentro dessa óptica, vários aspectos ganham configuração na obra, para que seja desmistificada a Religião enquanto instituição.

Régio nos apresenta a dupla face da religião, vista esta como (des)graça dos homens. Ao despertar surpresa, perplexidade, espanto, indignação, essa "graça" não sereniza, não leva o espírito ao apaziguamento. Ao "falar, sibilinamente, por meio de

parábolas"[2], Jesus nos mostra uma realidade complexa já que cheia de palavras contraditórias, uma pluralidade de facetas que dificultam o acesso à verdade.

O questionamento em que Lèlito se debate, por exemplo, não esclarece as dúvidas que lhe atormentam o espírito, ao contrário, torna-as mais agudas. É que, segundo Régio, os mistérios de Jesus não revelam, antes escondem verdades só alcançáveis pelos iniciados.

Eis a face obscura, condenável de Cristo, tal como é apresentada pelo autor no texto citado:

> Enigmático, secreto, quase obscuro, quase como que cioso da sabedoria do Pai [...]. [3]

E mais do que enigmática, a via de acesso a Deus é seletiva, discriminatória:

> [...] um Jesus que se fecha com seus mistérios, e se reserva com seus tesoiros, só erguendo a ponta do véu aos olhos dos escolhidos.[4]

Não é à-toa que portas e janelas da velha casa estão sempre fechadas, como se secretamente recolhendo-a em seus mistérios e reservando somente aos convidados o direito de penetrar nesse mundo. Desse modo, o estar dentro / estar fora da casa corresponde, simbolicamente, a estar dentro / estar fora do reino divino: assim como a linguagem cristã dirige-se especialmente (exclusivamente) a quem tem ouvidos para ouvir e entender, lançando "uma espécie de repto aos *que são de fora*"[5], também a linguagem sacralizada da velha casa somente inclui seus eleitos para participarem dos seus ritos de tradição:

> Com eles se enclausurou, como uma fortaleza, na sua casa de Azurara. Com eles e com a mulher, os filhos, a madrinha (verdadeira dona de casa) e as visitas dum muito reduzido grupo de correligionários. (V. II, p.14)

É natural que num tal ambiente reine o silêncio, como clima propício à manutenção do enigma, à ausência de respostas. É o próprio Régio quem explicita em sua *Confissão dum homem religioso*:

> Sempre o silêncio, o êxtase, o mergulho contemplativo no inefável, a oração sem palavras, me pareceram a mais alta linguagem dos mistérios.[6]

Não é esse o clima que pesa sobre as personagens cerradas no espaço da casa? Martinho, por exemplo, fecha-se em seu escritório, tranca-se entre quatro paredes, "alargando o seu silêncio ou defendendo o seu exílio" (V. III, p.432). Para João:

> O quarto ia escurecendo, porque era o fim da tarde e estava mergulhado naquele silêncio que não é só ausência de som, mas também efeito de penumbra, e de um estado meditativo das pessoas (V. V, p.390).

---

[2] São palavras de Eugênio Lisboa, ao comentar a posição irônica que José Régio manifesta, quanto à religião, no texto *Cristo, tal como os pintores, escultores e poetas portugueses o viram, sentiram e entenderam*, Lisboa: Estúdios Cor, s.d.

[3] José RÉGIO, *apud* Eugênio Lisboa, in: *José Régio: a obra e o homem*, Lisboa: Arcádia, 1976, p.224.

[4] *Idem, ibidem.*

[5] José RÉGIO, *Cristo* ..., p.22, *apud* Eugênio Lisboa, *op. cit.*, p.225.

[6] Apud Eugênio Lisboa, *op. cit.*, p.227.

A semelhança da velha casa com um templo é uma evidência cada vez mais forte na narrativa. Tal como ele, a casa oferece a seus fiéis-moradores uma superproteção enganosa: sob a aparência do amparo se oculta o verdadeiro abandono, porque encerra os seres numa verdade suspensa e numa dependência que se desfazem com a morte dos mais velhos. Ou seja, a *consumação* é a impossibilidade mesma da explicação do mistério da existência, não a esclarecendo e sim acentuando-lhe a tragicidade. Ou, para compactuarmos com as idéias de Régio[7], trata-se de um "*Consummatum est*" irônico, às avessas, que traduz a falta, a tragédia sem solução, a morte. Nada está consumado porque permanece a perplexidade angustiante em face da perda; por outro lado, tudo está consumado porque o que fica é um imenso desamparo ou vazio.

No fundo, *A velha Casa* mostra o grande conflito travado entre os indivíduos e a ética religiosa na qual se formaram. A luta das personagens se faz no sentido da ruptura com a religião autoritária - sistema onde a obediência é a virtude que o sujeito deve demonstrar, tanto mais valorosa quanto mais impotente e pequeno se torna o sujeito. Daí o anseio por um religião humanista, aquela que não exige obediência e sacrifício das potencialidades individuais, e sim a sua realização. Esta é a forma de religiosidade proposta por João a Lèlito.

Ainda dentro da visão irônica com que Régio trata a religião, há que considerar o desmascaramento do ato de confissão. Como entender a presença massiva na narrativa de reflexões introspectivas de Lèlito, bem como o texto autobiográfico, portanto confessional, do diário de Jaime Franco? O confessionalismo excessivo não estará pondo em xeque a função e finalidade da própria confissão? Se, como reconhece Jaime Franco em seu diário, "a linguagem usada para a [vida íntima] exprimir não ultrapassa um desolador simplismo [...]" (V.V, p.329) e, portanto, é uma linguagem comprometida pelas suas limitações, o que é a confissão senão um artifício de linguagem, uma criação fictícia, fingida? É uma confissão, ao fim das contas, que mais oculta que revela, pois cria a ilusão de autenticidade quando esta não existe.

Se pensarmos na busca de verdades interiores através da sondagem do mundo psicológico, tal como é levada ao exagero por Lèlito, o que concluir? Na verdade, o que faz José Régio é construir criticamente o confessionalismo e o psicologismo (duas linhas de força do Presencismo) oferecendo, portanto, uma visão distanciada (caricata?) do próprio movimento literário em que se insere.

> " – Meus amigos, é preciso chegar ao termo da viagem para se compreender a verdade de certos lugares-comuns ... a sabedoria e a profundeza que encerram. Tudo é difícil... o homem muito complexo..." (V. IV, p. 272).

USP

---

[7] Idéias recolhidas por Eugênio Lisboa, *op. cit.*, p.227.

CULTURA CATÓLICA - REPRESENTAÇÃO DE REPRESSÃO

MARIA DE LOURDES BELDI DE ALCÂNTARA

> Contudo, digo aos solteiros e às viúvas que é melhor permanecer no mesmo estado que eu. Mas, se não aguentarem, casem-se. Porque mais vale casar-se que abrasar-se [...]. Portanto, quem casa a filha faz bem; mas quem não se casa faz melhor.
>
> 1 COR. 7

Neste trabalho apresentaremos o que significou o surgimento do cinema para a moral católica. Nossa intenção não é fazer a história do cinema e muito menos da Igreja Católica[1]. Faremos uma análise pontual sobre um dos temas mais polêmicos tanto para a Igreja quanto para o cinema: a sexualidade. Atitude inerente ao ser humano torna-se tanto um ponto de alta repressão quanto um ponto de alta atração imagética.

Um dos elementos simbólicos do dogma católico, a sexualidade está ligada diretamente com o tema do Gêneses e portando o da Criação, pois segundo Jeffrey Richards:

> Cristo não havia dito nada sobre o pecado original, mas, no século II, Clemente de Alexandria vinculou-o diretamente à descoberta do sexo por Adão e Eva. Santo Agostinho aperfeiçoa essa idéia, identificando o Pecado Original com o desejo sexual e não simplesmente com o sexo. Mas os pregadores, confessores e padres populares continuaram a fazer a equação simples de que o Pecado Original é igual a sexo.[2]

Toda a bibliografia histórica que trabalha com a Idade Média nos apresenta um estudo farto e detalhado da ascensão, da implantação e da expansão da Igreja Católica. O que podemos sublinhar neste amplo percurso é o poder de adaptação, de incorporação e de imposição de sua teologia.

Carregada de símbolos incorporados de outras religiões, cria e recria o seu imaginário com a intenção de expandir o seu campo religioso. A postura expansionista da Igreja fez com que ela fosse ressemantizando a polifonia de várias culturas e incorporando-as em suas liturgias.

Essa atitude já estava inscrita no *cânon do Novo Testamento*:

> A palavra escatológica do evangelho, presente sem interrupção na memória da Igreja (Jo. 14, 26), continua a interpretar e julgar as várias questões e as várias palavras que os homens trazem como contribuição para o acolhimento do evangelho. Entre estas formulações não existe dife-

---

[1] Trabalhos realizados pela autora em sua dissertação de mestrado dando continuidade no doutoramento.

[2] RICHARDS, Jeffrey, *Sexo, Desvio e Danação. As minorias na Idade Média,* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p.34.

rença, consoante a compreensão católica que reconhece a prioridade e a gratuidade da graça, mas reconhece ao mesmo tempo o fato de que a graça é verdadeiramente outorgada aos homens e que na verdade os transforma. Que o poder de interpretar autorizadamente a palavra de Deus feita carne e, portanto, proferida em palavras humanas, seja exercido por e com aqueles que estão unidos a Cristo no espírito.[3]

Muito embora ela necessite deste movimento, por ser uma instituição transnacional e transcultural, ela constitui-se num "corpus religious" de dogmas[4] e sacramentos que lhe confere identidade, estes nunca serão questionados. Nesse contexto insere-se a visão católica da sexualidade.

Desde o Renascimento até nossos dias, a Igreja Católica passou por inúmeros Concílios e Encíclicas, mas o que nos chama atenção é que em relação as manifestações artísticas - obras de arte, livros e posteriormente o cinema - a censura permanece a mesma em sua estrutura até a metade de nosso século. A censura feita aos livros: o *Index Librorum Prohibitorum (1559)* e o *Index Librorum Expurgatorum (1596)*, vigora até 1948. No que diz respeito ao cinema, logicamente, o índice de censura surge em nosso século e vigora, embora com mudanças superficiais até nossos dias.

O cinema, como bem sabemos, faz com que uma mera apresentação torne-se um ritual, onde a arquitetura de suas salas, a imagem, a música, o apagar das luzes e a tela compõem um cenário "sagrado". O indivíduo é transportado para uma outra realidade, desliga-se do mundo e passa a vivenciar o filme, através da enunciação cinematográfica. Neste momento o cinema torna-se sagrado, o seu ritual e os seus mitos irão povoar e dar um novo significado para a vida de seus espectadores através do "*star systems*".

A Igreja, sabedora do impacto do cinema e de sua capacidade frenética de criar mitos efêmeros que caracterizam as sociedades modernas, tenta combatê-lo com a intenção de resguardar o seu domínio sagrado.

A primeira atitude contra a ameaça do cinema foi tomada por grupos religiosos leigos que muito rapidamente foram incorporados pela Igreja Católica. Diferentes datas e acontecimentos marcaram a censura católica em cada país, pois ela respondia à especificidade de cada cultura.

Nos EUA ela começou com o católico leigo Martin Quiqley e logo foi incorporada pela Igreja Católica. No Brasil começou com o católico leigo, Jonatas Serrano e na Bélgica por Léo Lunders, O. P. No entanto, o que marca a universalidade da censura serão os temas censurados e o que variará será o conteúdo.[5]

Diante do crescimento da indústria cinematográfica a Igreja Católica norte-americana é a primeira a criar um código destinado a censura cinematográfica com a seguinte classificação: (Al) - adequado para o público em geral; (A2) - adequado somente para os adultos; (B) - censurável em parte para todos, e (C) - condenado.

---

[3] *Dicionário de Teologia Fundamental*, Petrópolis: Vozes, 1994, p.236.

[4] Na *Pastor Aeternus*, do Concílio Vaticano I, dogma "deve-se crer com fé divina e católica todas aquelas coisas que estão contidas na palavra de Deus, escrita ou transmitida, e que a Igreja propõe a fé, enquanto divinamente reveladas mediante declaração solene ou através do magistério ordinário e universal". In: *Enciclopédia de Teologia Fundamental*, Petrópolis: Vozes, 1994, p.236.

[5] Este tema está sendo tratado na tese de doutoramento da autora.

O instrumento de divulgação desta classificação eram as *"fichas cinematográficas"* executadas pela Legião da Decência, as quais continham uma análise crítica aos filmes e eram na maioria das vezes, publicadas em jornais e revistas católicos, sendo raras vezes publicadas pela imprensa leiga. Elas serviam para orientar os fiéis diante da "tentação" da magia cinematográfica.

A Igreja tentava tutelar seus fiéis negando-lhes a maioridade, lutando contra a "lascívia do cinema", alegava que o cinema por ser uma distração barata e portanto divertimento das massas apelava para temas que eram chamativos e despertavam o interesse ingênuo deste tipo de platéia.

Os filmes que apresentassem cenas de crime e sexo eram condenados, pois a preocupação com a temática do sexo se detinha ao fato do cinema apresentar cenas vividas pela paixão sexual, que resultaria num crescimento da audiência e conseqüentemente num incentivo de paixões similares. Havia também o medo por parte dos julgadores que os filmes apresentassem um tratamento ameno ou cômico para o adultério, estupro, resultando numa complacência e portanto numa reprovação menos severa, "passando a tolerar o intolerável".

Os filmes, na maioria das vezes, eram vetados por insinuar e/ou explicitar diálogos ou cenas que sugerissem qualquer tipo de atração física ou a temática do "amor" vinculado ao desejo sexual.

A questão da associação entre o amor e o sexo já estava sendo discutida desde o século XII pela Igreja católica, pois segundo Jeffrey Richards:

> Este século foi notável por sua discussão ampla do amor sob muitos aspectos diferentes. Havia o amor por Deus, o qual em alguns casos se tornava apaixonado e quase erótico; o amor entre os homens, de tipo emocional mas não sexual, baseado em afeição e respeito mútuo; o amor cortês, no qual um homem não casado realizava feitos galantes em nome de uma mulher casada, cuja tônica era a ânsia e o sofrimento. Nenhuma destas versões incluía a realização sexual. Havia uma teoria do amor erótico baseado no prazer sexual, mas ficava claro que isso acontecia estritamente fora do casamento. Esta literatura era de autores pagãos, particularmente Ovídio.[6]

A necessidade de separar o amor do sexo determina a moral católica.

Os bons costumes e a preservação da moral católica se reproduzem no seio do núcleo familiar. Muito embora a sociedade moderna urbanizada caracterize o fim da família extensa, a família continua sendo o berço da reprodução da tradição católica.

Portanto, temáticas que possam mudar o comportamento familiar e que coloquem em questionamento dogmas tais como a virgindade, a perpetuação do casamento, a fidelidade, a reprodução natural e a definição dos papéis masculinos e femininos foram e serão sempre excomungados.

> A sexualidade, segundo os ensinamentos cristãos, era dada às pessoas exclusivamente para os objetivos de reprodução e por nenhum outro motivo. Cristo havia concebido o casamento como o estado normal das pessoas e declarou-o indissolúvel, exceto em caso de adultério. São Paulo enfatizou que o celibato era o ideal mais elevado, a forma mais desejável da vida, mas que o casamento

---

[6] RICHARDS, p.37.

era uma segunda alternativa inferior aceitável. O casamento tornou-se assim o meio cristão básico de regulamentar o desejo sexual, combatendo a fornicação e perpetuando a espécie[7] .

Notamos que no imaginário católico, desde a Idade Média, a mulher possui um papel associado diretamente à tentação. Ela é a um só tempo valorizada por gerar filhos e condenada por poder gerá-los, é exatamente este o lado produto da natureza que representa uma ameaça à ordem cultural. Como bem coloca Jeffrey Richards:

> As teorias sobre o papel da mulher haviam sido desenvolvidas pelos padres da Igreja. A mulher era filha e herdeira de Eva, a fonte do pecado original e um instrumento do Diabo. Era a um só tempo inferior (uma vez que foi criada da costela de Adão) e diabólica (uma vez que havia sucumbido à serpente, fazendo com que Adão fosse expulso do paraíso, além de ter descoberto o deleite carnal e o ter mostrado a Adão). Esta visão da inferioridade da mulher era uniformemente divulgada nos retratos teológicos, médicos e científicos, e ninguém a questionava. Por causa de seu caráter maligno intrínseco, a mulher precisava ser disciplinada. A lei canônica permitia especificamente o espancamento da esposa, e isto acontecia em todos os níveis da sociedade. A lei secular compactuava com tal proibição com base no fato de que as mulheres eram por natureza frívolas, ardilosas, avarentas e de inteligência limitada.[8]

É somente com:

> A promoção do culto da Virgem Maria, a partir dos séculos XI e XII, [que] se propiciou às mulheres dois modelos de função enobrecedores: a virgindade, através da qual se poderia resistir de modo mais absoluto ao pecado de Eva, e a maternidade, a função perfeita para as mulheres que não se adaptavam à vida religiosa celibatária.

Essa visão em relação à mulher católica perdura até nossos dias: ou abraçavam a vida religiosa, e mesmo assim, ocupando um lugar subalterno dentro da hierarquia da Igreja, não sendo-lhes permitido realizarem nenhum sacramento, ou casam-se com uma função duplamente reprodutora, de gerar filhos e de preservar e transmitir a tradição católica.

Quando analisamos a censura feita ao romance de Flaubert, *Madame Bovary*, notamos que Emma Bovary não representava o ideal católico de mulher, causando portanto repulsa para os padrões morais da época.

> História do adultério de uma mulher de província, focalizando a partir daí, a vida da personagem Emma Bovary como o verdadeiro cerne do livro. Todas as cenas dos adultérios cometidos são citadas, corroborando a tese da acusação de que o autor traçou um retrato onde comunica com talento e imoralidade a glorificação do adultério, o cântico do adultério, sua poesia, suas volúpias. Assinalo aqui duas coisas, senhores, uma pintura admirável sob o ponto de vista do talento, mas uma pintura execrável do ponto de vista da moral. Sim o Sr. Flaubert sabe embelezar suas pinturas com todos os recursos da arte, mas sem a cautela da arte. Os detalhes lascivos não podem ser acobertados por uma conclusão moral, caso contrário poder-se-iam contar todas as orgias imagináveis, descrever todas as torpezas de uma mulher pública, fazendo-a morrer sobre uma miserável cama de hospital.[9]

---

[7] Id., p.34.

[8] Id., p.37.

[9] SANTOS, Maria Aparecida Paiva Soares dos, *A Voz do Veto. A censura católica aos romances na obra de Frei Pedro Sinzig*, Tese de doutoramento apresentada nas Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1994, pp. 98-9.

As más leituras induziram Emma a procurar a felicidade fora do lar. A influência romântica impele-a para intermináveis devaneios que culminarão com o efetivo adultério.

No entanto, se as más leituras levaram Emma a procurar algo que não poderia alcançar por estar circunscrita à moral católica o que resultaria a imagem da Greta Garbo, Vivian Leigh e outros grandes artistas hollywoodianos no imaginário feminino?

> Este cinema de torpezas e crimes, fanatiza a nossa gente tola e mundana, formam escolas do povo. As meninas perdem a cabeça no Brasil e a transportam para Hollywood. Modas e escândalos da Meca do filme tem aqui ampla repercussão. A Greta Garbo espirra, a Jeanette Mac-Donald tosse, o Robert Taylor pisca para a Anabela, o Jackie Cooper monta a cavalo, a Shirley Temple dá um pulo, esfola o nariz, e [...] já todo mundo dos fãs se abala nestas plagas de Santa Cruz. Todas as meninas fúteis e inúteis, passam aqui o tempo a formarem álbuns de fãs, a estudarem a vida, muitas vezes pouco edificantes, dos astros de cinema. Adquirem uma mentalidade de filme. Vivem de fantasias. E tudo quanto elas acham bonito em artistas despudoradas de Hollywood querem imitar e seguir à risca.[10]

Sabemos que não era somente o imaginário feminino que vivenciava as estórias hollywoodianas. Quando Clark Gable aparece em um filme tirando a camisa e por baixo não havia a tradicional camiseta mas somente o dorso nu, depois de algumas semanas o consumo destas caíram para 50%.[11]

Já é por demais constatada a força da indústria cinematográfica e sua influência no espírito humano, pois segundo Epstein: "o cinema é psíquico. As suas salas são autênticos laboratórios mentais onde, a partir de um feixe luminoso, se concretiza um psiquismo coletivo".

Hollywood construiu modelos de mulheres que apresentavam comportamentos que, se por uma lado, afrontavam todo o modelo feminino construído pela Igreja Católica, por outro, reificavam a visão que a própria Igreja construiu sobre ela: a mulher atraente, fascinante, cativante, apaixonada, arrojada, sabedora de seu poder de sedução, voluptuosa, estava diretamente associada a Eva e ao pecado original.

No entanto, o poder da imagem cinematográfica transcende qualquer tipo de imagem criada pela Igreja desde a Alta Idade Média através das diferentes artes: arquitetura, pintura, escultura e vitrais. Os rituais dos símbolos cristãos vivenciados nas penumbras das catedrais foram sendo substituídos por um ritual profano, onde as imagens cinematográficas passam a representar a vivificação dos mitos profanos. Portanto, a imagem, domínio sagrado da Igreja, torna-se domínio da sociedade que através do cinema, espelha a sua mais profana realidade.

Universidade de São Paulo

---

[10] BRANDÃO, Ascônio, Pe., *Família Cristã*, maio, 1946,. in: ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi, *Cinema, Quantos Demônios. A relação da Igreja com o Cinema,* Dissertação de mestrado em Antropologia, PUC-SP, 1990.

[11] GRAZIA, Edward de and NEWMAN, Roger K, *Banned Films. Movies, Censors and the First Amendment,* New York & London: R.R. Bowker Company, 1982.

SOBRE A REVOLUÇÃO DA EXPERIÊNCIA NO PORTUGAL DO SÉCULO XVI: NA PISTA DO CONCEITO DE "EXPERIÊNCIA A MADRE DAS COUSAS"

ONÉSIMO T. ALMEIDA

As edições contemporâneas de *La Rebelión de las Masas*, de Ortega y Gasset, costumam incluir, mesmo na versão castelhana, dois Prólogos que o autor escreveu para as primeiras traduções francesa e inglesa do livro. Surgem exactamente com os títulos: Prólogo para Franceses e Prólogo para Ingleses. Vindo eu há dezasseis anos a dedicar alguma parte do meu tempo de investigação ao papel de Portugal na aurora da ciência moderna, dou comigo numa situação de ambivalência. Quando escrevo para portugueses, uma atitude crítica leva-me a atenuar, ou abrandar, alguns entusiasmos excessivos da parte de autores sérios, mas que alcandoraram o papel desempenhado pelos portugueses do século XVI à categoria de "pré-ruptura epistemológica" (Joaquim Barradas de Carvalho), ou de "revolução da experiência", como lhe chamaram nos anos eufóricos do salazarismo[1]. Fi-lo, por exemplo, num ensaio incluído em volume colectivo publicado há uma dúzia de anos pela Academia das Ciências de Lisboa. Quando, porém, sobre o tema escrevo ou falo em inglês dirigindo-me a um público anglo-saxónico, que desse período da nossa história pouco mais sabe do que os nomes de "*Prince Henry*" e Da Gama, vejo-me na necessidade de entrar nos contextos dos debates contemporâneos de história e filosofia das ciências, acentuando a importância do que em Portugal se escreveu no século XVI. Ao fazê-lo, vou mais além de um simples carregar nas tintas, mas procuro reformular os parâmetros do discurso português e demonstrar como o nosso século XVI constituiu uma etapa importante que nos permite compreender melhor como se efectuou a transição da concepção clássica e medieval da ciência para a moderna.

Hoje, falando a lusófonos, lendo a versão portuguesa – expressamente preparada para aqui – de um texto escrito originalmente em inglês e destinado a um público anglo-americano, sinto-me perdido como aquele soldado que não conseguia distinguir a mão direita da esquerda. Depois de sucessivas lições do furriel – "Esta é a tua mão direita, esta é a tua mão esquerda" – o furriel enrolou-lhe os braços um no outro e perguntou-lhe: "Qual é agora a tua mão direita e a esquerda?" E o soldado perdido: "Mas o meu furriel baralhou-mas todas!"

Mas tentemos. A abrir um volume colectivo de ensaios intitulado *Renaissance and Revolution. Humanists, Scholars, Craftsman and Natural Philosophers*, J.V. Field e

[1] Ver João de Castro OSÓRIO, *A Revolução da Experiência*, Lisboa, 1947.

Frank A.J. James explicam que pretendem com tal título pôr a ênfase do livro "no processo de continuidade em vez de nas mudanças *gestalt*, abruptas e em catadupa (*tongue-twisting*)". Eles crêem que os termos ""renascença" e "revolução científica" denotam ambos fenómenos históricos reais, mas não curtos, demarcados, e de número, medida e peso bem definidos".[2]

Nas minhas tentativas de situar o papel de Portugal no emergir da ciência moderna tenho desde sempre partilhado desse ponto de vista. Espero, por isso, ter demonstrado tanto numa crítica à obra do historiador Joaquim Barradas de Carvalho[3], como num outro ensaio intitulado precisamente "*Portugal and the Dawn of Modern Science*", publicado no volume *Portugal, the Pathfinder*, organizado por George Winius[4], que aquilo que teve lugar em Portugal, durante o período das descobertas nos séculos XV e XVI, constituiu um importante passo para o surgimento da ciência moderna, muito embora não possamos falar de nenhuma ruptura maior, nem de revolução científica, pelo menos no sentido genérico que a expressão tomou a partir de Thomas Kuhn. Há, todavia, bastante evidência negligenciada para os historiadores da ciência começarem a corrigir algumas datas e marcos ou fronteiras, uma vez que o que aconteceu em Portugal precede, pelo menos em meio século, alguns (*alguns* - faço questão de sublinhar) desenvolvimentos ocorridos na Europa que os compêndios e livros de história consideram merecedores de registo.

Na presente comunicação gostaria de concentrar-me na muito debatida expressão "a experiência como madre das cousas", um conceito importante para estabelecer o grau de transformação mental que vagarosa mas solidamente ocorreu em algumas importantes personagens do processo da explorações marítimas portuguesas. Ao tentar traçar o rasto do uso dessa expressão em Portugal contra o pano de fundo de outros países europeus, espero poder confirmar as minhas afirmações anteriores de que a transição de um conhecimento baseado nas autoridades clássicas para um conhecimento baseado em evidência empírica foi gradual, mas também que o que aconteceu em Portugal constitui uma pedra de toque nesse processo global.

Ao que parece, o conceito circulou como expressão cunhada em três fórmulas semelhantes - a experiência como mãe/mestra/amante das coisas.

No seu *History of Magic and Experimental Science*, Lynn Thorndike menciona a expressão traduzida para inglês como "*the mistress of things*"[5]. Agarrei nessa vaga pista e, depois de longa busca, deparei com outra semelhante no *Liber Pompilli Azali Placentini De Omnibus Rebus Naturalis*, publicado em Veneza em 1544. No original latino lê-se "*experientia, quae omnium magistrum est*"[6]. Um ano mais tarde ela surge idêntica

---

[2] Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p.1.

[3] "Sobre o papel de Portugal nas etapas preliminares da revolução científica do século XVII", in: J.P. Peixoto et al., *História e Desenvolvimento da Ciência em Portugal*, vol. II, Lisboa: Publicações do II Centenário da Academia das Ciências de Lisboa, 1986, pp.1173-222.

[4] George D. Winius, ed., *Portugal, the Pathfinder. Journeys from the Medieval toward the Modern World, 1300-ca.1600*, Madison, Wisconsin, 1995, pp.341-61.

[5] Vol. 3, New York: Columbia University Press, 1934, p.41.

[6] Liber I, cap. 20, p.21.

num texto francês, de Jacques Cartier, *Brief récit ... de la navigation faicte es Ysles du Canada* (1545):

> Je ditz que le prince d'iceulx philosophes a laissé parmy nos escriptures uns mot de grand conséquence qui dit experientia est rerum magistra. Les simples mariniers de présent on congueu le contraire d'icelle opinion des philosophes par vraie expérience.[7]

Um suposto emprego anterior da expressão por Leonardo da Vinci não foi por mim confirmado. Com efeito, o que o artista usa é uma variação muito diferente: "A sabedoria é a filha da experiência".[8]

J. Barradas de Carvalho[9] encontrou três exemplos do uso da expressão em livros portugueses: um, pelo cronista Gomes Eanes de Zurara, em 1448, e outro, escrito numa mistura de português e castelhano (o que, segundo Barradas de Carvalho, significa ser da autoria de um português), um Tratado de Paz entre o rei de Castela e o rei D. João I. O terceiro caso é uma pequena variante – "a experiência, que é a mãe de todas as coisas, e sempre mestra" – num documento de Afonso, rei de Aragão, em 1438.

Mas estes exemplos não implicam uma atitude empírica no sentido moderno, uma vez que o contexto em que surgem só nos autorizam a tomá-los no significado principal de "sabedoria aprendida na experiência da vida real". O contexto muda, contudo, em *Esmeraldo de Situ Orbis,* essa notável obra escrita supostamente entre 1505 e 1508 por Duarte Pacheco Pereira[10] e, tanto quanto sei, nunca mencionada em nenhum livro de história da ciência, nem objecto de qualquer estudo por um autor não português.

A diferença de contexto a que refiro jaz no facto de a obra de Duarte Pacheco Pereira constituir uma descrição factual da exploração da costa africana pelos navegadores portugueses. O autor revela perfeita consciência de estar a relatar em primeira mão acontecimentos que contradizem os ensinamentos dos antigos. Daí a necessidade de enfatizar que a experiência de observação directa possui, para ele, maior peso do que os escritos dos mais reverenciados autores clássicos. A palavra "experiência" é usada oito vezes sempre num contexto de observação empírica – "e esta terra equinocial é muito vizinha do círculo da equinocial, da qual os amigos disseram que era inabitável e nós por experiência achamos o contrário" (cap. I, Livro IV); "a experiência, que é madre das cousas, nos desengana e de toda a dúvida nos tira" (p.135). A expressão "a experiência, que é a madre das cousas" é utilizada duas vezes também num contexto semelhante – "sendo a experiência a madre das cousas, ela ensinou-nos a verdade segura" (p.55).

O apelo à experiência é feito muitas vezes para demonstrar os erros dos antigos – "a experiência que nos fez viver sem engano das abusões e fábulas que alguns dos antigos cosmógrafos escreveram acerca da descrição da terra e do mar" (Cap. I, Liv. II).

---

[7] Reimpression, Paris: Tross, 1863. Reproduction photomécanique, Paris 1937. (Cit. em *A la Recherche*, p.502)

[8] *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, arranged and rendered in English and Introduced by Edward Maccurdy, New York: George Braziller, 1955, p.80.

[9] J. Barradas de Carvalho, *A la Recherche de la Specificité de la Renaissance Portugaise*, 2 vols., Paris: Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1983.

[10] Duarte Pacheco PEREIRA, *Esmeraldo de Situ Orbis*, Lisboa: Edição comemorativa da descoberta daAmérica, 1892.

Depois de *Esmeraldo de Situ Orbis,* as referências à experiência como fundamento para atingir a verdade, mais sólido do que os ensinamentos dos antigos, torna-se um *leit-motiv* nos escritos portugueses. De novo Barradas de Carvalho a encontrou duas vezes em João de Lisboa (1514), uma em Sá de Miranda (1515), uma dúzia de vezes em Gaspar Barreiros (1546) e catorze nas obras de D. João de Castro, escritas entre 1536 e 1548[11]. No caso particular de D. João de Castro, a convicção de que todo o conhecimento empírico recolhido pelos portugueses é melhor fundamentado do que o dos antigos é pressuposto dos seus escritos. Com efeito, ele refuta Ptolomeu, pelo menos, vinte vezes; Plínio, pelo menos, três; Pompónio Mela, quatro vezes; e Estrabão uma[12]. Daí em diante, o uso do termo no novo contexto de critério mais seguro de verdade, espalha-se a ponto de ser incorporada n'*Os Lusíadas*, como se ouve frequentemente repetir. Mas, para o nosso argumento aqui, não será necessário irmos além da primeira metade do século XVI.

O emprego em Sá de Miranda da expressão que vimos a analisar merece um escrutínio atento. Escreve ele:

> Com efeito, não se deve falar de coisas do mundo a não ser depois de muita e imensa experiência que, segundo o Filósofo, *est mater rerum.*[13]

Sic, em Latim, e atribuída ao Filósofo com maiúscula, o que, como toda a gente sabe, naquele tempo se não referia a mais ninguém a não ser Aristóteles, habitualmente citado em tradução latina. Referência idêntica, aliás, à que atrás encontráramos no texto do navegador Jacques Cartier, o que confirma a ideia de que a expressão circulava em latim e era atribuída a Aristóteles. Mas onde usa Aristóteles essa expressão?

Levei a cabo uma investigação minuciosa de todos os usos da palavra *empiria* (experiência, em grego), nas obras de Aristóteles, e nunca encontrei nada parecido com "a experiência, madre das cousas", muito embora qualquer pessoa familiarizada com o pensamento do filósofo pressinta que a expressão capta muito bem a concepção aristotélica de experiência e o seu papel no processo cognitivo. Não satisfeito com a minha evidência negativa, escrevi a um mundialmente reconhecido especialista em Aristóteles, Joseph Owens, que confirmou os meus resultados, acrescentando que a expressão soava, na verdade, a aristotélica, apesar do facto de, como tal, não se encontrar em nenhum dos seus escritos.

Consultei também G.E.R. Lloyd, o bem conhecido historiador da ciência grega, que corroborou a opinião de Owens.

Plenamente consciente do facto de a expressão em causa não poder vir de Platão, fiz, todavia, uma pesquisa e deparei com uma frase na sua VIII carta – "a experiência parece ser a mais segura pedra de toque de todas as coisas". (Incidentalmente, o facto de a autenticidade dessa carta ser posta em dúvida não importa para o nosso caso, uma vez que se trataria sempre de um texto muito antigo.)

Deste modo, podemos concluir que, por mais aristotélica que pareça, a expressão não é de Aristóteles, embora possa ter sido cunhada por um dos seus muitos comentadores.

---

[11] CARVALHO, p.678.

[12] CARVALHO, p.790.

[13] Citado em CARVALHO, p.678, nota 138.

Eventualmente, um escolástico medieval, uma vez que surge em Latim, mesmo ainda depois de Duarte Pacheco Pereira a pôr a circular em português.

Que significa tudo isto?

Como tentei demonstrar num longo ensaio cujo objectivo era precisamente moderar certas conclusões exageradas de Barradas de Carvalho, a concepção da experiência como fundamento ou critério de verdade não constitui *per se* nenhuma novidade na história da ciência. Aristóteles desenvolveu uma sofisticada reflexão sobre o papel dela no conhecimento e foi ainda mais além, tecendo considerações sobre a interacção da experiência com a razão, ou, mais especificamente, o juízo. Duarte Pacheco Pereira não foi tão longe, muito embora trinta anos mais tarde o tenha feito D. João de Castro.

Nesse acima referido ensaio, tentei também demonstrar que o mal da ciência aristotélica foi não ter seguido de perto os postulados teóricos de Aristóteles e ter passado a usar os escritos do filósofo como textos dogmáticos. Na verdade, Aristóteles, em termos científicos, falhou mais em questões de facto do que em teoria, quando, por não ter possibilidade material de acesso a certos dados, especulou ou se fiou em relatos de segunda e terceira mão. Sempre que pôde ele próprio examinar a matéria de que falava, revela uma atitude ainda hoje considerada científica, como no caso dos seus escritos sobre biologia, mais especificamente, zoologia e anatomia animal. Foi nesse contexto que procurei demonstrar também que, muito antes de Duarte Pacheco Pereira e dos outros autores portugueses de quinhentos, várias pessoas escreveram, por vezes extensa e profundamente, sobre a importância da experiência na aquisição do conhecimento, esboçando claramente as bases de uma metodologia científica nos parâmetros que hoje possuímos, se bem que sempre dentro ainda do paradigma de fundo da ciência clássica. Eles são, e para mencionar apenas os mais importantes, Galeno, Robert Grosseteste, Nicole d' Oresme, Theodoric de Freiburg e Roger Bacon[14] (não confundir com Francis Bacon, também inglês, mas de trezentos anos depois). Roger Bacon foi, por sinal aluno e mais tarde professor aqui nesta mesma Universidade de Oxford, no século XII.

Faço questão de acrescentar que as minhas divergências relativamente a Barradas de Carvalho vão mais longe. Têm a ver também com aquilo que ele supõe ser um avanço português na matematização do real, quando se trata apenas de progresso na introdução da numeração árabe, que irá permitir o avanço rápido das operações e eventualmente da matemática. Mais ainda, Barradas de Carvalho julga ver uma dicotomia entre os humanistas e os "homens da experiência", que só se explica pela sua predilecção por uma perspectiva histórica muito próxima da de Louis Althusser. Nesse referido ensaio, tentei demonstrar as deficiências desse projecto e fui ainda mais longe num outro estudo especificamente sobre o conceito de ideologia em Althusser, que enforma toda a sua visão dicotómica da história e da história das ciências. Por tudo isso, aqui não avançarei mais nessa direcção.[15]

O que aconteceu então novo em Portugal foi que, ao contrário das contribuições isoladas e sem continuidade, ou consequência dessas figuras hoje recuperadas pela história

---

[14] Ver ALMEIDA, 1986.

[15] Ver ALMEIDA, 1986, pp.1195-200.

das ciências, a concepção da experiência como fonte mais segura de conhecimento do que os ensinamentos dos clássicos tomou pé é se difundiu entre os espíritos ligados à exploração dos mares em quinhentos, passando a adquirir mesmo um estatuto de critério fundamental ou último de verdade em questões de saberes materiais. (Noutro ensaio fiz também uma tentativa de chamar a atenção dos interessados nestas matérias para um estudo substancial do holandês R. Hooykaas sobre D. João de Castro, que demonstra cabalmente ter constituído ele o ponto máximo da elaboração de uma metodologia científica entre os autores do seu tempo[16]. Esse magnífico estudo, "*Science in Manueline Style*", jaz sepultado em inglês como Apêndice – são quase trezentas páginas! – no quarto volume da edição crítica das *Obras de D. João de Castro,* publicada naturalmente em português e em Portugal[17]. Só por milagre um historiador da ciência que não saiba português – felizmente, como imaginam, quase todos os historiadores da ciência falam português ... – encontrará esse estudo e corrigirá depois a sua narrativa do que, em matéria de metodologia científica e teorização sobre a ciência, aconteceu no século XVI.)

A riqueza de informação em astronomia, geografia física e humana, botânica e técnicas de navegação levadas para Portugal pelos navios regressados provocou e promoveu a larga aceitação da experiência como critério de verdade. Pedro Nunes, D. João de Castro e Garcia de Orta, todos na primeira metade do século XVI, desenvolveram e solidificaram essa atitude mental - uma sistemática postura anti-autoridade dos antigos, que já está tão convincentemente presente nas páginas de *Esmeraldo de Situ Orbis,* de Duarte Pacheco Pereira, esse mesmo logo na primeira década do século. Está-se ainda longe da grande viragem que iria acontecer com Newton e Galileu, mas o terreno ficara então bem mais preparado para ela.

Sobre o impacto dessa atitude na fase seguinte da mudança do paradigma da ciência clássica para o moderno, que estava cada vez mais próximo, não poderei tratar aqui. Mas recordo que quem ler *Quod Nihil Scitur,* de Francisco Sanches, encontrará uma referência prolongada à influência das descobertas na sua atitude perante a certeza; ela parece mesmo uma paráfrase a uma passagem de *Esmeraldo,* de oitenta anos antes.[18]

Sendo assim, é na verdade surpreendente encontrar num livro, por sinal altamente erudito, como *New Worlds, Ancient Texts,* do historiador Anthony Grafton, um parágrafo de abertura escrito nestes termos:

> Entre 1550 e 1650 os pensadores ocidentais deixaram de acreditar que podiam encontrar todas as verdades importantes nos livros antigos. Nenhum encontro entre o texto e o leitor epitomiza melhor a mudança que então teve lugar – e muito apropriadamente – no mar, quando o jesuíta José

---

[16] "Hooykaas and D. João de Castro", comunicação lida no congresso "*Spain and Portugal of the Navigators: The Age of Exploration*", George Washington University, Washington, DC, 1992.

[17] D. João de Castro, *Obras Completas*, 4 vols., edição crítica por Armando Cortesão e Luís Albuquerque, Coimbra, 1968-1980.

[18] Costuma associar-se o nome de Francisco Sanches ao cepticismo. Quem ler *Quod Nihil Scitur* atentamente aperceber-se-á de que o filósofo parece mais próximo da concepção de verdade à Karl Popper do que da de qualquer céptico, exactamente porque se apercebeu de que aquilo que tomávamos como verdade sólida é ilusório, não por ser impossível sabermos alguma coisa, mas porque não podemos ter a certeza absoluta de nada.

de Acosta, um homem altamente instruído que escreveu uma das mais originais histórias do que ele chamou as Índias, se apercebeu de que a sua própria experiência de viagens contradizia a visão dos maiores filósofos antigos.[19]

A citação de Acosta, que Grafton apoda de "dramática edipiana mesmo", soa a um eco retardado em setenta e cinco anos de muitas das passagens da citada obra de Duarte Pacheco Pereira. Comparemos um parágrafo de Acosta com apenas um de vários possíveis de *Esmeraldo de Situ Orbis*. Primeiro a afirmação de Acosta:

> Descreverei o que me aconteceu quando passei às Indias. Tendo lido o que os poetas e filósofos escreveram da Zona Tórrida, persuadi-me a mim próprio de que quando chegasse ao Equador não poderia suportar o calor violento, mas não aconteceu assim. Porque quando passei, o que aconteceu quando o sol estava no seu zénite, tendo entrado no signo zodíaco de Aries, em Março, eu senti tanto frio que fui forçado a ir para o sol para me aquecer. Que poderia eu fazer então senão rir da *Meteorologia* de Aristóteles e da sua filosofia? Pois naquele lugar e naquela estação, onde tudo pelas suas regras deveria estar abrasado pelo calor, eu e os meus companheiros tínhamos frio.[20]

Comparemos então agora com Duarte Pacheco Pereira:

> Nunca os nossos antigos antecessores, nem outros muito mais antigos doutras estranhas gerações, poderam crer que podia vir tempo que o nosso oucidente fora do ouriente conhecido e da India pelo modo que agora é; porque os escritores que daquelas partes falaram, escreveram tantas fábulas, por onde a todos pareceo impossible que os Indianos mares e terras do nosso oucidente se pudessem navegar. - Tolomeu escreve, na pintura de suas antigas tábuas da cosmografia, o mar Indico ser assim ua alagoa, apartado por muito espaço do nosso mar oceano oucidental que pela Etiópia meredional passa; e que antre dous mares ia ua ourela de terra, por impedimento da qual, pera dentro, pera aquele golfao Indico, per nenhum modo, nenhua não podia passar; [...] Pompónio Mela, no princípio do seu segundo livro e assi no meio do terceiro *De Situ Orbis,* e Mestre João de Sacrobosco, Ingrês, excelente autor, na arte da astronomia, no fim do terceiro capítulo de seu *Tratado da Esphera,* cada um destes em seu lugar, ambos disseram que as partes da equinocial eram inabitáveis pola muito grande quentura do sol; donde parece que, segundo sua tenção, aquela tórrida zona por esta causa se não podia navegar, pois que a fortaleza do sol impedia não haver i habitação de gente; o que tudo isto é falso; certamente temos muita razão de nos espantar de tão excelentes homens, como estes foram, e assi Plínio e outros autores que isto mesmo afirmaram, cairem em tamanho erro como neste cave disseram, porque eles todos confessam a India ser verdadeiramente ouriental e povorada de gente sem número; e como assim seja que o verdadeiro ouriente é o círculo da equinocial, que por Guiné e pola India passa e com a maior parte dela tem vizinhança, craramente se mostra ser falso o que escreveram; pois debaixo da mesma equinocial há tanta habitacão de gente, quanta temos sabida e praticada; e como quer que a experiência é madre das cousas, por ela soubemos radicalmente a verdade [...].[21]

Num dos ensaios anteriormente mencionados tentei de mostrar como o desconhecimento do que ocorreu em Portugal durante a época das explorações marítimas dos séculos XV e XVI tem levado a lacunas e a erros historiográficos. Infelizmente, a situação não mudou muito. Apesar de toda a informação em inglês de que podia dispor no

---

[19] O livro serviu de catálogo para uma exposição com o mesmo título na New York Public Library. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1992, p.1.

[20] Citado em GRAFTON, p.1.

[21] Cap. I, Livro IV.

volume/catálogo de uma exposição anterior também na New York Public Library - *Portugal-Brazil*[22] - particularmente a contida num ensaio de Luís Albuquerque, Anthony Grafton não se serviu dela.

Ainda hoje, a informação relativa ao papel de Portugal na aurora da ciência moderna parece incapaz de penetrar no *mainstream* da historiografia da ciência em língua inglesa. O livro de Field e James citado no início desta comunicação - *Renaissance and Revolution. Humanists, Scholars, Craftsman and Natural Philosophers in Early Modern Europe* – também não dá nenhum sinal de os seus autores estarem conscientes da riqueza de material existente em português e que naturalmente lhes faria alterar muitas datas. Nem também duas outras obras igualmente recentes – *The Cambridge History of Renaissance Philosophy,* organizada por Charles B. Schmitt e Quentin Skinner[23], e *The Rise of Early Modern Science - Islam, China, and the West,* de Toby Huff (1993) dedicam uma linha sequer aos autores portugueses. Um volume colectivo organizado por Roy Porter e Mikulás Teich, *The Renaissance in National Context*[24], dedica um capítulo à Espanha e a Portugal (David Goodman, "The scientific revolution in Portugal and Spain") mas não revela qualquer sinal de conhecimento das fontes atrás mencionadas, passando assim de lado pelo que me parece ser o mais interessante e inovador contributo de Portugal para a primeira revolução científica, tema aliás do capítulo de Goodman.

Este *corpus* de literatura portuguesa de viagens e manuais práticos não recebeu também qualquer atenção dos organizadores de um respeitável congresso sobre "*Ciencia, descubrimiento y mundo colonial*" que há poucos anos teve lugar em Madrid, e cujas actas, organizadas por A. Lafuente, A. Elena e M.L. Ortega, foram publicadas com o título de *Mundialización de la Ciencia y Cultura Nacional.*[25]

Para terminar, apenas mais um exemplo da minha longa lista: o muito lido e comentado livro de Steven Shapin, *A Social History of Truth. Civility and Science in Seventeenth-Century England*[26], repete o cliché segundo o qual:

> Os "modernos" do século XVII distinguiram-se dos amigos "escolásticos" precisamente porque [...] de Gilbert e Bacon a Descartes e Boyle, os novos filósofos da natureza e os seus aliados culturais privilegiaram a supremacia da experiência directa individual, ou da intuição sobre a confiança na autoridade de autores antigos (p. 16).

Como se vê, tudo já no século XVII.

E no entanto, se Pedro Nunes, Dom João de Castro e Garcia de Orta não estão traduzidos, pelo menos *Esmeraldo de Situ Orbis,* de Duarte Pacheco Pereira, está publicado em inglês pela prestigiosa Hakluyt Society desde 1937. A primeira revolução

---

[22] *Portugal-Brazil. The Age of Atlantic Discoveries*, Lisbon, Milan, New York: Bertrand editora, Franco M. Ricci, Brazilian Cultural Foundation, 1990.

[23] Toby E. HUFF, *The Rise of Early Modern Science. Islam, China, and the West*, Cambridge University Press, 1992.

[24] Cambridge University Press, 1992.

[25] *Actas del Congreso Internacional "Ciência, Descubrimiento y Mundo Colonial"*, Madrid: Doce Calles, 1993.

[26] Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.16.

científica, que hoje sabemos ter sido mais lenta do que há algumas décadas se chegou a supôr, parece, neste capítulo, ter conseguido ser ainda assim mais rápida do que muita da sua própria historiografia.

Para terminar, porém, com nota mais optimista, registarei uma excepcão significativa num dos mais notáveis estudos contemporâneos sobre a revolução científica do século XVII e seus precedentes. Trata-se de *The Scientific Revolution. A Historiographical Inquiry*, de H. Floris Cohen[27], que dedica quatro páginas ao papel dos portugueses, limitando-se embora a citar Hooykaas. Esta surpresa explica-se pelo facto de Cohen ter sido aluno de Hooykaas.[28]

Brown University

[27] Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

[28] Noutro lugar referir-me-ei em pormenor à correspondência que sobre esta matéria tenho mantido com H. Floris Cohen.

"DEUS, PÁTRIA E FAMÍLIA" NO ULTRAMAR PORTUGUÊS - UM CASO DE ASSIMILAÇÃO CULTURAL: JOSÉ ROLDÃO FRENTE À LEI DO INDIGENATO[1]

MATTEO ANGIUS

Durante o Estado Novo, Salazar inculcou uma educação conservadora baseada nos princípios "Deus, Pátria e Família" exportando a sua ideologia para os territórios ultramarinos, onde, ao lado de uma camada que *tout court* defendia alacremente os ideais e a política corporativista, havia outra que àquela se opunha, constituindo o embrião do nacionalismo africano, eclodido definitivamente em 1961.

Nesta comunicação apresentar-se-á o representante de uma camada social que não pretendia pertencer a esses dois extremos, ficando numa postura intermédia, criticando o regime mas sem pretender colocar-se contra, procurando enfim atingir a tão sonhada *justiça social*. Trata-se do quelimanense José Roldão, autodidacta, jornalista e representante da Associação Africana, o qual, fazendo-se a si próprio, foi o aglutinador duma faixa populacional da sua cidade. Consciente das suas duplas origens, Roldão representa um caso sintomático de assimilação cultural.

Para ilustrar o lusitanismo de J. Roldão foram escolhidos alguns artigos publicados entre 1956 e 1961 sobre a questão da Lei do Indigenato, de 1954. É nossa intenção analisar o tipo de linguagem utilizada e os exemplos apontados, como reflexo da posição de Roldão face ao tipo de estratégia e discurso utilizados pela administração colonial. Estes artigos ilustram o caso de um intelectual em que coexiste a assunção do conceito de Nação como pluralidade cultural, e revelam a sua tentativa de se caracterizar como zambeziano, produzindo para o cientista social um motivo de reflexão sobre a complexidade do que se entende hoje com "identidade nacional" moçambicana.

JOSÉ ROLDÃO: LUSITANISTA E PALADINO DA CAUSA AFRICANA

José Júlio Roldão nasceu em Quelimane em 1900. Filho de pai incógnito e de mãe negra[2], ingressou na missão jesuíta e prestou serviço na Igreja da Nossa Senhora do

---

[1] Este ensaio surgiu da elaboração do estudo crítico bio-bibliográfico *Contribuição para a história da imprensa em Moçambique - O caso da Zambézia: a figura e obra de José Júlio Roldão (1900-1979)*, a apresentar brevemente como defesa de licenciatura em História, na Universidade Eduardo Mondlane (UEM) de Maputo. Agradeço as preciosas sujestões de Fernanda Angius e Jeanne Penvenne.

[2] Júlia Ecenzeio Roldão (c. 1869-1959), "iletrada mas lusófona" (cfr. "No tempo das *donas* da Zambézia", por José Roldão, in: *DM*, ano XVI, nº 5550, 06.05.1966, p.3 (Col. Zambézia)), pertencia ao universo das *donas* da Zambézia, sendo conhecida como "*nhanhi* Júlia" (SERRA, 1995: 527). *Nhanhe*,

Livramento de Quelimane como menino do coro[3], antes de entrar, com o advento da República, na Escola Estatal Primária. Teria acabado os estudos em 1916, concluindo provavelmente a 4ª classe. Trabalhou na Câmara Municipal, e como contabilista em várias casas comerciais; finalmente tornou-se solicitador judicial a partir da década de 60. Passou a colaborar assiduamente na imprensa moçambicana desde 1931 quando, a partir de Luanda, terra de exílio, e com o pseudónimo de F. Baganha, se dirigia aos membros e simpatizantes do então Grémio Africano de Lourenço Marques.[4]

A figura de José Roldão esteve profundamente ligada ao período áureo da Associação Africana da Zambézia (anos 40 e 50), da qual foi presidente a partir de 1941 e principal dinamizador até 1973. A sua dedicação e luta pelos interesses dos menos favorecidos, e a sua participação activa no jornalismo moçambicano fizeram dele uma figura de destaque: procurando aliar a herança colonial ao sentimento africano, Roldão criou *um* protótipo de intelectual moçambicano.

Católico entre os mais fervorosos, a sua exaltação pela igreja foi reforçada por Salazar, quando este reconheceu oficialmente o papel essencial da Igreja na política "civilizacional" do Ultramar[5]. José Roldão concebia a educação só debaixo das asas dos religiosos[6], e desejava o ensino da cataquese para todos: brancos, pretos, assimilados e indígenas a assimilar[7]. Era um homem do povo, preocupado com a família, a comunidade, e com o seu tempo.

Portador de duas culturas e misto por nascimento, José Roldão foi um assimilado no sentido mais comun da palavra (*similar a* ... outra cultura)[8]. Longe de continuar activamente a herança de João Albasini e Estácio Dias, *protonacionalistas* moçambicanos, Roldão não quis partilhar os ideais nacionalistas emergentes no início da década de 60. Foi

---

segundo Lacerda, era "a mulher indígena amancebada com o europeu" (1944: 40), ou "amázia dos mozungos" (CAPELA, 1996: 52). As *nhanhes*, juntamente com as *sinháras*, faziam parte das damas de honor das *donas*, as proprietárias dos prazos da Zambézia.

[3] Um tal Robinson, autor da carta "Prasa solta: uma parte do dessert [...]", revela que José Roldão teria sido "coadjutor", i.é. adjunto do pároco; cfr. *BA*, ano XVI [XIV], nº 666, 26.08.1933, p.2 (Col. Noites zambezianas).

[4] Com cerca de 29 anos, José Roldão foi julgado culpado pela falta de algum dinheiro desaparecido dos cofres da Câmara onde trabalhava. Isto valeu-lhe o exílio para Luanda, onde permaneceu cerca de 5 anos, até finais de 1934.

[5] Com o Estatuto Orgânico das Missões Católicas Portuguesas de África e de Timor (territórios onde ainda vigorava o indigenato), promulgado pelo então Ministro das Colónias João Belo, são extintas as missões civilizadoras (Decreto nº 12.485, de 13 de Outubro de 1926) (AZEVEDO, 1958: 129). Mais tarde (1930), o Acto Colonial consagrava às missões católicas um lugar de privilégio, sendo representantes da religião nacional, ao mesmo tempo em que o Acordo Missionário (1940) e o Estatuto Missionário (1941) corroboraram a posição da Igreja católica (MONDLANE, 1974: 60).

[6] Ver a explícita recusa de apoiar a entrega de um estabelecimento de ensino para o sexo feminino (Escola de Artes e Ofícios de Mocuba) a professoras laicas ("Carta de Loanda", in *BA*, ano XIV, nº 587, 20.02.1932, p.[1]).

[7] Cfr. "Carta de Loanda", in: *BA*, ano XIV, nº 601, 28.04.1932, p.[1]

[8] Não há vestígios sobre a paternidade de J. Roldão. Uma teoria inclina-se na hipótese de o pai ter sido um administrador português que passou por Quelimane (SERRA, 1995: 527). De acordo com o registo de nascimento, Roldão era filho ilegítimo de mãe indígena.

sempre um grande admirador de Salazar e da sua política, mas o seu processo de "imitação" foi só aparentemente linear, não se podendo considerar um partidário aprioristico do regime colonial. Afirmando-se como lusitano e católico, e não deixando nunca de ser consciente das suas origens africanas, Roldão criticou e pediu a revisão do Estatuto dos Indígenas sem por isso invocar a sua revogação, convertendo-se, nesse caso, à doutrina salazarista que concebia a natural evolução de um povo, sem métodos bruscos, sem "injecções fortes que excitam mas não curam ... ."[9]. E, ao mesmo tempo, criticou o Estado liderado por Salazar, revelando uma coragem e verticalidade muitas vezes mal compreendida pelos seus contemporâneos.

VECTORES DA POLÍTICA ULTRAMARINA PORTUGUESA E GÉNESE DO ESTATUTO[10]

À política de "assimilação uniformizadora" (1820-1910), que inspirada em sentimentos liberais tendia à uniformização das administrações metropoliana e colonial através de uma igualdade político-jurídica entre indígenas e não-indígenas, seguiu-se uma política diametralmente oposta, chamada de "assimilação tendencial" (1910-1954), destinada a criar um regime jurídico-político para o indígena, considerado não-civilizado (Cunha 1953: 113-114). Com a publicação em 1954 do Estatuto dos Indígenas, estabeleceram-se uma vez mais os princípios do Estado Novo, que no passado se basearam no Acto Colonial (1930), e na Carta Orgânica do Império Colonial Português e Reforma Administrativa Ultramarina (ambos de 1933).

Em 1951 foi revogado o Acto Colonial com a publicação da nova constituição, a qual concedeu às colónias ultramarinas uma nova denominação - a de províncias - e um novo estatuto de partes integrantes do *espaço português* . Tudo isto para cumprir com as exigências da Carta das Nações Unidas (1945) que defendia os territórios sem governo autónomo (Rocha 1991: 11). Assim, para dotar as colónias de uma adequada descentralização, foi criada em 1953 a Lei Orgânica do Ultramar Português[11]. A Lei do Indigenato[12] forneceu e definiu, mais severamente do que antes, os princípios fundamentais

---

[9] António de Oliveira Salazar numa entrevista de 1961, cit. in MARTINS, 1996: 84.

[10] Foram aqui retomadas algumas considerações já explicitadas em "O Decreto-Lei 39.666 e as consequências da sua aplicação em Moçambique: apontamentos sobre o problema da mestiçagem", por Matteo Angius, Maputo: UEM, Novembro 1993.

[11] Publicada no *BO*, nº 25, 1ª série, 20.06.1953. Portugal sempre se esquivou em cumprir com as resoluções exigidas pelas Nações Unidas quanto aos relatórios sobre a administração colonial nos territórios ulramarinos (MARQUES, 1986: 524). Veja-se, por exemplo, o Art. 73 alínea e) da Carta das Nações Unidas, o qual exigia o envio regular de estatísticas e outras informações de natureza técnica respeitantes aos territórios não autónomos, pedido ignorado por Portugal. Os EUA, através do presidente Wilson (doutrina da autodeterminação dos povos) condenaram o colonialismo como forma de administração posta em prática por um estado ao mesmo tempo europeu e cristão.

[12] Mais propriamente, o Decreto-Lei nº 39.666, de 20 de Maio de 1954 o qual promulga o Estatuto dos Indígenas das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique (*Diário do Governo*, nº 110, Iª série, 20.05.1954). A condição de indígena era apenas reservada a essas três províncias, visto que a completa

e as regras para a aquisição da cidadania por parte do indígena, alterando alguns preceitos do Estatuto Político Civil e Criminal dos Indígenas e do Diploma Orgânico das Relações de Direito Privado entre Indígenas e Não Indígenas[13]. De acordo com o enunciado da lei, pretendia-se criar uma homogeneidade dos critérios da sua regulamentação, anteriormente regidos por regimes e textos locais. Se o número dos assimilados tinha aumentado significativamente, pelo menos até o fim da II Guerra Mundial, no fim da década de 40 começou a registar-se uma regressão. Olhando, por exemplo, para o movimento literário, este acompanha uma auspiciada *crioulização* de toda a sociedade portuguesa, com respeito pelas identidades. A Lei do Indigenato, porém, vem provocar uma ulterior regressão social, visto que, a partir de 1954, os candidatos a assimilados começam drasticamente a diminuir devido a evidentes incongruências da lei. De facto, com a obtenção do estatuto de assimilado, os negros e os mistos tinham à partida iguais direitos aos demais cidadãos. No entanto, em relação aos salários, só as empresas do estado pagavam aos assimilados quantias idênticas às pagas aos brancos; as empresas privadas tinham salários preferenciais de acordo com a raça de quem desempenhava a mesma função[14]. Isto contribuiu notavelmente para criar um entrave ao processo de assimilação. Os trabalhadores nessas condições eram sub-pagos enquanto contribuíam os mesmos impostos que os outros cidadãos portugueses. José Roldão não deixa de marcar posição de alerta e crítica pertinente perante a situação, o que lhe vale alguma desconfiança e dissabores provenientes das autoridades no poder. O Estatuto foi revogado pelo então Ministro do Ultramar Adriano Moreira em 1961[15]. Assim, todos os habitantes das províncias ultramarinas receberam o estatuto de cidadão. A partir daí, passaram a coexistir duas doutrinas administrativas, uma que defendia o regresso a uma política de tipo integracionista (fusão da Metrópole com as províncias, preconizada por Adriano Moreira, uma leitura pragmática da evolução), e outra federalista (seguida, mais tarde, por Marcelo Caetano - leitura de tipo normativo), a qual defenderá a criação de uma federação de Portugal com os seus territórios ultramarinos (Marques 1986: 527). Estas duas concepções representaram um exemplo da divergência Moreira/Caetano.

---

igualdade de estatuto sócio-político era uma prática no Estado da Índia (Goa), já existia em Macau e Cabo Verde, e São Tomé e Príncipe cessou de ser província de indigenato em 1953 (MOREIRA, 1956: 159; MARQUES, 1986: 524). No resto das colónias tornava-se difícil aplicar *uma* norma, por isso foi necessário forjar uma lei específica para os indígenas.

[13] Respectivamente, Decretos nº 16 473 e 16 474, de 6 de Fevereiro de 1929.

[14] Veja o artigo "A wa ntima ni (cidadania)" [O negro frente à cidadania], por Djakuta (in: *BA*, ano XLI, nº 1786, 30.07.1960, p.10), provavelmente um dos raros publicados na língua da então Lourenço Marques (o *Xironga*) desde a criação do Decreto-Lei 39:666.

[15] Decreto-Lei nº 43 893, publicado no Suplemento do *BO*, nº 36, 1ª série, de 9 de Setembro de 1961. Esta lei faz parte de um pacote de reformas que anuncia uma viragem da política, até então *colonial*, para a fórmula da "autonomia progressiva e controlada", aplicada por A. Moreira. Só a partir daqui começará a haver anticolonialismo em Portugal.

ROLDÃO FRENTE AO ESTATUTO DOS INDÍGENAS

Na altura da publicação do Estatuto dos Indígenas, Roldão trabalhava na Casa Katchi de Quelimane, mas era sobejamente conhecido como o representante da Associação Africana da Zambézia[16], agremiação de espírito recreativo fundada em 1925 (cujos estatutos foram aprovados em 1931), a qual conciliava desporto, diversões, actividade cultural, promoção e defesa social dos seus associados e dos menos abastados em geral.[17]

O Estatuto dos Indígenas aparece numa altura em que Goa está a ser anexada pela Índia de Nehru[18], contra o qual havia, no Ultramar, um coro uníssono de desaprovação total. Em Moçambique, a sociedade civil da época e o movimento associativo (Lourenço Marques, Inhambane, Beira e Quelimane) juntou-se ao discurso de Salazar que condenara o acto, e o próprio José Roldão apoiou essa condenação[19]. Deste modo, os *ultramarinos* tinham com que se preocupar de imediato. Por outro lado, logo após a publicação do decreto, é desencadeada uma campanha divulgativa em que a imprensa promove a unificação e regeneração de toda a sociedade portuguesa, propondo temas de reflexão sobre as problemáticas de cada grupo social ou, simplesmente, sobre as raças. Apesar de não terem sido muitas, não faltaram reacções dos moçambicanos à publicação do decreto, o qual, finalmente, surgiu na elaboração de um pacote de medidas com as quais Portugal quis mostrar à comunidade internacional que estava seriamente interessado na evolução sócio-economica dos territórios ultramarinos.

Os artigos de José Roldão aqui considerados foram escritos entre 1956 e 1961, e todos se referem directamente ao Estatuto dos Indígenas. A maior parte foram publicados no jornal *Voz da Zambézia* de Quelimane, e dois em *O Brado Africano* (Lourenço Marques). Com estes artigos, Roldão acompanha a aplicação da lei na cidade de Quelimane[20], pequeno meio da Província da Zambézia, e observa cuidadosamente as consequências sociais que dela derivam. De acordo com a abordagem do autor sobre o tema, distinguimos quatro fases:

- cinco textos escritos entre 1956 e 1957 que se referem ao tema da mestiçagem;
- um artigo-ensaio sobre a relação entre o africano e a cidadania (1958);
- quatro artigos que procuram provar o desajuste da lei (1959 a 1960);
- um artigo que comenta a revogação da mesma (1961).

---

[16] Foi eleito presidente da direcção da então Associação Africana de Quelimane de 1941 até 1948, cargo ao qual teria renunciado em 1949 devido a problemas de saúde (mas continuou como presidente do conselho fiscal), e que voltará a ocupar, não regularmente, até 1973. Em 1946, a agremiação passou a chamar-se Associação Africana da Zambézia.

[17] Entre os seus objectivos destaca-se: "[...] o aperfeiçoamento moral e intelectual dos africanos, promovendo a sua educação cívica e despertando neles o sentimento humanitário e de nacionalidade" (*BO*, nº 48, 28.11.1931, p.501, cit. in Departamento de História da UEM 1993: 65).

[18] Em Abril de 1954, alguns meses antes da publicação do Decreto-Lei 39.666.

[19] Cfr. "Telegrama", por José Roldão, in: *BA*, ano XXXVII [XXXV], nº 1518, 30.04.1954, p.3

[20] A Zambézia foi sempre um dos distritos mais populosos. Em Moçambique realizaram-se dois censos populacionais, em 1950 e 1960, registando-se, neste último, um incremento de 15% em relação à década anterior. Em 1950, Quelimane tinha 64.000 habitantes, enquanto que Lourenço Marques e Beira, em 1960, registaram respectivamente 78.000 e 45.000 habitantes (MARQUES, 1986: 557).

Roldão não comenta logo a publicação do Estatuto, deixando passar um ano e meio antes de se pronunciar[21]. A repentina aparição de comentários e críticas deveu-se provavelmente ao facto de José Roldão ter sido posto em causa no que respeitava a sua assimilação. Com efeito, alguns testemunhos apontam que logo após o aparecimento da lei, alguém terá exigido a caderneta de assimilado a Roldão, que na altura tinha os seus 54 anos, o que indignou sobremaneira o zambeziano[22]. Assim, J. Roldão denunciou o prejuízo social que representava para os mistos o texto do art. 2 do Cap. I da lei[23], iniciando uma série de artigos sobre a problemática da "mestiçagem". Com a denominação de "mistos", eram então apelidados os filhos ilegítimos de pai incógnito e de mãe negra, os quais, não tendo sido reconhecidos pelo pai perdiam a oportunidade de serem considerados cidadãos portugueses, ficando assim "desclassificados" e na mesma situação social dos negros indígenas.[24]

> Ora [...] não será erro de interpretação do Decreto acima citado, quanto à sua aplicação aos indivíduos de raça mista? / Não. Não queremos crer porque Moçambique se orgulha de ter um escol de funcionários administrativos sabedores, além da sua manifesta e proverbial simpatia pelo misto. Por isso, muito respeitosamente pedimos a quem de direito a mantenha, e continuação para os mistos daquela doutrina tradicional da colonização portuguesa [...] porque não vemos, nem existem razões para se mudar uma tradição de quatro séculos de história. Sim! Portugal de ontem é o mesmo Portugal de hoje, Portugal Eterno. Portugal do moço Rei D. Sebastião que deixou incrustado em letras de fogo no programa da política social do Ultramar: *Fazei muita cristandade; fazei justiça ...* . (Roldão 1956a)

Identificam-se de imediato algumas das características do lusitanismo de J. Roldão: primeiro sente *saudade* na necessidade de reafirmar a missão civilizadora de Portugal (ver a manifesta simpatia pelo misto por parte dos *moçambicanos*), logo a assunção do mito do

---

[21] Nos anos 1953 e 1954 não encontramos trabalhos de Roldão publicados na imprensa. Como transpareceu de artigos anteriores, o articulista não estava bem de saúde, e a sua actividade diminuira. Além disso, em 1953 desaparecem dois vultos carismáticos e eminentes do movimento intelectual moçambicano, Joaquim Swart e Karel Pott; isto pode ter contribuido para suscitar uma crise interior no seio do zambeziano.

[22] Domingos Luís Cardoso, *Entrevista*, Maputo, 24.03.1995, e António da Conceição Ruas, *Entrevista*, Maputo, 07.02.1996.

[23] "Consideram-se indígenas das referidas províncias os indivíduos de raça negra *ou seus descendentes* que tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses.". A expressão evidenciada por nós dava lugar a uma ambígua interpretação da lei.

[24] Durante e depois da II Guerra Mundial, o tema e a problemática da mestiçagem ganharam em Portugal uma notável ressonância, quer do lado do governo, interessado em contrapor às doutrinas racistas de Hitler a vanguarda de uma sociedade multietnica e heterogênea (da qual o Brasil era ilustre exemplo), quer da sociedade civil que, através da chegada de colonos aos territórios ultramarinos, não abarcava do ideal de estar a construir uma "grande nação". Nestas bases, o luso-tropicalismo de Gilberto Freyre representava ao mesmo tempo o orgulho e a esperança dos portugueses (cfr., entre outros, "O problema da mestiçagem", in: *BA*, ano XXXIII [XXXI], nº 1388, 17.06.1950, p.[1]; "População mista", por José Carlos Corrêa, in: *BA*, ano XXXIII [XXXI], nº 1407, 28.10.1950, p.[1]).

"sebastianismo", um legado sempre presente e enraizado no imaginário português. Um pouco mais tarde, Roldão afirmou os seus propósitos:

> [...] a ideia que me move não é outra senão aquela que a consciência me impõe, como português e católico, de dar a minha contribuição devida ao Governo do meu País para a solução de um problema que [...] não deixa de preocupar aqueles homens de boa fé que labutam em África e o sentem dia a dia, os homens que colocam acima das suas comodidades, do seu bem estar presente e dos seus interesses pessoais, os interesses sagrados da Nação. (Roldão 1956c)

Um outro aspecto que denuncia o lusitanismo de José Roldão é a prova de um certo sentimentalismo por quem, com maneiras cristãs, pratica o bem:

> A minha mágoa nasceu do facto de me lembrar que, aquele rapaz, se o pai o tem reconhecido, cumprindo o seu dever de civilização - vamos - o dever de gratidão para com a negra que certamente lhe serviu também de criada, e portanto, o ajudou na vida, aquele desgraçado teria tido outro destino. Triste exemplo! (Roldão 1957a)

Grande amplificador e seguidor de Soares de Resende, Bispo da Beira, Roldão mostrou-se consciente dos *maus ventos que sopram da Ásia*, e aliou a emergência do bolchevismo com a não resolução do problema da mestiçagem, ainda mais dificultada pela publicação do Estatuto dos Indígenas.

> [...] sabemos todos nós uma das armas de que se serve o bolchevismo é a de classes. [...] Com efeito o comunismo procura a classe descontente, a que com mais dificuldade vive, para nela servir nos seus intentos, inoculando-a como vírus da sua mística - sem Deus nem Pátria - a revolta contra a classe que supõe mais privilegiada. (Roldão 1956b)

> Precisamos de o estudar em todas as suas facetas [o problema da mestiçagem] e resolvê-lo ainda nos nossos dias, para evitarmos no futuro aquela "*excitação progressiva do descontentamento das massas e a provocação da explosão de ódio entre si às outras raças e às autoridades*"[25]. [...] Devemos, podemos desprezar, pondo à margem o misto, nivelando-o, juridicamente, com o indígena boçal, sem um rebate de consciência? [...] A África de hoje não é a África de ontem. [...] Meditemos profundamente, isolando-nos por momentos do materialismo que nos rodeia [...]. (Roldão 1956c)

Antes da publicação do Estatuto os mistos apresentavam as declarações dos seus nascimentos de acordo com o que estabelecia o Código de Registo Civil, sem que primeiro lhe fosse exigida a cidadania; por isso, argumentava Roldão, não havia razão por que a mãe indígena não pudesse apresentar declaração de nascimento dos seus filhos ilegítimos "não indígenas" visto que esses eram indiscutivelmente mistos. (1956a) E caso persistissem dúvidas sobre o valor dos mestiços, o articulista zambeziano dignificou a sua condição social, fazendo uso de citações de homens que se afirmaram ao longo da História.[26]

---

[25] Excerto de *Hora decisiva de Moçambique*, por Sebastião Soares de Resende, Lourenço Marques: Imprensa Nacional de Moçambique, 1954, p.95 (nota nossa).

[26] São citados os *colonialistas* Governador Capitão Pinto Corrêa, que participou junto ao Marechal Gomes da Costa ao 28 de Maio de 1926, e professor Lopo Vaz de Sampaio e Melo (ROLDÃO, 1956a); o humanista Bispo da Beira D. Sebastião Soares de Resende (ROLDÃO, 1956b, 1956c, 1957a, e 1957b);

> Quem se debruçar sobre [...] mestiçagem, [...] não pode deixar de reconhecer constituir ele [o misto] um problema - que aliás nada tem de complexo. Por isso urge solucioná-lo sem paliativos, se não queremos que os nossos filhos no futuro se vejam a braços com uma questão que terão que resolver recorrendo à força para a manutenção da ordem e em defesa da civilização latina em África. [...] Precisamos antes de tudo, encarar a verdade no seu cruel realismo. (Roldão 1956b)

A denúncia do articulista é expressa na indicação de situações específicas onde não eram tutelados os interesses do cidadão mestiço e indígena em geral. É o caso da recusa do registo de nascimento de um indivíduo mestiço (Roldão 1959b), onde foi publicada toda a sentença do Magistrado contra o Conservador do Registo Civil; da recusa à filha de herdar o nome do pai (falecido) e os bens que este lhe teria deixado e à mãe a recusa do direito de defesa da filha (Roldão 1959c); e ainda das consequências injustas em que vertiam os filhos de quem adquiria a cidadania, os quais continuavam com o "ferrete de indígenas", pois não era reconhecido ao pai o direito de os registar e perfilhar frente à lei. (Roldão 1958)

José Roldão ainda é levado a comparar as duas realidades onde a mestiçagem tinha lugar, no intuito de provar as diferenças de grau entre Portugal e Moçambique. A criança europeia filha de pai incógnito tinha a sua certidão de nascimento na mão e logo era admitida nas Escolas Oficiais e, em seguida, com o diploma logo era sindicalizada, enquanto que

> Já em Moçambique, com os mistos e não mistos não é assim, mesmo com o diploma de 4ª classe [...] arrancado nas Escolas Missionárias. É que todos eles estão fora do âmbito do nº I do art.º 18.º do Código Civil [...]. Isto é, são portugueses, sim, mas indígenas e, como tais, têm um Estatuto à parte que os rege. E para serem considerados portugueses carecem de provar em como falam correctamente a língua portuguesa [...] . (Roldão 1957b)

Ao longo da sua actividade de jornalista, José Roldão teve várias vezes ocasião para falar da iníqua condição dos indígenas indo ao encontro dos menos afortunados na escala social[27]. Exercendo a profissão liberal de solicitador judicial, tinha certamente não poucos casos intricados a resolver no que respeitava a questão da assimilação, ao ponto de que

---

Marcelo Caetano (1957a), outrora Ministro das Colónias; Teófilo Duarte, quando Ministro das Colónias, e Agostinho de Carvalho, Juiz da comarca de Quelimane (1957a). Os mestiços ilustres apontados são: João Bonifácio da Silva: "que se celebrisou vingando o ultraje feito a Portugal pelo então Mussa Quanto, Sultão de Angoche, indo batê-lo e submetê-lo em Pararato, ficando com o título de I.º pacificador de Angoche"; Romão de Jesus Maria, "homem cheio de serviços ao Estado", de acordo com as citadas palavras de João Azevedo Coutinho; e Romualdo Patrício, "tenente de artilharia que foi Comissário de Polícia de Quelimane [...]." (citados em ROLDÃO, 1956c).

[27] Esta era uma vocação que sempre praticou como presidente da Associação Africana de Quelimane. O próprio Roldão afirmara: "É o meu papel, é o papel da nossa Associação, pugnar por esta gente. [...] Não calcula, meu amigo, como estes desgraçados eram explorados por causa disto [assimilação]. Havia quem levasse a esta gente 500$00 para tratar desta papelada. Não havia o direito de se explorar desta maneira e tenho pena destes desgraçados". (Cfr. "Um passeio a Mocuba (conclusão)", por António Silveira, in: *BA*, ano XXVII [XXV], nº 1121, 21.10.1944, p.5).

essa sua popularidade no meio urbano e suburbano lhe fez atribuir a alcunha de "Ofugula Mossuo"[28], que significa "Abre Porta" na língua de Quelimane (*Echuwabo*).

No entanto, apesar de ter sido reconhecido como "o cultor da mestiçagem zambeziana" (Capela 1996), a preocupação de Roldão não visou apenas os mestiços, nem antes da publicação do Estatuto nem enquanto vigorou a lei[29]. É interessante notar como o discurso sobre a mestiçagem que emerge da leitura dos artigos analisados se transforma abrangendo o africano na sua totalidade, tentando caracterizá-lo e nobilitá-lo frente ao civilizado europeu: "Não há memória de o africano abandonar os filhos. De facto, é raro, raríssimo entre os indígenas ou africanos, exemplos desta natureza. E quantos entre nós civilizados, quantos dão àqueles esse tristíssimo exemplo!" (Roldão 1958)

E, como civilizado, aproxima-se das suas origens africanas quando desmascara, em crítica aberta, a exploração colonial: "Quer dizer, tu és cidadão, mas os teus filhos não são. Vai registá-los no registo de indígenas se quiseres, porque amanhã poderás vir a precisar de serviçais e terás onde escolher!" (Ibidem)

Parafraseando e citando José Roldão a partir de um escrito de 1936, Carlos Serra reparou que o zambeziano "não pensava e não escrevia em função da cor da pele dos homens, mas em função do seu grau de civilização, porque era esta que determinava em todo o lado a hierarquia social. A vida não nos daria senão a aparência de uma homogeneidade social, porque "quando soa o *cessar-fogo* [...] a selecção faz-se automaticamente [,] cada um retorna então para o seu meio social [...] - a juntar-se aos da sua classe"[30]. A ideia da sociedade hierarquizada por classes numa pirâmide cada vez mais apurada e escolarizada em cima, arrecadou muitas inimizades a José Roldão, tanto que na imprensa moçambicana surgiram algumas polémicas.

Em dois artigos publicados cerca de um ano antes, João Cravo (pseud. de José Craveirinha) já analisara detalhadamente algumas das características do Estatuto, supreendendo-se, em primeiro lugar, pelo facto de a lei só abranger Guiné, Angola e Moçambique. O cronista analisa o decreto comparando-o com outros decretos anteriores, evidenciando vantagens e justificando esta e outra nova aplicação, indo até ao ponto de criticar abertamente algumas passagens[31]. Como Cravo, José Roldão comentara o restrito

---

[28] Cfr. o artigo-entrevista "Quelimane", por Cipriano Rebeca dos Santos, in: *BA*, ano XL, nº 1740, 26.09.1959, p.5 (Col. Impressões de viagen ; 5). Em finais de 1950, Roldão e a sua acção no meio africano foram homenageadas com uma manifestação em Quelimane a qual, segundo os velhos, foi a maior de sempre (cfr. "Associação Africana da Zambézia. Justa homenagem a José Júlio Roldão", pelo Correspondente, in: *BA*, ano XXXIII [XXXI], nº 1408, 04.11.1950, pp.3 e 5).

[29] Na década de 40, tinha ido ao encontro dos indígenas em defesa dos cultivadores indígenas de arroz e algodão, o que lhe valeu uma grande popularidade e uma grande desconfiança por parte do aparelho colonial que quase o levou a um segundo exílio (cfr. SERRA, 1995: 626).

[30] "O trigo e o joio", por F. Baganha [pseud. José Roldão], [Quelimane], 1936, in Pasta *Na imprensa*, cit. in SERRA, 1995: 531 - livre tradução nossa.

[31] Trata-se dos artigos "Breves considerações à volta do Novo Estatuto dos Indígenas", in: *BA*, ano XXXVI, nº 1553, 09.07.1955, pp.[1] e 2, e "O mestiço perante o Estatuto dos Indígenas portugueses", in: *BA*, ano XXXVI, nº 1554, 16.07.1955, pp.[1] e 3, ambos assinados por José Cravo. Na altura, Craveirinha era já um afirmado cronista e redactor da imprensa lourençomarquina. Ele próprio contou que suscitara alguma irritação no aparelho colonial com a publicação desses artigos, tanto que foi chamado pelo então

campo de aplicação do Estatuto[32], e evocou os Decretos de 1929 numa tentativa de comparação (veja-se Roldão 1960).

Apesar dos artigos de Roldão representarem um crescendo progressivo na crítica à lei, a postura do zambeziano tornou-se mais prudente até aparentar submissão, porque comprometido com o *status quo* que personificava como presidente da AAZ perante as autoridades governamentais de Quelimane, e na mira da censura, aliás sempre presente[33]. Dissemos "aparente" submissão porque Roldão acreditava firmemente nos seus ideais, não por imposição exterior, mas por formação e educação *religiosa*, aparecendo-nos os seus escritos como um eco do seu tempo.

Porém, em 1958, Roldão apresenta uma atitude mais objectiva, e de certo modo agressiva, contra evidentes contradições do Estatuto dos Indígenas. No artigo "O africano e a cidadania" o zambeziano denuncia a incongruência legal que impede ao africano, uma vez adquirida a cidadania, de poder dispor do direito de registar os seus filhos menores, e exprime a sua opinião em relação à concessão da cidadania a africanos os quais não são remunerados em igual valor quando trabalham em firmas particulares. E aqui se revela o seu cristianismo (outro ingrediente do lusitanismo), dizendo que no ultramar muitas empresas havia que não olhavam para a cor da pele, mas unicamente para o rendimento do trabalho dos indivíduos (Roldão 1958). Quando se refere à sua terra, Roldão entregava-se a elogios requintados, muitas vezes aprendidos da sabedoria rural portuguesa: "Diz o nosso povo que de pequenino é que se torce o pepino e nós gostaríamos de ver o nosso Moçambique crescer com alma sã e corpo são." (Roldão 1957b)

Roldão defendia que tinha que se acabar com o excessivo paternalismo com o qual se tratava o africano recém-civilizado, e criticou as empresas que estabeleciam tabelas para os salários médios:

> Deixemos o africano que atingiu o grau de civilizado, lutar. Nada de estabelecimento de salários médios [...]. Na realidade, quando ele, o africano, se lançar na luta pela vida e se convencer de que a carta de cidadania não lhe confere o direito de trabalhar pouco e ganhar muito, ele mesmo reagirá para se integrar no quadro daqueles que pelo rendimento do seu trabalho têm o direito de ganhar como qualquer outro cidadão seu semelhante. E, se o patrão não lhe reconhecer os seus méritos, ele procurará outro e parece-me que só por este método modificaremos o panorama social do africano e até de muitas entidades patronais que vêem explorando no ambiente actual o velho conceito de que o africano é indolente e por isso a eficiência do seu trabalho é inferior. O que o mimo definha, a luta robustece, a protecção ampara, a justiça dignifica. É na luta que o homem se afirma mais homem. O Estado? Ele é o árbitro nesta luta que deve ser leal, e quando não, é ele que deve intervir. (Roldão 1958)

Administrador do Conselho, Ferraz de Freitas, que o ameaçou de perseguição, impedindo-o de voltar a escrever nesse tom "descomplexado" (José Craveirinha, comunicação pessoal, Maputo, 20.08.1996).

[32] Veja-se ROLDÃO, 1957b.

[33] O poeta José Craveirinha, presente na apresentação deste trabalho, reparou que o que vinha a ser publicado na imprensa era o fruto de uma "estratégia" redactorial praticada pelo jornalista e imposta pelo próprio aparelho colonial, com a qual o autor tinha que se confrontar antes que o texto fosse apresentado à censura (Intervenção de José Craveirinha, Oxford, 03.09.1996).

Nesta peça, provavelmente a mais filosófica, Roldão critica indirectamente o Estado, atribuindo-lhe o papel de árbitro numa luta leal de homem para homem, dando lugar a uma atitude até agora insólita no zambeziano. No entanto isto não terá incomodado o aparelho governamental; era uma fase muito conturbada da vida de José Roldão: a mãe, à qual sempre esteve ligado, estava muito doente, e dentro da AAZ, percebia-se a existência de uma conspiração que chegou a afastá-lo da direcção. Apesar de tudo isto, Roldão reiterou a sua crítica aberta contra o legislador na sua carta aberta ao Ministro do Ultramar[34], publicada no mesmo dia, 27 de Junho de 1959, em dois semanários, *O Brado Africano* (Lourenço Marques) e *Voz da Zambézia* (Quelimane) o que não deixa de representar um facto inédito e singular na história da imprensa moçambicana.

Roldão sugeriu que o pedido de revisão fosse feito considerando a situação dos "africanos de Moçambique" e dos "mestiços", e "ouvidos aqueles que a estes problemas se dedicam":

> Problemas económicos? Tem-nos o africano que carecem da atenção de V. Exa. [...] / Com as minhas respeitosas saudações de Fé, União e Lusitanismo para um Portugal cada vez Maior. (Roldão 1959a)

O pedido de revisão, já formulado repetidas vezes, é aqui mais explícito. Roldão tem, na carta, um tom algo formal, ressalvado pelo tom ao mesmo tempo diplomático e oficioso. As fórmulas utilizadas encerravam um sentimento de veneração pelo estado corporativo; mas o desejo do autor era o de caracterizar essa outra *porção* do estado, Moçambique, para o bem de uma Nação mais desejada que real, em prol de uma *causa* africana que talvez estivesse, na realidade, mais perto dos interesses do estado colonial que dos africanos. É ainda um período de esperanças, em que os ultramarinos lançam os últimos cartuchos da defesa dos interesses do Estado colonial, que prestes se converterá em desilusão.

Porém, no que respeita o Estatuto dos Indígenas, Roldão continua a sua crítica com exemplos tirados do quotidiano de Quelimane, os quais revelam a falta de aplicação da lei. Entre outros já citados, há um texto que aborda a posição da mulher indígena perante o Código Civil Português. De acordo com um decreto de 1929[35], e em defesa dos seus direitos, os indígenas recorriam à autoridade administrativa a que estavam subordinados, a qual não estando em condições para os poder atender entregava os assuntos aos tribunais ordinários deixando os indígenas mergulhados nas dificuldades e regras dos processos dos civilizados, e portanto reduzindo consideravelmente a fé que os negros depositavam nos cidadãos, e até no Estado, o qual, entretanto, precisava de garantir a confiança no meio indígena. Dessa vez, Roldão preocupava-se com a negação do direito que teria a mulher indígena de investigar sobre a paternidade do pai dos seus filhos, "cabendo-lhe apenas, em tais casos, uma indemnização pecuniária, *para salvar a moral*" (Roldão 1960), a qual

---

[34] O Ministro do Ultramar era na altura o Contra-Almirante Vasco Lopes Alves, em visita oficial a Quelimane em 24 de Junho de 1959.

[35] Decreto nº 16 474 (cfr. nota 13). Este decreto foi alterado com a publicação do Decreto Lei 39.666, que promulgou o Estatuto dos Indígenas.

moral, acrescentava o autor, ficava manchada pela postura degradante que habitualmente adoptam as mulheres que se encontram na difícil situação de ter de criar um filho sozinhas e sem meios. Então qual seria o benefício da lei, se por um lado protegia o indígena das "complicações das regras dos processos civis", e por outro facilitava a imoralidade dos costumes? *(Ibidem)*.

A denúncia destes casos, para além de incomodar a administração colonial, incutia nos habitantes das colónias um descontentamento cada vez maior, contribuindo, sem querer, para a instabilidade político-social que a emergência do nacionalismo africano tinha provocado. O último artigo de José Roldão redigido sobre o Estatuto dos Indígenas remete-nos à usual grande expectativa que o zambeziano depositava nos ideais cristãos do Estado Novo, onde persistia eternamente a ideia da missão civilizadora e a criação de uma sociedade heterogénea fundada no respeito das diferenças.

> A abolição do regime de indigenato [...] vai marcar [...] mais uma etapa na política de compreensão e justiça tradicional de Portugal em África, na nossa África onde nunca existiram ou se registraram conflitos raciais, porque foi à sombra da Cruz de Cristo que civilizámos os povos que a magnitude de Deus confiou aos homens das terras de Santa Maria [...]. [...] De facto, novos horizontes se vão rasgar no panorama social africano, como uma afirmação viva de teimosia, firmeza e tenacidade da gente portuguesa na defesa dos seus princípios humanos e cristãos, na constituição da bela instituição que criou e ofereceu ao Mundo como exemplo de amor a Deus e ao próximo como a si mesmo: a sociedade multirracial, desprezando críticas, e até censuras que em tempos passados nos faziam aqueles que hoje, certamente envergonhados, nos viraram as costas. Porém, Portugal firme prossegue na sua rota secular: CONTINUAR. (Roldão 1961)

A simplicidade do discurso saudosista de José Roldão não traz novas expectativas quanto ao processo de autonomia das províncias ultramarinas e enquadra-se no espírito do preâmbulo que precede a revogação do Estatuto, redigido por Adriano Moreira e publicado uma semana antes (cfr. nota 15). Assim, o que transparece é que o autor se torna seguidor da política metropolitana, e premonitório da política marcelista que recebeu o legado de Moreira em 1962[36]. Não terá sido apenas pela idade ou pela formação de José Roldão o facto de o zambeziano não ter sabido confrontar e relativizar os acontecimentos deste período. O momento era delicado e já em Angola tinham ocorrido revoltas sangrentas. Roldão ainda alimentava o sonho da sociedade justa, talvez por não se aperceber de perto dos efeitos que a nível internacional produzira a Conferência de Bandung (1955) e do aumento da pressão internacional contra Portugal. De certo modo, o zambeziano revela um sentimento ao mesmo tempo eufórico mas resignado, um lusitanismo estagnado, privado de inovação. Outros moçambicanos foram mais longe nas suas análises, mas chegaram demasiado tarde.[37]

---

[36] O lema de Marcelo Caetano, novo Ministro do Ultramar, será o da "evolução na continuidade" política virada para a doutrina social da igreja (evolução da humanidade até se atingir um processo de convergência).

[37] Destaca-se o artigo "Indígena e não-indígena", por Paulo Negrão [pseud. Luís Polanah], in: *BA*, ano XLII, nº 1842, 12.08.1961, pp.[1] e 9 (Col. Carta de um moçambicano), e o ensaio *Análise social do regime do indigenato*, por Domingos Arouca, [Beira], Tip. Centro Social, [1961].

CONCLUSÃO

A estrutura textual destes artigos de José Roldão publicados na imprensa moçambicana entre 1956 e 1961 revela uma preocupação cada vez maior do autor em provar que a Lei nº 39:666, a qual promulga o Estatuto dos Indígenas, não constituía objecto de verdadeira defesa dos interesses e direitos do cidadão misto e indígena em geral, e representava um perigo para o futuro da nação portuguesa, entendida esta como um conceito de unidade na diversidade, em que Moçambique se devia integrar como realidade sócio-cultural distinta.

Seria pretensioso apresentar J. Roldão como exemplo de luso-africano, isto ainda concordando que as etiquetas servissem a resumir a essência de um universo cultural. A impressão que se tem à primeira vista é que o articulista cria uma apologia do misto, como se este fosse o único destinatário abrangido pelo Estatuto. Porém, posteriormente, verifica-se que a sua defesa abrange também os indígenas. A utilização do tema da mestiçagem, a invocação constante da pertença ao mundo católico, a saudade e o sebastianismo (estes últimos, alás, ingredientes essenciais do salazarismo, no dizer de Moisés de Lemos Martins - "saudade como lembrança obsessiva de um passado" e "sebastianismo como ensaio místico de um futuro"[38]), todos estes elementos presentes na sua prosa e distintivos do espírito lusitano, o identificam como um cultor, por vezes crítico, do sonho de um império colonial português, a "sociedade multirracial", o "Portugal Maior" - interesse quimérico (e por isso entre os mais poderosos, segundo Bachelard) dos portugueses, representados neste caso por uma inspiração africana nascida e vivida numa pequena vila do ultramar.

A História é uma infinita e incontida ficção. Casos há para atribuir importância a personagens de alta craveira, os quais representaram para uma nação ou um povo um exemplo aglutinador dos desejos e ansejos de um grupo. Isto é também o que se passou com José Roldão em Quelimane. A dinâmica da sua acção, a crítica e a denúncia do que é prejudicial para o cidadão são para nós um motivo de reflexão para compreender a dinâmica da história social de Moçambique.

Universidade Eduardo Mondlane

---

[38] MARTINS, *op. cit.*

SIGLAS E ABREVIATURAS

AAZ - Associação Africana da Zambézia (Quelimane)
AHM - Arquivo Histórico de Moçambique (Maputo)
BA - *O Brado Africano* (continuação de *Clamor Africano*, Lourenço Marques 1933-1974)
BO - *Boletim Oficial* (Lisboa)
DM - *Diário de Moçambique* (Beira, 1951-1971)
N - *Notícias* (Lourenço Marques, 1926-1975)
VA - *Voz Africana* (Beira, 1932-1974)
VZ - Voz da Zambézia (Quelimane, 1956-1973)

BIBLIOGRAFIA

CAPELA, José, *Donas, senhores e escravos*, Maputo: Obra de próxima publicação, gentilmente cedida pelo autor, [1996].

CUNHA, J. M. da Silva, *O sistema português de política indígena: subsídios para o seu estudo*, Coimbra: Coimbra Editora, 1953.

Departamento de História da Universidade Eduardo Mondlane, *História de Moçambique*, vol. 3: Moçambique no auge do colonialismo, 1930-1961, Maputo, Dep. Hist. UEM, 1993.

HEDGES, David, "Educação, missões e a ideologia política da assimilação, 1930-1960", in: *Cadernos de História*, Maputo, nº 1, Junho 1985, p.7-18.

LACERDA, F[rancisco] Gavicho de, *Costumes e lendas da Zambézia*, Lisboa: Edição do autor, 1925.

LACERDA, Francisco Gavicho de, *Os cafres, seus usos e costum.*, Lisboa: Livraria Rodrigues, 1944.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal*, vol. III, "Das revoluções liberais aos nossos dias", 3ª ed. Lisboa: Palas Editores, 1986.

MARTINS, Moisés de Lemos, *Para uma inversa navegação. O discurso da identidade*, Porto: Edições Afrontamento, 1996.

MONDLANE, Eduardo, *Lutar por Moçambique*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

MOREIRA, Adriano, "As élites das províncias portuguesa de indigenato (Guiné, Angola e Moçambique)", in: *Separata de Garcia de Orta*, Lisboa: vol. IV, nº 2, 1956, pp.159-189.

ROCHA, Aurélio, "A política de assimilação portuguesa em Moçambique, 1930-1974", Maputo: UEM. Comunicação apresentada ao II Colóquio Internacional em Ciências Sociais sobre África de Língua Portuguesa, Bissau, de 19 a 25 de Novembro de 1991, versão revista, não publicada, e gentilmente cedida pelo autor.

ROCHA, Ilídio, *Catálogo dos periódicos e principais seriados de Moçambique da introdução da tipografia à independência (1854-1975)*.,Lisboa: Edições 70, 1985.

ROLDÃO, José:

1956 a "O misto perante o Decreto-Lei 39.666", in: *VZ*, ano I, nº 5, 01.09.1956, p.4.

b "A verdade", in: *VZ*, ano I, nº 10, 06.10.1956, p. 5.

c "Ainda o problema da mestiçagem", in: *VZ*, ano I, nº 18, 01.12.1956, p.3.

1957 a "O problema da mestiçagem", in: *VZ*, ano I, nº 36, 06.04.1957, p.3.

b "Ainda o problema da mestiçagem. Respondendo a uma objecção", in: *VZ*, ano I, nº 39, 27.04.1957, p.4.

1958 "O Africano e a cidadania", in: *BA*, ano XXXIX, nº 1694, 22.11.1958, p.3.

1959 a "Carta aberta a S. Excelência o Ministro do Ultramar", in: *BA*, ano XL, nº 1726, 27.06.1959, p.[1], in: *VZ*, ano III, nº 150, 27.06.1959, p.[1] e 5.

b "Lei, consciência e lusitanismo. Ainda o Decreto 39:666: Uma notável sentença", in: *VZ*, ano IV, nº 160, 05.09.1959, p. [1] e 4.

c "Deficiências da Lei do Indigenato", in: *VZ*, ano IV, nº 174, 12.12.1959, p. 3.

1960 "A mulher indígena perante o Código Civil Português", in: *VZ*, ano IV, nº 204, 09.07.1960, p.[1] e 6

1961 "Revogação do Estatuto dos Indígenas, como consequência da evolução portuguesa", in: *BA*, ano XLII, nº 1847, 16.09.1961, p.4.

ROSAS, Fernando (coord.), "Portugal e o Estado Novo (1930-1960)", in: *Nova história de Portugal*, vol. XII, dir. Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Lisboa, Editorial Presença, 1992.

SERGIO, António, *Breve interpretação da história de Portugal*, 8ª ed., Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

SERRA, Carlos, *De la gestion des corpes à la gestion des mentalités en Zambézia, Mozambique (1890/1983). Rapports de domination, conformisme et déviance politiques*, Paris: École de hautes Études en Sciences Sociales, 3 t., 1995.

O MODELO DO PRÍNCIPE CRISTÃO: UMA TRADUÇÃO QUINHENTISTA INÉDITA

ANA ISABEL BUESCU

Na indiscutível multiplicação, a partir da época medieval, de um discurso sobre o príncipe e a realeza, assume especial destaque o género dos *specula principis*, constituído por uma vastíssima literatura de carácter político, moral e pedagógico que pretende estabelecer a "constelação" de virtudes necessárias ao ofício de rei, e fixar a imagem do perfeito governante, exemplo de virtudes morais e do bom governo. A sua primeira formulação pode fazer-se remontar à Antiguidade Clássica[1], embora tenha sido sem dúvida na Idade Média que o género veio a ser decisivamente fixado, configurando uma longuíssima fortuna que se prolongaria pelos séculos XVI e XVII.

O facto de privilegiarmos aqui a manifestação poderosa dos espelhos de príncipes não significa, no entanto, que outros modelos e outras fontes não concorram, desde a época medieval, para a constituição de um discurso em torno do ofício régio, como é o caso do discurso jurídico, eclesiástico e pontifício[2]. No entanto, parece-nos pertinente singularizar um discurso que, apesar de formalmente heterogéneo e de revestir uma evidente diversidade de modalidades na sua constituição, tem por objecto a representação do perfeito príncipe, ou seja, a configuração de um modelo ideal, constituindo, nesse sentido, uma das múltiplas possibilidades de auto-representação e de legitimação que a literatura oferece ao poder político[3].

A codificação da imagem ideal do governante construída pelos *specula principis* radica, sem dúvida, na concepção organicista da sociedade, da qual o rei é a cabeça, e portanto o primeiro protagonista. Assim, só um monarca virtuoso pode tornar virtuosa a república e, nesse sentido, aquele quadro de virtudes ganha uma dimensão necessariamente política e um alcance ideológico indiscutível. Nesta perspectiva precisa, a multiplicação desse discurso, nomeadamente a partir da decisiva formulação, como género, dos espelhos

---

[1] Na criação do género pontificam nomes como os de Isócrates, Xenofonte e Díon Crisóstomo. V., entre outros, Nair Nazaré de Castro SOARES, *O príncipe ideal no séc. XVI e o 'De Regis Institutione et Disciplina' de D. Jerónimo Osório*, Coimbra, Faculdade de Letras, dissertação de doutoramento policopiada, 2 vols, 1989, pp.3-19; Maria Helena Ureña PRIETO, *Política e ética. Textos de Isócrates*, Lisboa, 1989; "O 'ofício de rei' *n'Os Lusíadas* segundo a concepção clássica", *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp.772-4.

[2] Ernst KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957 (ed.cit.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985, pp.93-187); Jean BARBEY, *Être roi. Le roi et son gouvernement en France de Clovis à Louis XVI*, Paris, 1992, p.91.

[3] Monica Ferrari ALFANO, "I trattati sull'educazione del sovrano", cap. 6 da obra colectiva da autoria de Roberta BALZARINI, Monica Ferrari ALFANO, Monica GRANDINI, Sara Micotti GAZZOTTI e Marc Hamilton SMITH, *Segni d'infanzia. Crescere come re nel Seicento*, Milão, 1991, p.379.

de príncipes no século XIII na corte capetíngia, deve ser vista no âmbito da afirmação e da propaganda da própria instituição monárquica[4]. Afirmação que é necessário inscrever na emergência de uma pluralidade de instâncias de legitimação do príncipe e de um poder central em construção que passam, entre os séculos XIII e XVII, como sugere Roger Chartier, por três tipos de estratégias, distintas mas convergentes: a ordem do discurso, a ordem dos sinais, a ordem das cerimónias[5]. Neste sentido, pois, um horizonte comum preside a estudos tão diversificados como os que privilegiam, para lá da produção de um discurso sobre o príncipe e a monarquia, as entradas régias[6], as atribuições simbólicas e a emblemática da realeza[7], as cerimónias, a sagração e a morte[8]. Esta perspectiva global não anula, contudo, alguma singularidade relativa à "ordem do discurso", que, a par da sua apreciação como suporte ideológico da monarquia, deve ser vista como "lugar" de advertência e de estabelecimento dos próprios limites do poder, dimensão que também indiscutivelmente integra.

Em Portugal, e se deixarmos de parte o caso singular constituído pelo *Speculum Regum* (1341-1344) do bispo Álvaro Pais, dedicado a Afonso XI, um dos vencedores da batalha do Salado[9], é apenas no século XV, na corte dos príncipes de Avis, que

---

[4] Bernard GUENÉE, *L'Occident aux XIV et XV siècles. Les Etats*, Paris, 1971, pp.137-138; Jean-Philippe GENET, "General Introduction" a *Four English Political Tracts of the Later Middle Ages*, Londres, 1977, pp. IX-XIX; Andrew LEWIS, *Le sang royal. La famille capétienne et l'Etat, France, X-XIV siècle*, Paris, 1986, pp.143-201; Colette BEAUNE, *Naissance da la nation France*, Paris, 1985, pp.207-29.

[5] Roger CHARTIER, "Construction de l'Etat moderne et formes culturelles: perspectives et questions", in *Culture et idéologie dans la genèse de l'Etat Moderne, Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'Ecole Française de Rome*, Roma, 1985, p.497. Tradução portuguesa em Roger CHARTIER, *A história cultural. Entre práticas e representações*, Lisboa, 1988, pp.215-29.

[6] Bernard GUENÉE e F. LEHOUX, *Les entrées royales françaises de 1328 à 1515*, Paris, 1968; Frances YATES, *Astraea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londres, 1985 (1ª ed.1975).

[7] Percy SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik*, 3 vols., Estugarda, 1954-57; Ernst KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies ...*, cit.; Michel PASTOUREAU, "*L'Etat et son image emblématique*", in *Culture et idéologie ...*, cit., pp.145-53; Alain BOUREAU, "*Etat Moderne et attribution symbolique: emblèmes et devises dans l'Europe des XVI et XVII siècles*", *ibidem*, pp.155-78; Anne-Marie LECOQ, "La symbolique de l'État. Les images de la monarchie des premiers Valois à Louis XIV", in *Les lieux de mémoire* II - *La Nation* 2, Paris, 1986, pp.145-92; idem, *François Ier Imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, 1987; Fernando CHECA CREMADES, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987; Carmelo LISÓN TOLOSANA, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, Madrid, 1991.

[8] Richard JACKSON, *Vivat rex. Histoire des sacres et couronnements en France*, Paris, 1984; Ralph GIESEY, *Le roi ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, 1987; idem, *Cérémonial et puissance souveraine. France, XV-XVII siècles*, Paris, 1987; Alain BOUREAU, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français XV-XVIII siècle*, Paris, 1988; Javier VARELA, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española 1500-1885*, Madrid, 1990; Sergio BERTELLI, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florença, 1990; Diogo Ramada CURTO, "Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)", in *A Memória da Nação*, Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia (7-9 Outubro 1987), org. por Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto, Lisboa, 1991, pp.201-65.

[9] Álvaro Pais, *Espelho de Reis (Speculum Regum)*, edição bilingue com estabelecimento do texto e tradução de Miguel Pinto de Menezes, 2 vols., Lisboa, 1955 e 1963.

encontramos a presença assinalável de uma literatura pedagógica relativa à imagem do príncipe e ao ofício régio. Essa presença, bastante tardia se tivermos em conta a sua inegável fortuna, nomeadamente em França, desde finais do século XIII - em particular através do seu modelo mais determinante, o *De Regimine Principum* (c.1287) de Egídio Romano - deve ser vista no duplo quadro das novas orientações de uma cultura de corte e de afirmação ideológica de uma dinastia recentemente instaurada[10]. Pode dizer-se, no entanto, que esse momento não teria continuidade, pois apenas em 1496 surge uma obra que contempla uma dimensão semelhante, organizada em torno do bom governo da república por um príncipe virtuoso: o *De Republica Gubernanda per Regem* de Diogo Lopes Rebelo, obra solitária cuja publicação deve ser considerada no âmbito da conjuntura da subida ao trono de D. Manuel.[11]

No reinado de D.João III é, pelo contrário, observável uma manifestação extremamente significativa deste tipo de literatura política, patente no assinalável número de obras que, embora de forma heterogénea e diversificada, reflectem não só a presença como a importância ideológica conferida à constituição de um discurso sobre o príncipe e a monarquia[12], que ainda no século XVI terá sequência com as obras de Diogo de Teive e D. Jerónimo Osório, dedicadas a D.Sebastião[13]. Essa importância tem, aliás, de ser reavaliada, já que encontramos certos textos, em alguns casos inéditos, que não foram até hoje considerados e que constituem, sem dúvida, casos cimeiros da produção desta "pedagogia especular" em Portugal no século XVI.

Chegaram até nós a *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes* (1525) de Frei António de Beja, as *Condições, e Partes, que ha-de ter um Bom Príncipe* (c.1528) e *o Tratado dos Trabalhos do Rei*, ambos de Lourenço de Cáceres, o *Relox de Príncipes* (1529) de Frei Antonio de Guevara, o *Libro Primero dl Espeio dla Pr̃icesa Christiana* (c.1543), o *Libro Primero del Espejo dl Principe Christiano* (1544), o *Libro Segũdo dl Espeio del Perfecto Principe Christiano* (a.1545), todos da autoria de Francisco de Monçon, o fragmento *Da [Creação] dos Principes* (c.1545) de D. António Pinheiro, e finalmente o *Tractado Moral de Louuores & Perigos dalgũs Estados Seculares* (1549) de D.Sancho de Noronha. Refira-se ainda a notícia relativa a uma *Doutrina e estímulo de príncipes* (1550), de autor desconhecido e entretanto perdida.[14]

---

[10] José Adriano Freitas de CARVALHO, "*Princes, armes et lettres*", in *Aux confins du Moyen Age. Art portugais XII-XV siècle*, Gent, 1991, pp.77-82; João Gouveia Monteiro, "Orientações da cultura da corte na 1ª metade do séc. XV (a literatura dos príncipes de Avis)", *Vértice*, 2ª série, nº5, Agosto de 1988, pp.89-103.

[11] Diogo Lopes REBELO, *De Republica Gubernanda per Regem/Do Governo da República pelo Rei*, reprodução fac-similada da edição de 1496, introdução e notas de A. Moreira de Sá, tradução para português de Miguel Pinto de Menezes, Lisboa, 1951.

[12] Ana Isabel BUESCU, *Imagens do príncipe. Discurso normativo e representação (1525-1549)*, Lisboa, 1996.

[13] Diogo de TEIVE, *Epodon siue Iãbicorum Carminum Libri Tres*, Lisboa, 1565; D. Jerónimo OSÓRIO, *De Regis Institutione et Disciplina Libri VIII*, Lisboa, 1571.

[14] *Dicc. Bibliog.*, vol.IX, p.151. A obra, desconhecida nas bibliotecas portuguesas, é referida por Maria Angeles Galino Carrillo, no seu estudo *Los tratados sobre educación de príncipes (siglos XVI y*

O conjunto dos textos acima referidos reflecte a configuração importante, no reinado joanino, de um discurso sobre o príncipe que se inscreve quer na celebração de momentos-chave da monarquia - casamento do soberano[15], aliança matrimonial com Espanha[16] - quer em conjunturas de particular importância - educação[17] e estabelecimento de casa própria ao príncipe herdeiro[18]. Por outro lado, a multiplicação desta "revisita" da representação do perfeito monarca, traduzindo a manifestação de uma cultura política inequivocamente áulica, vem demonstrar até que ponto, já no século XVI, o *serviço* do cortesão letrado passa pela celebração progressivamente incontornável da imagem do príncipe. Em qualquer dos casos, a multiplicação destes tratados permite situá-los num quadro ideológico de afirmação da monarquia, em que parece empenhar-se o próprio rei, como sucede com o *Relox de Príncipes* de Antonio de Guevara, cuja edição é ordenada por D. João III, em 1529, quase em simultâneo com a primeira edição castelhana.

Consideremos um pouco mais em pormenor o caso do *Relox de Príncipes*. A publicação desta obra em Lisboa, poucos meses após a sua edição em Valladolid, reflecte o êxito que alcançou - assim como o *Libro Áureo de Marco Aurelio* (1528), livro com o qual está intimamente ligada - na Europa do século XVI. Com efeito, a fortuna no século XVI e mesmo no século XVII, do *Libro Áureo* e do *Relox de Príncipes* revelar-se-ia um fenómeno editorial de proporções extraordinárias, para o qual é difícil encontrar paralelo. Se é evidente exagero afirmar, num quadro comparativo, que só a Bíblia teve maior número de edições[19], o facto é que a sua difusão atinge uma expressão muito importante, ultrapassando a centena o número das edições de ambas as obras nas várias línguas europeias nos séculos XVI e XVII.[20]

O *Relox de Príncipes*, que integrava parte substancial do *Libro Áureo de Marco Aurélio*, vida romanceada do imperador-filósofo erigido como modelo do príncipe virtuoso, e publicado aparentemente à revelia de Guevara em 1528[21], filia-se de forma explícita na ampla tradição dos tratados para a educação dos príncipes. A essa intenção didáctica

---

XVII), Madrid, 1948, p.13, com a indicação da existência de um exemplar na Biblioteca Nacional de Madrid, que não encontrámos. V. também Joaquim Ferreira GOMES, *Martinho de Mendonça e a sua obra pedagógica*, com a edição crítica dos 'Apontamentos para a educação de hum menino nobre', Coimbra, 1964, pp.104-5, nota 2.

[15] *Breve Doutrina e Ensinança de Príncipes*, Lisboa, 1525.

[16] ANTT, Livraria, ms. 616, *Libro primero del espeio dla pr̃cesa christiana* (c.1543).

[17] *Libro primero dl espejo dl principe christiano*, Lisboa, 1544; BPE, cod.CXII/1-21, fols.48-60v, *Da [Creação] dos Principes* (c.1545).

[18] *Tractado Moral de Louuores & Perigos dalgũs Estados Seculares*, Lisboa, 1549.

[19] V. por exemplo E. GREY, *Guevara, a Forgotten Renaissance Author*, Haia, 1973, p.IX.

[20] P. LINO e G. CANEDO, "*Las obras de fray Antonio de Guevara. Ensayo de un catalogo completo de sus ediciones*", in *Estudios acerca de fray Antonio de Guevara en el IV Centenario de su muerte. Archivo Ibero Americano - Revista de Estudios Historicos*, VI, nºs 22-23, 1946, pp.449-503.

[21] Sobre as circunstâncias de gestação do *Libro Áureo de Marco Aurelio* (1528) e do *Relox de Príncipes* (1529), e as relações entre ambas as obras v., por todos, Augustin REDONDO, *Antonio de Guevara (1480?-1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux oeuvres politico-morales*, Genebra, 1976, pp.465-522.

Guevara confere um propósito essencialmente moral, ao justificar, no respectivo *Prologo*, o título escolhido. O relógio, simbolicamente associado às virtudes da prudência e da temperança[22], é aqui apresentado como a quinta invenção que a Antiguidade aceitou pacífica e unanimemente (sendo as outras a vida em comunidade, o alfabeto, as leis e os barbeiros)[23]. Augustin Redondo - que coloca também a hipótese dessa escolha se relacionar com o reconhecido gosto do imperador pelos relógios[24] - enfatiza aquela dimensão moral que, em sua opinião, preside à opção de Guevara, considerando, contra a opinião de Maravall[25], que ela não reveste em Guevara o valor "político-mecânico" que viria a assumir, ainda no século XVI, na representação da ordenação do Estado e da sociedade[26]. Esse teor essencialmente moral que pretente imprimir ao *Relox de Príncipes* conduz Guevara a situar de forma explícita a finalidade da sua obra por contraposição à literatura de prazer e frivolidade constituída pelos livros de cavalaria, que condena de modo liminar, em atitude que se tornaria, de resto, num lugar-comum da literatura moral e religiosa no século XVI e que, ultrapassando essa esfera culminaria, no âmbito da ficção cervantina, na loucura do *Quixote*.[27]

O *Relox de Príncipes*, cuja finalidade expressa é a de conduzir Carlos V - a quem o livro é dedicado - a comportar-se como um verdadeiro monarca católico e a bem governar a república, divide-se em três partes, que pretendem estabelecer o quadro dos deveres do príncipe, a quem pertence, afinal, o estatuto mais singular de todos os homens. A sua ordenação segue uma estrutura tripartida, frequente nestes tratados, de acordo com o esquema inaugurado por Sedúlio de Liège no século IX e definitivamente consagrado por Egídio Romano no *De Regimine Principum* (c.1287).

A primeira parte diz respeito às virtudes e à conduta cristã que devem nortear o soberano, questão que, como já foi sublinhado, assume uma importância e uma extensão que singularizam o *Relox* num quadro comparativo com outras obras de teor idêntico[28]. A segunda parte incide sobre a sua conduta no quadro da família, ou seja, para com a mulher e os filhos. Contemplando-se, como ponto de partida, as excelências do matrimónio que, no caso dos príncipes, constitui uma necessidade da república (L.II, cap I), enumeram-se as virtudes que devem ter as princesas e mulheres nobres, destacando-se aspectos muito concretos como os cuidados a ter com a gravidez (cap.IX-X) e a

---

[22] Anne-Marie LECOQ, *François Ier imaginaire ...*, já citado, p.117, e nota 100, p.503; Julián GALLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp.263-6.

[23] Antonio de GUEVARA, *Libro Aureo del Gran Emperador Marco Aurelio, con el Relox de Príncipes*, Madrid, 1658, fol.7v-9.

[24] Augustin REDONDO, *op.cit.*, p.530.

[25] José Antonio MARAVALL, *Estado Moderno y Mentalidad Social (Siglos XV a XVII)*, T. I, Madrid, 1986, p.57.

[26] Augustin REDONDO, *op.cit.*, pp.529-30.

[27] Americo CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona/Madrid, 1972, pp.60-1; Marcel BATAILLON, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, 1979, pp.622-3.

[28] Quentin SKINNER, *The Foundations of Modern Political Thought*, vol. I - *The Renaissance*, Cambridge, 1990, p.231.

alimentação ao peito, com a defesa enérgica da amamentação materna (cap.XVIII-XIX); são ainda focados temas como a criação pelas amas (cap.XXVII) e pelos aios (cap.XXXII), que devem ser cuidadosamente escolhidos (cap.XXXIV), a educação a ministrar às crianças por aios e mestres (cap.XXXVI-XXXVIII). Finalmente, a terceira e última parte incide sobre o governo de si próprio como indivíduo, e o governo da república. Aqui se enumeram as virtudes que o príncipe deve observar no exercício da governação, em que avulta, naturalmente, a dimensão nuclear da justiça, questão hiperbolizada pelo célebre episódio do "vilão do Danúbio" (cap.III-IV); mas também as virtudes a observar na dimensão privada da sua própria pessoa, evitando todo o género de vícios, como a avareza (cap.XXIII) e os prazeres mundanos (cap.LXXXIX), observando temperança no comer, sobriedade no beber, honestidade no vestir e no falar (cap.XVIII), e tendo sempre presente a sua condição humana, e portanto mortal (cap.XLVIII e seguintes). Guevara afirma ter previsto um quarto livro sobre as relações do príncipe com a sua corte e casa, que não chegou a realizar.[29]

Como dissemos, a publicação do *Relox de Príncipes* em Lisboa reflecte o eco imediato que alcançou, também entre nós, esta obra de Guevara. A edição foi feita por mandado de D.João III, o que, por um lado, sugere a atenção do monarca por um discurso político-normativo sobre a figura do governante e, por outro, situa a difusão da obra a partir dos círculos da corte. A análise dos conteúdos da livraria real no tempo de D.Manuel e de D.João III permite aquilatar a importância que o castelhano assumia no conjunto das obras inventariadas, e, no que respeita particularmente a Guevara, pode dizer-se que se encontrava amplamente representado na livraria de D.Catarina.[30]

Este facto articula-se, como é óbvio, com a relação entre os dois reinos ibéricos, unidos por laços familiares e políticos de grande proximidade, o que ajuda a explicar a penetração e até o ascendente da cultura castelhana em Portugal no século XVI, nomeadamente no que diz respeito a certas manifestações da sua vertente cortesã. Os números da produção tipográfica em castelhano em Portugal, no século XVI, são em si próprios eloquentes no que respeita à dimensão daquele idioma a nível das elites e da cultura letrada[31]. O facto, aliás, de a edição de Lisboa do *Relox de Príncipes* reproduzir o texto castelhano e não uma eventual tradução para português, traduz a realidade constituída pelo bilinguismo, traço que assume um carácter estrutural no conjunto da

---

[29] Antonio de GUEVARA, *Relox ..., Prologo*, ed.cit., fol.18. A propósito deste quarto livro, v. Augustin REDONDO, "*Le monarque dans les versions italiennes de l' Horloge des Princes: de la matière guévarienne au quatrième livre apocryphe de 1562*", in *Le pouvoir monarchique et ses supports idéologiques aux XIVe-XVIIe siècles*, Paris, 1990, p.77 e 83-4.

[30] Sousa VITERBO, "A livraria real especialmente no reinado de D.Manuel", *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, T.IX, 1902, pp.1-72.

[31] A percentagem das obras publicadas em castelhano em Portugal no século XVI ronda os 15% do total das obras impressas, percentagem que calculámos a partir do elenco dos cerca de 1300 títulos constantes da *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Lisboa, 1926 (reed.1977) de António Joaquim Anselmo que, embora incompleta (o conjunto das obras impressas ronda as duas mil) reflecte a ordem de grandeza da questão que pretendemos sublinhar.

cultura portuguesa, nomeadamente nos séculos XVI e XVII, não apenas a nível da corte e das elites, mas de outras camadas sociais, nomeadamente urbanas.[32]

Também em Itália, onde por razões de ordem política a presença espanhola era importante, as obras de Guevara conheceram notável sucesso, circulando primeiro em castelhano para, a partir de 1542, surgirem versões e traduções italianas[33]. Nesse ano é publicada em Roma a primeira tradução italiana do *Libro Áureo de Marco Aurelio*, da autoria de Mambrino Roseo da Fabriano[34]. Mais do que uma verdadeira tradução, a *Vita di M. Aurelio Imperadore* ... é uma versão condensada e bastante livre da obra de Guevara, facto justificado pelo próprio Roseo na dedicatória a Paolo Luciasco, em que se afirma a preferência pela imitação de sentido, em detrimento da tradução literal.[35]

Apesar do sucesso de que se revestiu - foi objecto de cinco reimpressões em dois anos[36] - a versão de 1542 viria a ser definitivamente suplantada pela segunda tradução, da autoria de Sebastiano Fausto da Longino, publicada em Veneza, em 1544[37]. Esta última, ao contrário da versão de Mambrino Roseo - cujo carácter demasiado livre é severamente criticado e acaba por ser invocado como razão principal para o aparecimento da nova tradução - era sem dúvida mais próxima do original e viria a constituir a versão mais difundida do *Libro Áureo* ... em Itália: entre 1544 e 1593 foram feitas vinte e uma edições da *Vita, gesti, costumi, discorsi, lettere di M.Aurelio Imperator* ..., havendo a registar ainda cinco edições no século XVII, todas elas impressas em Veneza.[38]

Quanto ao *Relox de Príncipes*, uma tradução quase completa e bastante fiel ao original, da autoria de Alfonso de Ulloa, foi publicada em Veneza em 1553. Em 1562 surgiu uma versão alargada, com um suposto quarto livro a que Guevara fazia referência na edição de 1529, mas que não chegou a escrever. Esse quarto livro era na realidade constituído pela tradução de duas outras obras de Guevara: o *Aviso de cortesanos* (1539) e o *Menosprecio de corte* (1539). Tal como sucedeu com as versões do *Libro Áureo*, também as edições do *Relox de Príncipes* se sucederam ao longo do século em número

---

[32] Pilar VÁSQUEZ CUESTA, "O bilinguismo castelhano-português na época de Camões", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.XVI, Paris, 1981, pp.807-28, idem, *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*, Lisboa, 1988.

[33] Augustin REDONDO, *Antonio de Guevara* ..., p.575; idem, "*Le monarque dans les versions italiennes* ...", p.79.

[34] Paul GRENDLER, *Schooling in Renaissance Italy. Literacy and Learning, 1300-1600*, Baltimore/Londres, 1991, p.422.

[35] Esta opção de Roseo situa-se aliás, como observa Lucia Gualdo Rosa, no quadro da polémica humanista iniciada no *Quattrocento* em torno da tradução *ad verbum* e *ad sententiam*. Lucia Gualdo ROSA, "L'*Institutio 'del prencipe christiano' de Mambrino Roseo de Fabriano entre Antonio de Guevara et Erasme*", in *Actes du Colloque International Erasme*, Tours, 1986, Etudes réunies par Jacques Chomarat, Genebra, 1990, pp.309-310.

[36] *Ibidem*, p.311 e p.322.

[37] Paul GRENDLER, *op.cit.*, p.422.

[38] *Ibidem*, p.423.

significativo, quase todas elas feitas em Veneza, sem dúvida um dos lugares privilegiados de difusão da cultura espanhola em Itália.[39]

Tradutor, em versão bastante livre e condensada, como vimos, do *Libro Áureo de Marco Aurelio* em 1542, Mambrino Roseo da Fabriano publicava no ano seguinte uma obra intitulada *Institutione del prencipe christiano*, dedicada ao cardeal Rodolfo Pio de Carpi[40], na realidade uma selecção e adaptação do *Relox de Príncipes* de Guevara. Os três livros do *Relox* eram reduzidos a um único, ao qual se dava um título "erasmiano", e as partes relativas à figura mítica do imperador-filósofo, assim como certos episódios, como o emblemático discurso do "vilão do Danúbio", desapareciam[41]. Recentemente, Lucia Gualdo Rosa pretendeu sublinhar a relativa autonomia da *Institutione* de Roseo - ressalvando embora a sua dependência perante o *Relox* e a *Institutio Principis Christiani* de Erasmo[42] - obra que, entre 1543 e 1608, teve dezasseis edições italianas, e ainda uma tradução para francês, publicada em 1549, e uma tradução latina (1608).[43]

Esta obra conheceu também uma versão portuguesa. Na Biblioteca da Ajuda, e até hoje não identificada, existe uma tradução manuscrita para português, ainda do século XVI, da *Institutione del prencipe christiano* de Mambrino Roseo[44]. A respectiva descrição no *Guia* dos manuscritos transcreve defeituosamente o respectivo título e omite a identificação do autor[45]. A única referência que conhecemos a esta obra é feita por Luís de Matos, que a apresenta como obra anónima com o título de *Instituição de todolos príncipes cristãos*[46]. O título correcto que consta do manuscrito é o seguinte: *O paragon de vertudes para a instituiçam de todollos principes christãos traduzido de italiano Mambrinus de la Rosa em frances*[47]. No ***Prologo*** que antecede o tratado, apesar do respectivo fólio estar rasgado, é possível reconhecer a dedicatória ao cardeal Carpi.[48]

Se bem que não datada, esta tradução anónima da *Institutione* deverá ser posterior a 1549, ano da publicação da sua versão francesa que, como é referido no respectivo manuscrito, esteve na base da tradução para português. O título desta última remete aliás de forma flagrante para o da tradução francesa, da autoria de Jean Mougin, editada em Paris: *Le Parangon de vertu pour l'institution de tous princes*[49]. Não possuímos no

---

[39] Augustin REDONDO, "Le monarque dans les versions italiennes ...", pp.81-3; Paul GRENDLER, *op.cit.*, pp.423-4.

[40] Sobre as possíveis razões desta dedicatória, v. Augustin REDONDO, "*Le monarque dans les versions italiennes ...*", p.80.

[41] Augustin REDONDO, *ibidem*, pp.79-80; Lucia Gualdo ROSA, *op.cit.*, p.311.

[42] Lucia Gualdo ROSA, *op.cit.*, pp.316-21. Tal não é, manifestamente, a opinião de Redondo. V. "Le monarque dans les versions italiennes ...", pp.79-80.

[43] Lucia Gualdo ROSA, *op.cit.*, p.311 e pp.322-4.

[44] BA, cod.50-V-40, fols.1-129v.

[45] "Oparaçõis (?) de vertudes para a instituiçam de todollos princepes christãos ... (Traduzido do italiano e francês)", *Manuscritos da Ajuda (Guia)*, vol.II, p.667.

[46] Luís de MATOS, "Introdução" à edição fac-similada do manuscrito das *Sentenças para a ensinança e doutrina do príncipe D.Sebastião*, Lisboa, 1983, p.19 e nota 29.

[47] BA, cod.50-V-40, fol.3.

[48] *Ibidem*, [fol.1].

[49] Lucia Gualdo ROSA, *op.cit.*, p.323.

entanto elementos - nomeadamente, como dissemos, o nome do tradutor - que nos permitam situá-la com maior precisão, e eventualmente avaliar do propósito e do destinatário concreto desta tradução portuguesa.

O *paragon de vertudes* ... é composto por um só livro, dividido em trinta e seis capítulos (mais um do que o original italiano), muito diferente em extensão, portanto, dos três livros do *Relox de Príncipes*, obra em que visivelmente se inspira. O tratado abre com uma justificação de carácter político-religioso da monarquia, a que não falta, como é habitual também nestas obras, a necessária distinção entre o bom príncipe e o tirano, distinção em que avulta, como elemento estruturante, o famosos discurso do embaixador dos míticos Garamantes a Alexandre Magno, episódio retirado do Livro I do *Relox*[50]. Seguem-se dois capítulos de tom acentuadamente ascético, sobre a miséria da condição humana da qual, apesar da sua condição singular, também participa o príncipe.[51]

Relevo particular têm, tal como no livro II do *Relox de Príncipes*, neste ponto sem dúvida o modelo explícito da *Institutione*, o conjunto das regras e preceitos relativos ao casamento e à educação dos filhos. Essas regras incidem sobre questões que vão desde os cuidados a observar na gravidez, à apologia do aleitamento materno mas também à condição das boas amas, à instrução e boa doutrina que os pais devem dar aos filhos e ao cuidado na escolha dos mestres do príncipe, à importância do conhecimento da religião cristã[52].

Aos preceitos relativos à criação do príncipe e a aspectos de um itinerário pedagógico destinado a forjar o perfil virtuoso do perfeito príncipe cristão, segue-se o estabelecimento das virtudes que deve possuir, e dos vícios que é necessário evitar[53]. Assim, o príncipe deve ser piedoso, sábio, prudente, justo, clemente, misericordioso e liberal, evitando a avareza, a ociosidade, a luxúria e o excesso de ornamento da sua pessoa, de acordo aliás com o que se preceituara quanto à sua educação em criança[54]. Deve reger a república observando as leis antigas[55], escolher os seus privados entre gente sábia e sensata, afastando de si aduladores, "*mexeriqueiros e praguentos*"[56], e ter especial prudência na escolha dos seus oficiais.[57]

Significativo é o facto de, no elenco circunstanciado destas virtudes não encontrarmos qualquer referência à fortaleza, virtude habitualmente "obrigatória" no conjunto das virtudes régias para, pelo contrário, surgir um capítulo em que se adverte deverem os príncipes amar e procurar a paz[58]. Esta posição remete mais uma vez para a presença

---

[50] BA, cod.50-V-40, *O paragon de vertudes* ..., cap.I "Que de direito natural o princepe he necessario na reepublica: e como a tirania vem de ambiçam", fols.3-9.

[51] *Ibidem*, cap.II e III, fols.9-15v.

[52] *Ibidem*, cap.IV-XV, fols.15-63. Lucia Gualdo ROSA pretende, neste ponto, fazer aproximar também a *Institutione* das doutrinas erasmianas. V. *op.cit.*, pp.319-20.

[53] *O paragon de vertudes* ..., cap.XVI-XXXVI, fols.63-129v.

[54] *Ibidem*, cap.XII, fols.40-3.

[55] *Ibidem*, cap.XXVI, fols.97-9.

[56] *Ibidem*, cap.XXII, fols.85v-7v.

[57] *Ibidem*, cap.XXXII, fols.118v-21v.

[58] *Ibidem*, cap.XXXV, fols.126-8.

tutelar de Guevara que no *Relox de Príncipes* condena de forma radical a guerra, e particularmente a guerra de conquista, ponto em que a ideologia guevariana encontra, de forma indiscutível, traços do pacifismo erasmiano.[59]

Também, pois, através desta tradução para português, que permaneceria manuscrita, de uma obra que sintetiza, condensa e apropria o *Relox de Príncipes*, se pode avaliar, ainda que de forma indirecta, a fortuna que a concepção guevariana do príncipe virtuoso alcançou na Europa do século XVI. Ela permite também reforçar, por outro lado, a noção da importância ideológica de um discurso normativo sobre o príncipe e a realeza na época moderna, que teve em Portugal, nomeadamente no reinado de D.João III, uma expressão sem dúvida significativa.[60]

---

[59] Augustin REDONDO, *Antonio de Guevara ...*, já citado, pp.649-58.

[60] Ana Isabel BUESCU, *Imagens do príncipe. Discurso normativo e representação*, já citado.

A RAINHA MATHILDE, CONDESSA DE FLANDRES E PRINCESA DE PORTUGAL

ARIEL CASTRO

INTRODUÇÃO

Expressiva informação bibliográfica e documental, recolhida durante vários anos, animou-nos a retomar, para melhor conhecimento do primeiro século da história portuguesa e à luz, inclusive, de documentos pouco conhecidos e, ainda menos, examinados, as investigações sobre o lado da vida da condessa Mathilde de Flandres correspondente à sua conhecida altanaria. Desde os tempos de Antônio Brandão, pouco se progrediu na análise do papel político e histórico-cultural que pode estar por trás de sua postura orgulhosa, preferindo os autores, desde o século XIII, posicionar-se sob o ângulo de avaliações que unem informação, lendas e opiniões pessoais subjetivas.

Uma ampla investigação da vida da princesa não cabe nos limites de um congresso, tantas são as direções que o pesquisador pode tomar para o estudo da personagem. Assim, toda a vida flamenga de Mathilde contrasta com a portuguesa mas a ela não se opõe, e aspectos de uma e outra, bem estabelecidos, podem certamente contribuir para a fixação do perfil psicológico e político da condessa de Flandres.

Pretendemos aqui estabelecer o significado de documentos relacionados com a insistência da princesa Teresa e de seu marido, Felipe de Flandres, em dar a ela, tão logo chegou a Flandres, o nome de Mathilde e o título de rainha. Isso contribuirá para um melhor entendimento das ações políticas da condessa de Flandres.

A vida portuguesa da condessa Mathilde – enquanto, pois, infanta Teresa – ainda não foi devidamente avaliada sob o ângulo de sua importância para o esclarecimento de obscuridades do reinado do primeiro soberano de Portugal. Pouco se progrediu, no assunto, desde os tempos de Antônio Brandão.[1]

Quanto à vida flamenga da princesa, muitos detalhes são conhecidos, mas pouco se concluiu para a avaliação de seu significado real para a política européia e para o reinado de Sancho I. As fontes que mencionam nossa personagem não têm sido devidamente comparadas internamente nos passos que se referem à condessa.

MAFALDA DE MORIANA, MÃE DA CONDESSA MATHILDE

O conhecimento de alguns aspectos da vida de Mafalda, esposa de Afonso Henriques, pode ajudar a esclarecer o significado de atitudes da condessa flamenga após

[1] Acreditamos ter dado uma contribuição neste sentido com a comunicação que apresentamos em recente congresso: CASTRO, Ariel, "Sancho e Teresa entre seus irmãos e na política de Afonso Henriques após o desastre de Badajoz", in: *Congresso Histórico de Guimarães*, 2º. Atas ... , Guimarães, 1996, (A sair).

sair de Portugal para casar-se com o nobre Felipe da Alsácia, o conde de Flandres, primeiro par da corte de Luís VII da França e dos primeiros anos do reinado do filho deste, Felipe Augusto, seu afilhado.

Mafalda era filha do conde Amadeu VI de Moriana (Maurienne)[2], vale e feudo de origem de sua família. Amadeu, muito religioso, como seus antepassados, foi participante da II Cruzada, com seu sobrinho Luís VII da França, e regularizou as propriedades da famosa abadia real cisterciense de Hautecombe, sendo, por isso, considerado seu fundador. A abadia, porém, já existia quando assim procedeu, provavelmente em 1144.[3] O irmão de Mafalda, Humberto III, o Santo, continuou o empenho religioso de Amadeu e fortaleceu ainda mais os laços com os cistercienses. Foi nesse ambiente que Mafalda de Moriana cresceu e veio a se tornar a primeira rainha de Portugal. Hautecombe[4], em que foi sepultado Amadeu, era uma abadia afiliada a Clairvaux, a que se ligou nossa personagem, a princesa Teresa, filha de Mafalda, por toda a vida.

Humberto, irmão da rainha-mãe D. Mafalda, casou-se, provavelmente em segundas núpcias com Gertrude, filha de Thierry da Alsácia e irmã de Felipe, o marido da filha de Afonso Henriques. Repudiou-a antes de 1178, pois, entre este ano e 1185, figura ela em documentos de Felipe, sempre como ex-condessa de Moriana. Casou-se, depois desse ano com Hugues III de Oisy.

O fato não deixa de ter sua importância porque, em 1184, quando Felipe mandou emissários a Portugal para obter a princesa Teresa em casamento, havia, em seu relacionamento direto, uma irmã que fora casada com o nobre e importante tio da princesa portuguesa, Humberto III, 7° conde de Moriana. Não é improvável que tenha surgido de sua irmã a sugestão para casar-se com uma sobrinha dela por afinidade, filha de rei, muito embora ela, Gertrude, nem tivesse conhecido a irmã de Amadeu que, muito tempo antes, se tornara rainha de Portugal e já morrera. A experiência matrimonial de Gertrude é um indício de que Felipe sabia muito bem o que estava fazendo quando se decidiu a propor a quem reinava em Portugal casar-se com a princesa Teresa.[5]

A nobre Mafalda de Moriana casou-se com Afonso Henriques no princípio do ano de 1146, provavelmente no mês de março. Devia ser mais velha do que seu irmão Humberto III, futuro conde, e devia contar uns 15 anos, no máximo, quando ocorreu o matrimônio. Humberto nascera em 1135 ou antes, segundo alguns autores. A sucessão na Moriana se fazia pela linha masculina e isso explica as prováveis quatro esposas de

---

[2] No documento em que Amadeu regulariza as propriedades do mosteiro de Hautecombe, aparece ele com o título de conde de Savóia. Trata-se, porém, de doação formalmente suspeita porque o primeiro conde de Moriana que tomou decididamente o título de conde de Savóia foi Tomás I, neto de Amadeu III (1189-1233) e segundo marido de Joana de Flandres, sobrinha por afinidade e pupila de nossa personagem, a rainha Mathilde. Cf. CLAIR, Romain, *"Les origines de l'abbaye d'Hautecombe"*, in: *Mélanges À La Mémoire Du Père Anselme Dimier*, Arbois: Benoit Chauvin, 1987, p.620 et passim.

[3] COGNASSO, F., *"Amedeo III, conte di Savoia"*, In : *Dizionario Biografico Degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1969, s. v., com bibliografia, Clair, op. cit. acima, nota 2, pp.620-1.

[4] Cf. CLAIR, op. cit. acima, nota 2, pp.615-27.

[5] Referências documentais a Gertrude acham-se em conhecida coleção de documentos desse período da Idade Média belga: PREVENIER, W., *De oorkonden der graven van Vlaanderen (1191 - aanvang 1206), Brussel: Paleis der Academiën, 1964*, vol. I, p.341, e vol. II, pp.457-8.

Humberto III, inclusive, como vimos, a irmã de Felipe da Alsácia, Gertrude, de que se separou provavelmente por razões canônicas.

O casamento da jovem D. Mafalda com o rei Afonso Henriques terminou menos de doze anos depois, em dezembro de 1157.

A data, que se aceitou por muito tempo, foi a de 5 de dezembro de 1158. Rui de Azevedo dá, porém, como prova da morte no ano de 1157 o documento original da chancelaria do primeiro rei datado de março 1158 (doc. 268 de sua coleção) em que outorgam e roboram apenas o rei e seus filhos. Monika Blöcker-Walter acrescenta argumento importante em favor do ano de 1157. Em sua edição da *Chronica Gothorum*[6], nota que os lançamentos, até à notícia da morte da rainha, vinham seguindo estritamente uma ordem cronológica. Ao informar a data da morte em 3 de dezembro de 1158, o faz antes da notícia seguinte, de 24 de junho do mesmo ano, sobre a tomada do castelo de Alcácer do Sal.

Em nossa opinião, não apenas a incongruência cronológica da *Crônica dos Godos* invalida o assinalamento do ano de 1157 para a morte da rainha Mafalda, mas também o estabelecimento por ela de que o fato ocorreu no trigésimo ano do reinado de Afonso Henriques. Assim, o mês de dezembro mencionado só pode ser o de 1157[7]. O trigésimo primeiro começou em junho de 1158.

Na busca do mês de falecimento da rainha D. Mafalda, vale também a estatística de De La Figanière em favor do mês de dezembro[8]. Só um dos seis documentos (o Livro dos Óbitos de Santa Cruz de Coimbra) fala em mês de novembro.

Assim, o erro detectado por Monika Blöcker-Walter, isto é, um fato de dezembro de 1158 vir antes de outro de junho do mesmo ano, de fato existe porque a própria *Chronica* diz que ele ocorreu no trigésimo ano de reinado de Afonso Henriques, o que só pode apontar para dezembro de 1157.

Quanto ao dia do falecimento, se 3 (três fontes) ou 5 (só a Crônica dos Godos), é uma questão naturalmente menos fácil de resolver. De qualquer forma, uma diferença de dois dias pode se dever ao fato de os funerais terem durado de 3 a 5 de dezembro, tendo o falecimento ocorrido no dia 3, como diz a maioria das fontes.

O TÍTULO DE "RAINHA" DADO À INFANTA TERESA

Gislebert de Mons, chanceler do conde Baudouin V de Hainaut, concunhado de Mathilde, escreveu um *Chronicon Hanoniense* um pouco após o ano 1200 e nele dá informações sobre o Hainaut, a Flandres galicana e a França que são do maior interesse para o conhecimento da política de fins do século XII nessas regiões.[9]

---

[6] BLÖCKER-WALTER, Monika, *Annales D. Alfonsi Portugallensium regis*, in: _____ , *Alfons I. von Portugal*, Zürich: Fretz und Wasmuth Verlag, 1966, p.63.

[7] *Ibidem*, p.158:"*30. anno regni regis D. Alfonsi*".

[8] DE LA FIGANIÈRE, Frederico Augusto, *Memórias das rainhas de Portugal. D. Theresa - Santa Isabel*, Lisboa: Typographia Universal, 1859, p.230.

[9] "*Gisleberti Chronicon Hanoniense*", edidit Wilhelmus Arndt, in: *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum, Tomus XXI, pp.481-601.

Pelo relato de Gislebert, a decisão de Felipe de Flandres de mandar emissários seus a um lugar distante, como Portugal, sob a alegação de que precisava muito de uma esposa, resultou de um exame cuidadoso de sua problemática situação como ex-regente do trono francês e ex-tutor do jovem rei Felipe Augusto.[10]

O texto indica que, em 1184, quando o rei de Portugal era já, de fato, Sancho I e a princesa Mathilde já passara da época normal de casar-se pela primeira vez, era Felipe de Flandres o maior interessado no matrimônio, que serviria a sua urgência em ter um herdeiro legítimo e de importante linhagem, pois só assim poderia enfrentar, segundo os planos que tecia, o afilhado, rei da França.

Seus problemas eram recentes e graves. Tendo-lhe subido à cabeça sua condição, determinada por Luís VII, de primeiro par da França, regente do trono, na eventualidade de sua morte, e tutor de seu filho menor e sucessor, surpreendeu-se quando o soberano francês, logo ao assumir aos quinze anos, rompeu com ele. Depois, o jovem monarca aproveitou-se da morte da mulher de Felipe, Élisabeth, herdeira do condado de Vermandois, para fazer um acordo secreto com a irmã dela, Éleonore, que queria suceder à falecida como condessa dessa importante região. O acordo era uma fraude pois o Vermandois, por força do dote de casamento, pertencia de direito a Felipe de Flandres. Não obstante, Felipe Augusto, em represália ao fato de não ter até então entrado na posse do Artois, dote de Isabelle de Hainaut, sobrinha de Felipe de Flandres, que seu tutor lhe dera por esposa, e mostrando já seu temperamento impetuoso e aglutinador, invadiu o condado quando Felipe soube do acordo e se insurgiu em armas. O futuro marido de Teresa de Portugal, desamparado do cunhado Baudouin V de Hainaut, sogro de Felipe Augusto, foi levado à derrota e à mesa de negociações. O conde de Flandres não só teve de ceder definitivamente o Artois, mas teve igualmente de renunciar à herança legítima de sua mulher, o Vermandois, contentando-se em permanecer com o título honorífico de conde de Vermandois.

Estando assim em grande fraqueza política e militar, Felipe de Flandres arquitetava um meio de recuperar-se. Dentro dessa perspectiva, é que deve ter chegado à conclusão de que precisava urgentemente de um herdeiro e que devia casar-se fora do contexto da nobreza gaulesa. Decidiu-se pela princesa portuguesa Teresa e colocou grande empenho no casamento com ela. Nisso foi ajudado por Henrique II da Inglaterra, que mantinha rivalidade antiga contra os soberanos franceses devido à Normandia.

O casamento com a princesa Teresa de Portugal, do exposto, era mais importante para Felipe de Flandres do que para Sancho I e seu pai Afonso Henriques, que já não reinava, como evidenciaremos. A falta de opções políticas na Espanha já levara certamente o velho rei e o regente Sancho a conformar-se com a permanência de Teresa, já se aproximando dos trinta anos de idade, no estado de princesa solteira.

Pode-se, assim, começar a compreender porque a princesa, ao chegar a Flandres, impôs-se a denominação de rainha. Seu marido, que a tinha em alta conta, por descender

---

[10] *Ibidem*, p.541: "*Eodem tempore et anno ipse* [1184] *Philippus comes Flandrie, qui uxore carebat, ad habendam uxorem studiosius laborabat. Unde nuncios suos in Hyspaniam direxit. Qui nuncii, milites scilicet et abbates, quos ad querendam sibi uxorem miserat in longinquam regionem, adduxerunt ei Mathildem Portigalensis regis sororem ...* "

diretamente de Hugo Capeto, pela linha de Borgonha, deve ter sido o autor da idéia de aproveitar a prática ibérica de se chamar os filhos dos reis de reis e rainhas[11]. Isso era desconhecido na França e em Flandres, embora tivesse existido até o tempo dos primeiros reis francos, e se fez tão logo Teresa chegou a seus novos domínios. Para conferir à mulher ares efetivos de rainha, Felipe de Flandres deu-lhe como dote quase toda a Flandres, criando para Felipe Augusto um problema para a vida inteira. Gislebert, quando fala do entendimento havido, perto de Trie, no atual departamento do Oise, e Gisors, entre Felipe Augusto, Felipe de Flandres e o rei da Inglaterra, em 10 de março de 1186, sobre Beauquesne, no Vermandois, informa que aí o rei confirmou, como suserano, o dote que Felipe dera a Mathilde, acrescentando "*que se reginam appelari faciebat*"[12], o que prova que a denominação "*rainha* Mathilde" foi usada desde o início do casamento da princesa portuguesa e não após a morte do conde.

O depoimento é importante para se detectar a maneira como era vista a princesa portuguesa, porém, é o de um cronista, não de um dos atores da cena política. Para se reconhecer esse modo de ver a infanta Teresa, é necessário buscar provas documentais.

Felipe, que morreu em 1º de agosto de 1191 no cerco de Acre, esteve muito ligado aos cistercienses, durante toda a sua vida, continuando as estreitas relações que seu pai Thierry mantivera com esses religiosos, inclusive e principalmente com o próprio fundador da ordem, São Bernardo. Deu provas disso em vários atos, antes e depois de se casar com a infanta portuguesa.[13]

Encontramos em um deles, documento de 1187 do mosteiro de Dunes, perto de Furnes, em que Felipe concede privilégios a vassalos seus, referência explicita a sua mulher, que chama de "ilustre *rainha* Mathilde, filha do rei português e minha esposa"[14].

Em outra carta de Felipe, de 1191, antes de sua partida para a Terra Santa, faz ele presente à sua esposa da capela itinerante que, em voto de fé de cruzado, já doara ao mosteiro de Clairvaux, No documento, chama-a também de "rainha".[15]

---

[11] Cf. BARROS, Henrique da Gama, *História da Administração pública em Portugal nos séculos XII a XV*, Lisboa: Sá da Costa, 1954, tomo III, p.209, onde se pode rastrear uma bibliografia sobre essa prática.

[12] Gislebert, *op. cit.* acima, nota 9, p.551.

[13] PREVENIER, *op. cit.* acima, nota 5, vol. II, p.510, n. 1 e 2, e, principalmente, p.512, n. 2.

[14] *Cronica Et Cartularium Monasterii De Dunis*, fascicule II, Bruges: Typis Vandecasteele-Werbrouck, Societatis Typographi, 1865, p.355: " ... *Mathilde illustri regina, filia regis portugalensis, uxore mea, eandem donationem, quia ad dotalitium suum spectabat, pro anima sua approbante* ... ".

[15] "*Capellam meam ... donavi carissime consorti mee Mathildi regine*" (Archives Départamentales de l'Aube, Troyes, Cartulaire de Clairvaux I, ou seja, originário do mosteiro do mesmo nome, sec. XIII, pergaminho, p.160 de um total de 294 ou 147 folia). Esta capela consistia de um conjunto de objetos religiosos transportáveis, como altares portáteis, candelabros, cálices, cruzes etc. (Cf. DIMIER, op. cit. acima, nota 2, p.827). Era, pois, uma capela portativa e deu origem à famosa "Capela dos Condes de Flandres", no mosteiro de Clairvaux, que existiu até o período do abade Robert Gassot (1718-1740). Este providenciou sua demolição devido ao estado precário de sua estrutura, sendo os restos mortais de Felipe e Mathilde e outros levados para a igreja principal do mosteiro, de onde saíram, quando da destruição de Clairvaux pela Revolução Francesa, para um enterramento coletivo de todos os ossos que lá estavam em terreno da cidade de Bar-sur-Aube. Um pedaço do mármore da sepultura de Mathilde ainda foi visto nesta cidade por volta de 1843. Os textos parciais dos documentos aqui referidos estão em GUIGNARD,

O título de "rainha" parece, portanto, ter tido conotação política desde o começo e não foi apenas uma manifestação pessoal da parte da filha de Afonso Henriques.

A TROCA DO NOME DA INFANTA, DE TERESA PARA MATHILDE

Origem do nome Mathilde como opção pessoal e contextual

O desejo, por parte de Felipe da Alsácia, de conferir objetivamente ares de rainha à sua nova esposa parece ser a origem da troca do nome da infanta, de Teresa para Mathilde.

Sua mãe era Mafalda, Mahaut na Flandres de língua francesa. Na Flandres flamenga o nome correspondente era Mathilde. Mathilde era também o nome da avó materna de Teresa e foi o nome, anteriormente, de várias mulheres que reinaram, rainhas ou condessas. Nenhuma *Teresa* tivera essas situações, a não ser a avó da princesa portuguesa, que fora fruto de casamento ilegítimo de Afonso VI, de Castela.

No território flamengo, ao tempo da "rainha" Mathilde, era este um nome generalizado entre as mulheres da nobreza. Basta consultar o índice do repertório de documentos de Prevenier[16]. Nos países de línguas germânicas é a regra. *Matilda*, por exemplo, foi o nome que a mulher de Guilherme o Conquistador, *Mahaud*, filha de Baudouin V, conde de Flandres, adotou ao se coroar, em Westminster, rainha da Inglaterra em 11 de maio de 1067. Tratava-se de adotar, em país de língua germânica, um nome feminino correspondente a Mahaut. No substantivo estavam presentes, etimologicamente, o elemento *mahts*, do gótico, e os sucessivos *maht* e sua variante *mahd*, do velho alto alemão, com o sentido de força, poder, além de *-hildis*, também presente, por exemplo, em *Adehildis*.[17] A forma *Matilda* vinha do latim medieval e era adaptação do médio alto alemão *Mahthilt* (ou *Mahtilt*, *Mehtilt*), que significava "poderosa na batalha". No anglo-saxão a forma era *Mahtild*, adaptação do latim medieval Matilda. Desta surgiu tanto a forma francesa *Mathilde* quanto a alemã *Mathilde*.

Paralelamente, desenvolveu-se no francês arcaico a forma *Mahald*, com aspiração do *h* e esta, passando para o anglo-saxão, deu *Mahaeld*, que no inglês médio desenvolveu-se em *Molde* já por influência da evolução, no território francês, de *Mahald* em *Mahaud*. Esta explica o nome *Maud*, corrente no inglês atual.

A existência da forma *Mahald* no francês arcaico pressupõe uma evolução do velho alto alemão *Mahthiltis* em um hipotético **Mahiltis* (<*Mahdiltis), com permanência da aspiração mas com sonorização do *t* e sua posterior queda, seguido de *Mahildis*, *Maheldis*,

---

Ph. "*Lettre à M. le comte de Montalembert, de l'Académie Française, sur les reliques de S. Bernard et de S. Malachie et sur le premier emplacement de Clairvaux. Appendice nº 14: Chapelles des comtes de Flandres*", in: MIGNE, J.-P., *Patrologiae latinae*, tomus CLXXXV, pars posterior, Paris, apud Garnier Fratres, 1879, col. 1784. Foram colhidos pelo autor em MARTÆNE, Edmond, dom, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, 1717, vol. I, col. 639.

[16] PREVENIER, *op. cit.* acima, nota 5, vol. III, pp.203 e 204. Só há um exemplo de Mahaut.

[17] MORLET, Marie-Thérèse, *Les noms de personne sur le territoire de l'ancienne Gaule, du VIe au XIIe siècle*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968. V. I, p.166.

Meheldis e *Mahelt*, todas atestadas no território gaulês. A passagem do *i* para *e* resultou, certamente, de sua pronúncia semelhante à do *i* breve latino. Nestes casos, como atestam muitas inscrições, produziu-se a mutação semelhante à de palavras latinas: *karessemo*, *semul*, *menus*.[18] Estas formas de "Mathilde" coexistem com outra anterior, igualmente encontrada, *Mahthildis* (ano de 974).[19] A troca de *e* por *a*, em território gaulês, com posterior ditongação, tal como aparece na evolução *Mahelt* > *Mahalt* > *Mahaut* pode ser admitida como de fonte dialetal.

A aspiração do *h* de *Mahald* no francês arcaico, tanto nesta forma quanto nas outras que resultaram da ditongação do *-al-* e a queda da consoante final *t* na pronúncia (*Mahaut*, *Mahault*, *Mahaux*, *Mahot*) acabaram cruzando com a forma popular *Maheu*, de *Mathieu*, nome de origem hebraica, possibilitando formas subsequentes, como *Maheut*, *Meheut* e *Mehaut*.

No território português, a aspiração do *h* francês, análoga à do *h* árabe, proporcionou tanto *Mafalda*, após um período de transcrição à francesa (*Mahalda*), quanto *Mafamede* ou *Mafoma* (*Mahomet*).[20]

O testemunho dos cronistas flamengos

Estas considerações eram necessárias antes de se voltar a recorrer aos cronistas flamengos para se buscar a compreensão da troca do nome da princesa portuguesa Teresa, em território flamengo, para Mathilde. Estamos convencidos, em face do até agora exposto, de que a troca foi criação de Felipe de Flandres a partir da preocupação que tinha de fazer seus vassalos - muitos deles, testemunhas dos atos referidos - chamá-la de "rainha".

O reinado de Felipe Augusto (1179-1223) é importante para o conhecimento da vida de Mathilde de Flandres devido ao grande número de fontes narrativas contemporâneas. No caso presente, é necessário, porém, graduar criticamente essas fontes porque menor valor hão de ter as que se revestem de caráter laudatório, tanto para o rei francês quanto para seus adversários políticos, e maior as que mais se situam no contexto de vida da princesa portuguesa. No primeiro caso, estão, por exemplo, o *regis Francorum cronographus*, Rigord e Guillaume le Breton; no segundo, Roger de Hoveden (Howden) e Radulphus de Diceto. No segundo, os autores das *Crônicas de St. Bertin*, o cronista

---

[18] BOURCIEZ, E., *Éléments de linguistique romane*, Paris: Klincksieck, 1956, p.43.

[19] *Ibidem*, s. v. Mahthildis.

[20] THOMAS, Antoine, *Journal des Débats*, de 9 de dezembro de 1902, e *Revista Lusitana*, VIII, p.222: "*Mafalda n'est autre chose que le prénom que nous énonçons sous la forme Mathilde, et que nos ancêtres énonçaient sous les formes Maheld, Mahald, Mahaud; les Anglais disent encore Maud, concurrement avec Matilda, et en cela, comme en beaucoup de choses, ils sont les héritiers de notre moyen âge. Mais d'où vient l' f de Mafalda? Du Portugal, sans aucun doute. Lorsque le premier roi de ce pays, Affonso Henriquez, eut épousé, en 1146, la fille d'Amédée II, comte de Maurienne, qui s'appellait Mahald, ses sujets furent fort embarrassés pour prononcer l' h aspirée, qu'ils ne possédaient pas dans leur langue; il la remplacèrent par une f, consonne qui leur servait aussi à rendre l'aspiration arabe analogue, et de Mahald ils firent Mafalda, comme de Mahomet ils avaient fait Mafamede ou Mafoma*"

Lambert d'Ardres, Gislebert de Mons, chanceler de Baudouin V de Hainaut, e o anônimo de Béthune, que viveu como menestrel na corte de Robert VII de Béthune, para quem escreveu uma história dos duques da Normandia e dos reis da Inglaterra[21], escrita em latim, e uma crônica, em francês, dos reis de França.[22]

Jehan le Long, monge do mosteiro de Saint Bertin, em St. Omer, nascido antes de 1320[23], compilou anais anteriores de seu mosteiro, de Saint Bertin, entre os quais um de monge que viveu na época de Mathilde. Relatando este a guerra entre Felipe de Flandres e o rei da França, assim se manifestou:

> *Post hoc [depois do acordo com Felipe Augusto sobre o Vermandois] Flandrie comes Philippus nuncios ad Hispanias misit, et Mathildem, filiam regis Portugalie, - sic enim apud nos, sed apud suos Portugalliensis Terasia vocabatur - sibi matrimonio copulavit anno Domini 1186 [1184, de acordo com outró cronista, Guilherme Andrense, M.G.H., Scrip., XXIV, p.716].*

A forma verbal *vocabatur* não indica desde quando passou Teresa a ser chamada de Mathildis, mas é clara a oposição entre este nome e Teresa, como se quisesse dizer que ela, só por começar vida nova no contexto flamengo, se tornou Mathildis. Isto não exclui que tivesse um nome composto, como Teresa Mafalda ou Mafalda Teresa.

Já o cronista flamengo Lambert d'Ardres foi seguramente contemporâneo de Mathilde, desde sua chegada a Flandres, por ter vivido na corte de Baudouin II, de Guines, feudo de Felipe Augusto desde seu casamento com Isabelle de Hainaut, sobrinha de Felipe de Flandres, o marido de Mathilde e suserano de Guines até então. Baudouin II morreu em 1206, o que atesta a contemporaneidade do cronista Lambert com todos esses personagens.[24] Lambert foi mais explícito ao se referir a Mathilde pelo seu nome português "*Therasia*", usado "*apud suos Portugallos*" e pelo nome "*Mathildis*", "*apud nos*":

> *Interim autem Flandriae quondam comitis Philippi uxor et comitissa, Therasia apud suos Portugalos, apud nos Mathildis cognomento regina dicta, cum apud Flandrensis ditionis ...*[25]

Em Lambert, a original Teresa é conhecida em Flandres pelo apelido de "rainha Mathilde" e de acordo com a língua flamenga. "Rainha" é pois uma espécie de epíteto, desde que chegou a Flandres, da princesa portuguesa Teresa e o nome Mathilde foi usado,

---

[21] *Histoire des ducs de Normandie et des rois d'Angleterre*, ed. de Francisque Michel, Paris, 1840.

[22] A quarta parte dessa crônica diz respeito ao reinado de Felipe Augusto e foi editada em DELISLE, Léopold, "*Les enquêtes administratives du règne de Saint Louis et la Chronique de l'Anonyme de Béthune*", in: *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, t. 24, seconde partie, pp.750-75.

[23] HOLDER-EGGER, O., "*Chronica monasterii sancti Bertini auctore Iohanne Longo de Ipra*", in: *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum, Tomus XXV, Stuttgart - New York, 1964 (edição fotocopiada da de Hannover, 1880), p.736.

[24] ABBOTT, P. D., *Provinces, Pays and Seigneuries of France*, Myrtleford, Australia, 1981, p.109, 118.

[25] HELLER, I., "*Lamberti Ardensis historia comitum Ghisnensium*", In: *Monumenta Germaniae Historica*, Scriptorum, Tomus XXIV, Stuttgart - New York, 1964 (edição fotocopiada da de Hannover, 1879), p.641.

como substantivo próprio corrente em Flandres, em oposição a outro, que não é Teresa. Só pode ser Mahaut. Como a portuguesa foi condessa na Flandres galicana e na tedesca, deduz-se que seu nome, no primeiro caso, era Mahaut. Fica, assim, claro que, ao chegar a Flandres, Teresa teve seu nome mudado, por iniciativa própria ou de outrem e para conhecimento dos súditos de língua francesa, para Mahaut, que era o nome de sua mãe. Mathilde foi nome que os flamengos lhe puseram porque era a contrapartida germânica de Mahaut. Coincidentemente era ele também o nome de sua avó materna.

O Anônimo de Béthune esclarece melhor os fatos. Segundo seu editor o texto desse cronista é de real importância como uma das mais antigas tentativas de passar para o francês uma história desse tipo, podendo ser considerado um dos melhores testemunhos para o estudo de vários acontecimentos do reino de Felipe Augusto.[26] Foi escrita a crônica por um contemporâneo dos acontecimentos, provavelmente um clérigo chamado Mathieu e antes de 1223.

O Anônimo de Béthune, por ter vivido na corte de Robert V, morto na III Cruzada em 18 de janeiro de 1192[27], e por dedicar sua crônica a este nobre, que foi vassalo de Felipe de Flandres e de sua mulher, Mathilde, nossa personagem, é fonte fidedigna, contando detalhes do reinado de Felipe Augusto que os historiadores contemporâneos deixaram de mencionar[28], inclusive um referente à princesa portuguesa, o tratado concluído em 1185 entre Felipe Augusto e Éléonore de Vermandois sobre o "douaire" assinalado a Mathilde por seu marido.[29]

No primeiro passo em que o Anônimo de Béthune menciona Mathilde, fornece-nos precioso elemento para elucidação do problema de ser ou não ela e Mafalda, outra filha que se alega ter tido Afonso Henriques, uma mesma pessoa, hipótese de Luciano Cordeiro e Monika Blocker-Walter:

> *Cil cuens Phelipes de Flandres, quant la contesse Ysabiaus, sa feme, fu morte, reprist à feme la fille le roi de Portuigal qui Tarraise ot à non; mais cele, por le non qui n'ert pas usés en France, se fist apeler Mahaut quant ele fu venue en Flandres.*[30]

Por aí se vê que o nome da princesa era originalmente Teresa mesmo e não Teresa Mafalda ou qualquer outro. Se assim fosse, o cronista não precisaria dizer que ela se chamava Taraise. Bastaria prender-se ao segundo nome, Mafalda, se ele realmente existisse. O nome Taraise foi mudado, pois, para Mahaut por ocasião da chegada da princesa a Flandres, como se viu do texto de Lambert d'Ardres. Quem tomou a decisão de fazer isso, segundo se depreende das palavras do cronista, foi a própria princesa. Pela informação de Gislebert de Mons, isso se deu na mesma ocasião em que passou a ser conhecida como "rainha", por iniciativa do marido. Este *cognomentum* tem, naturalmente, sentido político porque a princesa não estava mais em seus domínios portugueses e seus

---

[26] *Ibidem*, p.751.

[27] WERVEKE, H. van, "*La contribution de la Flandre et du Hainaut à la troisième croisade*", *Le Moyen Âge*, 1972, pp.80-1.

[28] DELISLE, op. cit. acima, nota 23, p.752.

[29] *Ibidem*, p.752.

[30] *Ibidem*, pp.754-5.

novos vassalos não sabiam da prática dos reis da Península de chamar a seus filhos de reis e rainhas em documentos. A decodificação do termo era no sentido de equivaler o poder da condessa, dada sua enorme extensão, ao de uma verdadeira rainha. Ela e seu marido, como vimos, deram ao termo, preexistente no contexto ibérico, conotação diferente e marcadamente política. A inspiração desse procedimento só pode ser atribuída a Felipe de Flandres, em vista de a princesa não estar familiarizada com as lutas políticas entre a França e o condado de Flandres, embora tivesse certamente plena consciência do grande valor de sua linhagem e da importância dela para os novos projetos do conde seu marido, que sonhara um dia dominar a França.[31]

Assim, foi política a mudança de seu nome, de Teresa para Mahaut. Este nome lhe foi posto em Flandres com base no nome de sua mãe, muito conhecida de Felipe de Flandres como irmã de Humberto III, o conde de Moriana, que esteve casado com sua irmã Gertrude. Era a rainha de Portugal, mãe de Mathilde, de nobilíssima linhagem, conforme várias vezes proclamou Afonso Henriques em seus documentos. Não foi escolhido o novo nome de Teresa porque já existisse em um hipotético composto Teresa Mafalda ou Mafalda Teresa, de modo a poder ser tida como a mesma infanta Mafalda já citada em documentos de 1155 e prometida em casamento ao futuro Alfonso II, de Aragão, mas porque era nome que evocava grande nobreza e importante linhagem.

OBJETIVOS SUBJACENTES AO TÍTULO DE RAINHA E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Dois podem ser de imediato identificados. O primeiro foi certamente o de dar uma satisfação a seus súditos pela fraqueza demonstrada na luta que travou contra o rei francês, cedendo territórios de Flandres e renunciando à disputa de outros. O outro seria criar problemas para o resto da vida de Felipe Augusto dotando sua mulher de propriedades que quase equivaliam, em extensão, às do próprio território francês posto sob o poder de Felipe Augusto quando de sua ascensão ao trono.

O resultado da ação de Felipe de Flandres relativamente a Mathilde condicionou as ações imediatas de Felipe Augusto. Ao morrer o conde de Flandres, em 1° de junho de 1191, o rei francês, depois de tentar pôr em prática o plano de anexar toda a Flandres, passou a apoiar, diante da impossibilidade desse projeto, politicamente Mathilde contra os interesses de Balduíno V de Hainaut e de sua esposa Margarida, irmã de Felipe de Flandres e sua sucessora no condado. Para isso, utilizou o arcebispo de Reims, seu tio (Guilherme das Brancas Mãos), que passou a sustentar invariavelmente as questões de Mathilde[32]. Esta passou a ser tida como aliada incondicional de Felipe Augusto, daí

---

[31] PIRENNE, H., *Histoire de Belgique*, Bruxelles: Maurice Lamertin, 1929, vol. I, p.221.

[32] Gislebert Le Mons foi notável cronista mas, também, chanceler do conde de Hainaut, Balduíno V. Na época da morte de Felipe da Alsácia estava na Itália e soube da notícia do passamento do conde de Flandres dez dias antes que emissários do rei Felipe Augusto chegassem a Paris com a ordem real de se entender com a viúva e invadir Flandres para subtraí-la do conde Balduíno e de sua mulher e anexá-la à França (*Gisleberti Chronicon Hanoniense,* op. cit. acima, nota 9, pp.573-4). Por causa disso, Balduíno V,

surgindo um espírito crítico, da parte dos cronistas contemporâneos, franceses ou belgas, relativamente a todos os atos da condessa. E foi o que ficou na História, não se percebendo na época que a própria princesa, estimulada pelos sonhos de grandeza do marido, tentou também perseguir um poder maior, tanto em seu casamento com Eudes III de Borgonha, quanto no de seu sobrinho Fernando, filho de Sancho I, passando por seu apoio à Igreja, ao nível papal (possível ajuda a núncios, na Borgonha, em maio/junho de 1195 no divórcio da rainha Ingeburga), ao nível das ordens religiosas (Citeaux)[33] e ao nível da Ordem Militar de São João de Jerusalém.

---

cunhado de Felipe da Alsácia, pôde proclamar-se novo conde de Flandres, no que foi apoiado pelas cidades flamengas, mas, com sua iniciativa, provocou a reação imediata da viúva herdeira, Mathilde. Frustrado em seu plano, Felipe Augusto apoiou as reclamações de Mathilde contra as ações de Balduíno, do que resultou, já em outubro de 1191, uma composição forçada deste, que era sogro do rei, com a princesa portuguesa e o reconhecimento do senhorio dela sobre praticamente toda a Flandres, conforme constava de seu *douaire*. Cf. PREVENIER, op. cit. acima, nota 5, vol. II, pp.16-20, doc. 2. Mathilde teve a intenção, quando soube da morte do marido, de tornar-se rainha de Flandres, como demonstra a *keure* (carta de privilégios) dada à cidade de Gand pouco antes da composição com Balduíno (setembro ou, ainda, outubro de 1191. Nela, a princesa portuguesa se intitula *regina et domina Flandrie* (ibidem, p.12, doc. 1). Edward Le Glay (*Histoire des comtes de Flandre*. Paris, 1843, t. 1, p.409), sem dizer que se apoiava neste documento, já era de opinião que "*Mathilde nourissait une arrière-pensée de domination absolue, comptant sur la protection du roi de France et l'appui du duc de Brabant irréconciliable ennemi de Bauduin*". Balduíno, por sua vez, no documento em que se vê forçado a compor com Mathilde, trata-a como rainha Matilde, condessa de Flandres, ex-esposa do conde Felipe de Flandres (*Matildem reginam, Flandrie comitissam, quondam comitis Philippi Flandrie uxorem*), evidência de marcação distintiva entre os títulos de rainha e condessa. O mesmo tratamento será dado à princesa portuguesa, algum tempo depois (1195) e fora do território flamengo, pelo arcebispo Guilherme de Brancas Mãos, bispo de Reims e tio de Felipe Augusto, que governara o reino na ausência do soberano, ao atestar o acordo entre Matilde e o rei francês sobre a futura separação dela de Eudes III: "*dilecta nostra M. regina, comitissa Flandrie*" (Cf. DELISLE, Léopold, *Catalogue des actes de Philippe-Auguste*, Genève: Slatkine - Megariotis Reprints, 1975, p.106, doc. 446). A separação ocorreu, no máximo, até fins de 1195 porque em janeiro de 1196 já Mathilde se apresenta, em documento de Seclin, como condessa de Flandres. (Cf. PREVENIER, op. cit. acima, nota 5, pp.110 e 111). O casamento pode ter durado apenas meses, a partir de sua celebração em julho de 1193. (Ibidem, p.110) e a princesa portuguesa pode, inclusive, nem ter-se afastado muito tempo de seus estados. Já casada com Eudes, encontra-se este em Flandres para ajudar, a pedido de Felipe Augusto, entre 1193 e 25 de abril de 1194, o conde Balduíno V de Hainaut e VIII de Flandres em sua guerra contra o duque de Brabant. (Cf. WARLOP, E, *The Flemish Nobility before 1300*, Kortrijk: Desmet-Huysman, 1975, p.258). Todos esses documentos reforçam a evidência de que Mathilde não usava o título de rainha só porque era filha de rei mas porque, tendo exercido o governo de Portugal, junto com seu irmão Sancho, desde 1173 até seu casamento com Felipe da Alsácia em 1184 (Cf. nosso trabalho citado na nota 2), olhava a si mesma como rainha de nobre estirpe. Enquanto foi casada com Felipe de Flandres, e, depois, com Eudes III, sonhou claramente com o exercício pleno dessa dignidade. Após a morte do primeiro marido e a separação (que ela mesma pode ter decidido promover) rápida do segundo, prosseguiu neste caminho, como provam a administração de seus estados, seu relacionamento com alguns dos mais altos dignitários de sua época e a promoção de nível de nobreza que proporcionou a seus sobrinhos, filhos de Sancho I. Nada existe, pois, de mais falso do que a imagem subalterna e de princesa prendada que a historiografia portuguesa tem apresentado em relação a Mathilde ou de princesa fútil e interesseira, como foi feito, durante séculos, pelos cronistas e historiadores belgas.

[33] A ligação de Mathilde com os cistercienses perpetuou-se no destino da capela que seu marido, Felipe da Alsácia mandou edificar em Clairvaux a partir de uma capela portativa e que ela mesma desenvolveu até morrer. Philippe Guignard informou, há mais de cem anos (GUIGNARD, op. cit. acima,

O poder de Mathilde de Flandres, afirmado em outubro de 1191 com o acordo a que foi forçado seu concunhado Balduíno VIII, deve ser considerado como importante fator na política de Sancho I de povoar Portugal com franceses do sul e bem como com flamengos, mas não se pôde demonstrar até agora, claramente, a ligação entre ambos.[34] O mais provável é que o relacionamento entre os irmãos sobre esse assunto se fez por meio de emissários, principalmente religiosos, de que se pode considerar como bom exemplo o deão de Silves, Guilherme. Este, após a nova perda de Silves e o desaparecimento, nos documentos do rei, do bispo flamengo Nicolau, é apresentado como a pessoa que, como antigo deão, viajara para buscar companheiros para povoar Portugal. Estes vieram e outros, dentro do processo iniciado, ainda viriam.[35] Mesmo sem a vinda a Portugal do braço direito de Felipe de Flandres, é de se presumir que foram seus territórios os buscados por Guilherme para atrair imigrantes. Jacques d'Avesnes era do Hainaut mas vassalo, ao mesmo tempo, de Balduíno V e Felipe de Flandres com castelos, respectivamente, em Avesnes, Condé, Landrecies e Leuze, no condado de Hainaut, e Guise e Lesquielles, no de Vermandois. Além disso, era par de Mons e de Valenciennes[36]. Dos 31 cruzados flamengos, cujos nomes foram levantados por H. Van Werveke, a maioria teria algum tipo de ligação com Jacques d'Avesnes por ser ele o principal conselheiro de Felipe de Flandres; dos 35 cruzados do Hainaut, 12 podem ser considerados como a ele ligados, em suas origens. Como muitos deles estiveram entre os primeiros que partiram - justamente, os que ajudaram na tomada de Silves - é altamente provável que estivessem presos à liderança de Jacques d'Avesnes, embora este tenha seguido outro itinerário. Os cruzados, incluindo Jacques, estavam sob a chefia de Felipe de Flandres porque Balduíno V de Hainaut decidira não partir. Felipe e Jacques, de qualquer forma, eram os chefes indiscutíveis para todos os demais cruzados belgas. O quadro leva a se considerar que as

---

nota 15, col. 1786), que um Sr. Arnauld, autor de uma *Voyage archéologique*, publicada em Troyes, 1843, p.205, encontrara anos antes, abandonada em uma rua de Bar-sur-Aube, um fragmento de lápide tumular, em belo mármore negro, decorado com filets e com um metro de largura, onde se lia a seguinte inscrição incompleta: "HIC JACET / ILLVSTRISSIMA / DOMINA MATHILDIS / UXOR PHILIPPI / COMITIS FLANDRIAE". Foi tudo que o tempo poupou, até então, da capela dos condes de Flandres e da rainha Mathilde, condessa de Flandres e princesa de Portugal.

[34] Francos foram os colonos que vieram do norte da França; gellici ou galleci, os do sul do mesmo país. Cf. BARROS, op. cit. acima, nota 11, t. V, p.75 e Maria da Conceição VILHENA, *Rapports entre le Portugal et la Provence*, Ponta Delgada, 1984, pp.36-41, que discute a real distinção entre os dois termos, relativizando o sentido de um e outro. No caso, porém, de Sancho I, "francos" parece mesmo indicar os colonos vindos do Artois e da Flandres propriamente dita. O maior elo direto, que se poderia considerar, entre Sancho e Mathilde seria Jacques d'Avesnnes, mas hoje está demonstrado que ele não esteve em Portugal por ocasião da tomada de Silves e a caminho da Palestina, dentro dos esforços da III Cruzada. Ele viajou, no percurso europeu, por terra e esse foi também o caso de seu suserano, Felipe de Flandres, que deixara o governo de seus estados com Mathilde em setembro de 1190. Cf. H. Van WERVEKE, "*La contribution de la Flandre et du Hainaut à la troisième croisade*", *Le Moyen Age*, 1972, p.67.

[35] AZEVEDO, Rui de; COSTA, Avelino de Jesus da; PEREIRA, Marcelino Rodrigues, *Documentos de D. Sancho I (1174-1211)*, vol. 1, Coimbra, 1979, p.180, doc. 116, de 28 de maio de 1199: "*Et istis, propter donnum Vilelmum quomdam Siluiensem decanum et propter socios qui cum eo uenerunt et etiam uenturi sunt, addidi Monte Album de Soor qui est inter Tagum et Caian ut ibi populent*".

[36] WERVEKE, *op. cit.* acima, nota 35, p.85.

origens do bispo Nicolau e do deão Guilherme devem ser buscadas no Hainaut e na Flandres Wallona; muito provavelmente, em nossa opinião, no quadrilátero Tournai, Lille, Avesnes e Mons. Daí poderiam ter vindo Raulino e outros flamengos.

Evidência da ligação desses flamengos e hennuyers com Matilde é o fato de Felipe de Flandres tê-la deixado governando seus estados desde setembro de 1190 e de ela ter reforçado essa situação, com o apoio do rei francês, após enviuvar. Os emissários de Sancho, para a questão da colonização de terras portuguesas, teriam, em muitos casos, de recorrer necessariamente a Mathilde por se tratar de vassalos seus. Reforçam esse quadro, outros elementos da vida da condessa de Flandres: ela e seu marido, Felipe de Flandres, tinham educado em sua corte o filho de Jacques, Bouchard d'Avesnes, enviando-o, inclusive às escolas de Bruges e, depois, à Universidade de Paris. Mathilde promoveu, mais tarde, o casamento de Bouchard com sua sobrinha-neta por afinidade, Margarida, a futura condessa de Flandres[37]. Antes, quando se esforçou para obter de Felipe Augusto o consentimento para seu sobrinho Ferrand casar-se com a jovem condessa de Flandres, Joana, teve de pagar por isso, chegando a pedir dinheiro emprestado, apesar de muito rica, a Gauthier d'Avesnes, irmão de Bouchard[38]. Tudo isso depõe em favor de a política de povoamento ter sido desenvolvida a partir da chegada de contingentes flamengos da III Cruzada, ligados a Felipe de Flandres e Jacques d'Avesnes, e de ter-se efetivado com a ascensão de Mathilde ao poder pessoal em Flandres. Esse poder foi decorrência da afirmação contínua de altanaria, em sua personalidade, e de seu passado de co-regente, com responsabilidades de rainha, desde 1173, em Portugal. Essa política de povoamento de Sancho I desenvolveu-se, portanto, com seu apoio e auxílio.

U. F. R. J.

---

[37] Cf. Jacques de GUYSE, in *M.G.H.*, SS, t. XIV, pp.14-22.

[38] DUVIVIER, Charles,. *La querelle des d'Avesnes et des Dampierre,* Bruxelles, 1894, t. I, p.34.

SOBRE O PARADIGMA POLÍTICO PÓS-MODERNO

CARLOS CEIA

De forma mais ou menos consensual, a designação de *estudos culturais* surge a partir dos trabalhos do professor inglês Raymomd Williams, sobretudo depois da publicação do livro *Culture and Society: 1780-1950* (1958), onde investiga os diferentes usos históricos do termo *cultura* e apela para a urgência do debate sobre esta *ideia* no contexto intelectual inglês, do livro de Richard Hoggart *Uses of Literacy* (1958), trabalho sobre a cultura das classes trabalhadoras e também de ruptura com a tradição leavisiana de análise cultural, e do livro de E. P. Thompson *The Making of the English Working Class*, (1963). O desenvolvimento dos estudos culturais está ligado aos desenvolvimentos curricular e institucional. Tornou-se e ainda se torna necessário aos estudos culturais estabelecer uma relação de interdisciplinaridade mais do que institucional com as ciências sociais e com as "humanidades"/"humanísticas". Apela-se ainda hoje à transformação dos chamados estudos humanísticos em estudos de "ciências humanas". A criação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa representa, neste aspecto, uma concretização deste objectivo. Os estatutos desta instituição (publicados em 1989) clamam desde logo uma vocação "para a criação cultural", visando "contribuir para o desenvolvimento cultural, social e económico de Portugal, das comunidades de raiz portuguesa dispersas pelo mundo e dos países de língua oficial portuguesa" (do "Preâmbulo"). Significativamente, autodenomina-se uma "instituição plural", que é a primeira condição para que os objectivos culturais perseguidos se possam cumprir.

De uma forma generalizada, em Portugal, a reestruturação dos currículos universitários ainda não contemplou a criação de cursos (ou mesmo departamentos autónomos) vocacionados para aquilo a que hoje se chama teoria da cultura ou estudos culturais. Na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, podemos descobrir nos vários cursos disciplinas de cultura distribuídas um pouco arbitrariamente ao longo dos currículos. Tais disciplinas incluem, por exemplo, Introdução às Ciências da Cultura (Estudos Portugueses), História Cultural e das Mentalidades Contemporâneas (História, variante de Património Cultural), Filosofia e Cultura em Portugal (Filosofia), Poderes e Configurações Culturais (mestrado em Economia e Sociologia), Problemas da Cultura Portuguesa (Estudos Anglo-Portugueses e Portugueses e Alemães) e História da Cultura Portuguesa (Estudos Portugueses e Franceses). As únicas tentativas de concentrar os estudos culturais num só curso ou constituí-los em área científica vêm do Departamento de Ciências da Comunicação, que define a área científica de Comunicação e Cultura, do Departamento de História, que possui um mestrado em História Cultural e Política, e do Departamento de Estudos Portugueses, cujo mestrado nesta área possui um vasto número de cadeiras de cultura. Uma consulta aos programas destas cadeiras mostra-nos que os estudos culturais existem sobretudo como complemento dos cursos onde estão inseridos, apontando os objectivos que definem para a correlação com a comunicação (se for um curso de

comunicação e cultura), para a história (se for um curso de história) ou para a literatura (se for um curso de estudos literários). A situação não é exclusiva das universidades portuguesas, pois a mesma filiação dos estudos culturais em departamentos e cursos de ciências sociais e humanas pode ser encontrada nos Estados Unidos, na Alemanha, no Reino Unido ou na França. Contudo, a crescente mais-valia destes estudos, reforçada por uma produção crítica e teórica recente, deixa entrever a possibilidade de, num futuro próximo, podermos encontrar um lugar próprio para os estudos culturais. Entre nós, mesmo que os estudos teóricos da cultura sejam muito raros - e é precisamente o facto de todos os estudos recentes sobre cultura serem essencialmente teoréticos que conduziu à emergência da teoria da cultura como disciplina autónoma -, a presença visível de disciplinas de cultura nos currículos universitários favorecerá o nascimento e o desenvolvimento de debates que, por enquanto, nos têm passado quase ao lado. No entanto, não deve uma disciplina de teoria da cultura limitar-se à discussão académica de um dado número de problemas que decorrem das sociedades modernas. Deve também propor mudanças estruturais, sugerir desenvolvimentos culturais, levantar questões sobre o próprio sentido do termo *cultura*.

É o conjunto de questões de que os teóricos da cultura se têm ocupado que acabou por fazer o *programa* da teoria da cultura. As variações vão desde os estudos pós-coloniais (entre nós uma *rara avis*) às opressões culturais, incluindo os estudos sobre género, diferenças, feminismo, *masculinismo*, homossexualidade, teorias marxistas sociais, crítica das práticas tradicionais da política, da antropologia, da literatura e da estética, implicações de temas como o utilitarismo, o estruturalismo, o culturalismo, as culturas populares, as metaficções, o pós-modernismo, etc. Portanto, a teoria da cultura é um domínio de estudos interdisciplinares envolvendo uma forte componente teórica.

Da mesma forma que nos estudos teóricos da literatura se devem estudar temáticas culturais com implicações literárias, também nos estudos teóricos da cultura se deve observar o papel da literatura na construção cultural de uma sociedade. O vocabulário dos estudos culturais apreende-se nas várias disciplinas que aqui intervêm. A aprendizagem da teoria da cultura faz-se pela leitura crítica de textos significativos nesta área.

Em "*On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act*", Frederic Jameson defende o princípio de que toda a interpretação de textos literários deve ser "política", porque se trata do único "horizonte absoluto" de análise e leitura textuais. Tal urgência nunca foi negada pela história literária, porém as leituras políticas tendem a não ser compreendidas como *interpretações*. A metodologia perseguida por Jameson é de inspiração marxista, porque só a ideologia marxista pode oferecer-nos um relato adequado do "mistério" essencial do passado cultural. Trata-se, pois, de uma opção metodológica e estética, que vale tanto como outra opção qualquer, se bem que não deixa de ser estranho que um pensador marxista rompa com o niilismo político que sempre definiu o marxismo tradicional para o transportar para toda a prática crítica. Acresce que a ideia de que toda a interpretação literária deve ser (ou acaba por ser) de natureza política é arriscada. Duas questões se levantam desde logo: O que é uma leitura política? Será possível ler politicamente *todos* os textos literários? Jameson não prevê estas duas interrogações.

Desde Aristóteles que a política é a ciência dos fenómenos referentes ao Estado, ao governo de um país, à relação entre as classes ou entre as nações. As características essenciais que nela podemos identificar são: a pluralidade de pontos de vista (a base de consecução de qualquer objectivo, para se poder chegar a um consenso *final*) ; a persuasão (só é possível atingir um objectivo em política se se souber convencer aqueles que discordam de nós da validade dos nossos argumentos); a negociação (é necessário ceder ou conceder, conforme as circunstâncias, relativamente ao consenso sobre a forma de consecução do objectivo traçado); a decisão (depois, das etapas anteriores estarem cumpridas, é sempre necessário decidir livremente, no caso das democracias, ou pela força, no caso das ditaduras, qual o rumo a seguir para uma dada comunidade numa determinada área; a aceitação pública (é necessário que aqueles para quem se decidiu aceitem aquilo que foi decidido e o reconheçam como lei); a confirmação do poder (pela aceitação livre ou compulsiva das decisões políticas se afirma o poder de quem decide para uma comunidade). O denominador comum a todas estas características é o Estado: tudo parte do Estado e tudo acaba nele; quem decide e quem respeita as decisões constituem as duas faces humanas do Estado.

Como passar destes pressupostos sobre a natureza da política para o domínio da hermenêutica literária como forma de realização política? Para uma leitura de um texto literário poder ser política é preciso que quer o texto literário quer o texto crítico possuam o mesmo tipo de fundamentos que caracterizam a política. Pensemos, por exemplo, nos seguintes livros, escolhidos arbitrariamente num rol infindável de textos de inspiração semelhante: *Dia do Mar*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, *Bichos*, de Miguel Torga e *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago. Poderemos lê-los politicamente? Serão textos políticos? O facto de todo o homem ser um *politikon zoon* não significa que todo o texto literário seja político, isto é, que seja uma representação histórica, alegórica ou ficcional, do Estado. Não é possível ler politicamente um livro que negue todas as possibilidades de se constituir como político. Não há interpretação política de um texto apolítico. A crença de toda a leitura ser política por definição exige que todo o texto lido seja ele próprio político em primeiro lugar. Para *Dia do Mar*, *Bichos* e *Ensaio sobre a Cegueira* serem livros políticos teríamos que poder ler neles a pluralidade de pontos de vista, a persuasão, a negociação, a decisão, a aceitação pública e a confirmação do poder como alicerces de construção do sentido; teríamos que ler neles qualquer metáfora do tipo que encontramos em *Grades* ("O velho abutre [Salazar] é sábio e alisa as suas penas"), qualquer declaração judicativa do tipo que encontramos em *Portugal* ("Sim, Coimbra é uma linda cidade, cheia de sentido nacional. Não há nenhuma mais bela no país, e muito do que a Nação fez de bom e de mau fê-lo aí, ou teve aí a sua génese.") ou do tipo de declaração assumidamente política que lemos em *Levantado do Chão* ("O povo não tem quem bata no dono do latifúndio que manda a guarda bater no povo. Mas eu acho que o povo podia pedir à guarda que batesse no dono do latifúndio."). Estes três textos são *assumidamente* políticos. Um autor não tem que ser sempre político - essa é apenas uma das suas opções de escrita. O que faz um texto literário ser político é, regra geral, o compromisso que o autor assume com o seu próprio texto. Ao crítico não compete transformar em político um texto que tenha escapado a tal compromisso.

Jameson havia partido da crítica marxista da insustentabilidade da distinção entre textos que são culturais e políticos e textos que o não são. O facto é que tal distinção é válida: não há outra forma de distinguir a natureza política de um livro como *Grades* e a natureza apolítica de um outro como *Dia do Mar*. Ao contrário do que Jameson pensa, tal distinção não pretende separar o social do psicológico, o público do privado ou o político do poético. Trata-se apenas de uma distinção de sentido e não de uma questão premeditada para marcar uma posição de confronto com as possibilidades de leitura política de qualquer texto literário, que tanto pode *acontecer* ser tendencialmente psicológico como social, público como privado, poético como político.

Se o paradigma político não pode ser um apotegma nos estudos literários, podemos agora investigar que tipo de relação mantém com a própria cultura e como é que uma política cultural pode afectar a literatura. António Guerreiro publicou nas páginas do *Expresso* (18-11-1995) um raro texto especulativo sobre o fenómeno cultural: "A Miséria da Cultura".

> A antiga classe dos intelectuais deu lugar à dos chamados "operadores culturais". [...] A política cultural é feita pela "casta dos funcionários da cultura.

Esta questão, já levantada por Jameson, releva o problema português de fazer depender a política cultural dos indivíduos que o poder político nomeia para a gestão das várias instituições com incidências culturais. O problema é que uma política cultural deve partir dos teóricos da cultura e da política (dos "intelectuais") em função das necessidades e características dos grupos ou comunidades para quem se dirige essa política. É tão importante quem pensa a política cultural (os "intelectuais") como quem a executa (os "operadores culturais"). É a disfunção política que se verifica entre nós, que tende a rejeitar o papel dos intelectuais para deixar todo o poder e autoridade nas mãos dos operadores, que pode redundar na "miséria da cultura". Simplesmente a cultura em si própria não tem culpa da universalidade que hoje lhe é atribuída, pois não são os fenómenos culturais que se explicam a si próprios, mas é quem sobre eles exerce qualquer tipo de poder que tem a responsabilidade dos efeitos perversos que qualquer prática cultural pré-determinada politicamente sempre arrasta consigo.

Inspirado no último livro de Lyotard, *Moralités Postmodernes*, António Guerreiro subscreve a ideia de que nunca a "política cultural" deixou de ser a actividade que transforma a cultura em instrumento fundamental para a aquisição e manutenção do poder político. - Numa tal estratégia, que efectivamente predomina em Portugal durante as últimas duas décadas, é impossível inverter a lógica dos papéis do intelectual como pensador da cultura refreado pelos operadores políticos da cultura. A ministerialização, a secretarização e a departamentalização da cultura pelo poder político, retirando à cultura o que ela tem de especulativo ou teórico, reflexivo ou científico, transforma-a antes numa *techne* da administração pública das instituições e acções politicamente declaradas culturais. A rigor, e de uma forma tão radical que quase se torna insustentável, não pode haver política cultural - apenas política de gestão de instituições viradas para serviços de utilidade pública.

António Guerreiro avança depois para a ideia de que

> a necessidade de defender a arte e a literatura contra a cultura [...] tornou-se um imperativo do nosso tempo. E este é tanto mais difícil de cumprir quanto o único meio para o fazer - a crítica - está em crise ou deixou mesmo de existir. [...] A crítica foi completamente absorvida pelo sistema de promoção cultural e pela lógica do sistema mediático. O resultado é uma paisagem ocupada pela hegemonia do cultural que absorveu todo o pensamento crítico. Em última instância, já nem existe literatura, mas apenas uma cultura literária que se vai alimentando dos seus ritos anuais.

O tipo de cultura e "hegemonia cultural" que aqui é criticado como uma ameaça à arte e à literatura deve ser circunscrito a um paradigma em particular: o promocionalismo. O pressuposto de António Guerreiro está errado: a origem do promocionalismo vem de dentro da própria literatura por conivência dos próprios autores promovidos em apoio dos interesses editoriais, que em muitos casos são determinados por questões de sobrevivência. A recepção acrítica das obras literárias explica-se por este instinto de sobrevivência editorial mas também por um instinto de fatuidade de alguns autores. São estes dois tipos de instinto que usam o promocionalismo como forma de afirmação cultural e não é a cultura que contém um qualquer vírus anti-crítica por definição que arrasta inexoravelmente toda a recepção da obra literária para o domínio de uma "cultura literária".

É assim que não faz sentido o pressuposto final do artigo de António Guerreiro ao argumentar que o que prevalece é *uma lógica de justaposição* onde *tudo pode conviver com tudo*, que impede a reflexão sobre o tema do fim da crítica e conduz a uma temática jornalística bipolarizada em pares do tipo "literatura e sexualidade", "literatura e guerra", etc. e a uma crítica universitária onde reina o comparatismo, "que é a maior parte das vezes uma demissão da crítica e do confronto com o próprio instante da obra". Em "Princípio de Contradição: Resistência à Teoria e Resistência a Mais Teoria", já introduzi, a partir da ideia lançada no ensaio de Robert Young "*Post-Structuralism: The End of Theory*", a questão da necessidade de transformar a falácia da relação de pertença entre vários saberes, do tipo "psicanálise da literatura" ou "filosofia da literatura", para instituir uma relação de conjunção que é afinal aquilo a que António Guerreiro chama agora "lógica da justaposição". Uma tal lógica não pode ser lida desta forma nem no que respeita às relações temáticas diferenciadas nem em relação à crítica comparada da literatura, que classifica de *literatura reduzida a cultura literária*. A lógica que está prevista em ambos os casos é de conjunção e não de justaposição, pois nunca fica de fora o exercício crítico. Não se percebe como é que a aproximação de áreas afins ou não entre si e o próprio exercício comparatista pode eliminar a literatura. Se a literatura comparada é a aproximação do texto literário à música, à pintura, à gastronomia, à política, à arqueologia, à arquitectura, etc. é porque o próprio texto literário se constrói, se ocupa ou inclui tais áreas. Ora, se quisermos dizer que tal diálogo é uma justaposição estéril ou "cultura literária", estamos a pré-determinar que a própria literatura deixe de se ocupar ou evocar sequer a música, a pintura, a gastronomia, a política, a arqueologia, a arquitectura e todas as outras formas de cultura. O que é que resta então à literatura assim demitida de tudo mais? Não será o facto de a literatura se poder tornar cultura literária que faz precisamente a sua razão de ser?

Universidade Nova de Lisboa

VÍTIMAS E MATADORES: RETRATOS DA VIOLÊNCIA COTIDIANA EM SÃO PAULO, BRASIL

MÁRCIA REGINA DA COSTA

No Brasil assistimos há várias décadas a escalada da violência e o aumento do medo e da insegurança. Existem inúmeros indicadores que comprovam essa situação. Um desses indicadores são as taxas de homicídios dolosos em relação proporcional com a população considerada. Tal utilização deriva do fato que, entre os diversos países do mundo, geralmente os homicídios devem obrigatoriamente ser notificados às autoridades e, dessa maneira, as estatísticas tendem a refletir a sua real magnitude. Todavia, foi apenas em 1976 que o Mistério da Saúde, com a intenção de padronizar a coleta dados sobre mortalidade e criar um sistema nacional de informações, adotou um modelo básico de atestado de óbito. Até então, como aponta Mello Jorge[1], só as capitais e alguns estados tinham seus índices publicados nacionalmente. O que dificultava o acesso à informações e projeções confiáveis para o território brasileiro.

Em nosso país, no ano de 1980, segundo o Ministério da Saúde, o número de homicídios dolosos girava em torno de 11,69 por grupo de 100 mil habitantes e, em 1995, essa cifra[2] atingiu o patamar de 24 a 24,9 homicídios. Esse número é expressivo na medida em que o Brasil não enfrenta nenhum processo de guerra externa ou interna. No continente americano só a Colômbia é mais violenta que o Brasil. Esse país, que há anos sofre com a escalada do narcotráfico, terrorismo, guerrilha e ações de esquadrões da morte, passou em 1981 dos 37,4 homicídios para 77 a 77,9 por 100 mil habitantes em 1995. Destacam-se também o Panamá (22,8) e, México (17,9). Já para os Estados Unidos essa taxa manteve-se relativamente estável. Ela oscilou dos 12,3 em 1975, para 8,2 em 1985 e, no ano de 1995 de 8 a 10,9 homicídios por 100 mil habitantes. Outros países ostentam taxas inferiores: Peru (2,7), Canadá (5,5), Reino Unido (7,4), França (4,6), Alemanha (2,7), Japão (1,2), Gana (2,1) e, Egito, Indonésia, Jordânia, Kuwait entre 0 a 1,9 homicídios por 100 mil habitantes.

O homicídio não é um fenômeno específico das áreas urbanas. Mas são em geral nas cidades, e não apenas nas brasileiras, que os homicídios atingem números expressivos. Na cidade de São Paulo[3] eles passaram dos 5,9 em 1960 para 10,29 em 1975 e, conforme o Programa de Informações de Mortalidade do Município de São Paulo (PRO-AIM), de 17,3 em 1980 para 49,8 no ano de 1995 por 100 mil habitantes. Apesar de a taxa de homicídios

---

[1] Maria Helena de Mello JORGE e Marília Bernardes MARQUES, "Mortes Violentas em Menores de 15 Anos no Brasil", *Boletín de la Oficina Sanitaria Panamericana*, col: 100, nº 6, junho de 1986.

[2] Jornal *Folha de S. Paulo*, 18/03/1996, pág 5.

[3] "Mortalidade por Mortes Violentas no Município de São Paulo, Brasil", *Revista de Saúde*, Pública nº 15, São Paulo: Faculdade de Saúde Pública, 1981.

ser elevada em São Paulo ela ainda não alcançou o Rio de Janeiro. Nessa cidade ocorreram 15 homicídios por 100 mil habitantes no ano de 1977. Esse coeficiente[4] atingiu os 33,35 na capital e 63,22 na baixada fluminense em 1985 e, respectivamente, no ano de 1994 os 75,69 e 84,38. Naturalmente que Rio e São Paulo não são as cidades mais violentas do mundo. No continente americano, entre as cidades mais violentas temos por exemplo Cali[5], na Colômbia, que em 1995 ostentou a marca de 112 homicídios por 100 mil habitantes.

Esses indicadores sobre a escalada da violência no Brasil e em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro nos possibilita refletir sobre os motivos que nos levaram a essa situação. Em nossa país a violência sempre esteve vinculada à forma como historicamente os grupos dominantes assumiram o poder. O resultado de nosso processo de desenvolvimento não foi apenas a formação de uma nação onde os grupos dominantes espoliaram, exploraram e excluíram brutalmente os dominados mas, principalmente, a constituição de um Estado e de uma sociedade autoritários, que lidam de forma profundamente violenta com os conflitos e impasses. Podemos afirmar que a sociedade brasileira nunca foi pacífica e meramente composta por "homens cordiais" avessos à utilização da força para fazer valer os seus interesses.

Michaud[6] argumenta que, em uma sociedade, violência real e a percepção da violência pelas pessoas, geralmente não são a mesma coisa. O autor acredita que em uma sociedade onde a violência não seja percebida ou apreendida por uma determinada parcela da população, seja necessariamente mais pacífica daquela sociedade em que ela aparece. A aparição ou a percepção da violência está, em sua opinião, ligada à dissolução ou alteração das regras que unificam uma sociedade e estabelecem o "*status quo*". E, ainda, seria um erro pensar que podemos apreender a violência independente de uma dada realidade social e de nossos critérios, normas e valores. Conforme o ponto de vista social, político e ideológico que adotamos é possível analisá-la, compreendê-la ou condená-la de modo diverso. Podemos, entre outras formas, usá-la para manter ou derrubar o "*status quo*" ou condená-la como algo cuja ocorrência desagrega a sociedade e destrói as bases sociais para o exercício legítimo do poder político.[7]

A violência e arbítrio que os grupos dominantes endereçavam aos escravos no Brasil colonial sempre foi enorme e, nem por isso, a elite considerava essa situação como algo terrível. Mesmo depois da Abolição da Escravidão, a discriminação racial continuou existindo. Nos casos específicos dos acusados de crime de sangue e que iam a julgamento no Rio de Janeiro entre 1900 a 1930, Ribeiro[8] demonstrou que o fato de o acusado ser negro ao invés de branco, aumentava significativamente a chance dele ser condenado[9].

---

[4] Luiz Eduardo SOARES, *Violência e Política no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Iser/Relume Dumará, 1996.

[5] Jornal *Folha de S. Paulo*, 3/03/1996, especial A, pág. 13.

[6] Yves MICHAUD, *Violence et Politique*, Paris: Gallimard, 1978.

[7] Hannah ARENDT, *Da Violência*, Brasília:, Unb, 1985.

[8] Carlos Antônio Costa RIBEIRO, *Cor e Criminalidade. Estudo e Análise de Justiça no Rio de Janeiro (1900-1930)*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

[9] Pesquisa realizada por Sérgio Adorno relativa a análise de 297 processos penais em um tribunal de júri na cidade de São Paulo, entre 1984 a junho de 1988, constatou que a cor dos réus é fator de

Nessa direção, Pinheiro[10] argumenta que a polícia brasileira sempre usou métodos violentos para conter e punir as classes subalternas. No início do século o Estado brasileiro ainda utilizava-se do desterro como um método para punir e disciplinar os elementos considerados social e politicamente perigosos como, revoltosos, militantes políticos, ladrões e vagabundos. Um desses locais de desterro foi o centro agrícola de Clevelândia, situado no rio Oiapoque, na fronteira com a Guiana Francesa. Entre 1924 e1925 foram para essa região 900 prisioneiros e estima-se que 400 morreram nesse local. Os atos de tortura, arbitrariedades e assassinatos praticados por agentes do Estado só passaram realmente a preocupar e a mobilizar a sociedade quando essa violência atingiu membros da classe média e até dos grupos dominantes, principalmente após o golpe militar de 1964.

Em fins da década de 60 e, principalmente, na de 70 a classe média e a elite brasileira passaram a temer em larga escala por suas vidas e a de seus familiares. Esses anos marcaram não apenas a explosão da criminalidade no Brasil mas, também, os desmandos produzidos pelo regime militar e a luta dos grupos que a ele se opunham. Nesse momento, marcado por profundas alterações políticas, econômicas e sociais, foi que o crime organizado e o tráfico de drogas consolidaram-se no Brasil. A partir daí, homicídios, assaltos brutais, chacinas, seqüestros, tráfico de drogas, entre outros crimes, multiplicaram-se em nosso cotidiano. A criminalidade que, aparentemente, estava mais ou menos circunscrita a determinados segmentos sociais e zonas das cidades, começou expandir-se e apavorou a elite e a classe média. Sofrer com a violência e arbitrariedades policiais passou a não ser mais exclusividade das camadas subalternas da população.

Mas será que o consumo de drogas e a ocorrência de crimes brutais são uma característica apenas dos anos 70 em diante ou será que existiu uma série de antecedentes e de acontecimentos que contribuiu para tal?

O consumo de drogas não é algo novo no Brasil. Em nosso país, desde o início do século, já existia um mercado consumidor para a cocaína, morfina, éter e maconha[11]. Em 1921, o presidente Epitácio Pessoa, sancionou o Decreto nº 4294, 6/07/1921:

> [...] Primeira lei nossa que trata especificamente da repressão à venda e aos abusos de substâncias tóxicas. Essa lei [...] estabelecia penalidades aos contraventores na venda de cocaína, ópio morfina e seus derivados.[12]

Durante o governo de Getúlio Vargas uma das funções do chefe de polícia era informar para o presidente quem da elite cheirava cocaína, tinha amante e freqüentava bordel. Na década de 50 o consumo de "bolinhas" (comprimidos de barbitúricos ou afetaminas) abastecia as festas da classe média e, no carnaval, cheirar "lança - perfume" era moda no carnaval. Em São Paulo, após 1953, o tráfico de drogas[13] que imperava na

---

discriminação penal. Sérgio ADORNO, "Crime, Justiça Penal e Desigualdade jurídica: As Mortes que se Contam no Tribunal do Júri", *Revista USP Dossiê Jurídico*, nº 21, março/abril/ maio 94.

[10] Paulo Sérgio PINHEIRO, "Violência de Estado e Classes Populares", *Revista Dados*, nº 22, Instituto Universitário de Pesquisa do Rio de Janeiro, 1997.

[11] Edson PASSETTI, *Das Fumeries ao Narcotráfico*, São Paulo: Educ, 1991.

[12] Percival de SOUZA, *Society Cocaína*, São Paulo: Traço Editora, 1982, pág. 129

[13] Hiroito de Morais JOANIDES, *Boca do Lixo*, São Paulo: Ed. Populares, 1977.

"Boca do Lixo", situada na zona central da cidade, oferecia aos seus usuários a maconha, cocaína e ampolas de Perventin. As drogas, principalmente no caso da maconha, chegavam do Norte do país escondidas em malas e vinham para a "Boca do Lixo" trazidas pelos "maleiros". Após 1961, em São Paulo, além da "Boca do Lixo" (situada na região central da cidade) já havia pontos de tráfico de drogas em bairros como a Bela Vista, Pompéia, Vila Brasilandia, Bairro do Limão, Bairro da Luz, Vila Carrão, Vila Maria, entre outros.

Nos grandes centros urbanos, como São Paulo e Rio de Janeiro, em fins da década de cinqüenta e início da de sessenta, uma série de assaltantes e marginais começaram a ficar famosos. Esse foi o caso de "Mineirinho" que agia na baixada fluminense, Rio de Janeiro, e cuja especialidade era assaltar taxis, botequins, postos de gasolina, carros de transportes de bebidas e cigarros. Nessa época os assaltos a bancos ainda não eram comuns. Tanto que, o famoso assalto ao Trem Pagador, realizado no Estado do Rio de Janeiro pela quadrilha de "Tião Medonho", impressionou o país. Já em São Paulo, nos anos sessenta, um dos marginais que chamou atenção da população foi o "Bandido da Luz Vermelha". Especializado em assaltar residências de luxo, homicida e estuprador, ele foi preso e condenado a uma pena de 30 anos de prisão.

Os homicídios e latrocínios também passaram a se multiplicar nesse período. No ano de 1959, trabalhadores do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (D. N. E. R), localizaram em um despenhadeiro no km 39 da estrada Rio/ Petrópolis[14], dezessete esqueletos que ostentavam perfurações causadas por armas de fogo. Quanto aos latrocínios, um dos mais espetaculares vitimou 4 funcionários do supermercado Peg-Pag em 1965, no bairro do Leblon, Rio de Janeiro. Já a respeito ao crime de extorsão mediante seqüestro, desde final do século 19, ele já estava tipificado em nossa legislação. O primeiro seqüestro que chamou a atenção da imprensa vitimou, em 1951, Eduardo Andreia Matarazzo. E, nas décadas de 60 e 70 além dos seqüestros políticos[15], ocorrem alguns casos de extorsão mediante seqüestro[16]. Um deles, o seqüestro nunca solucionado ocorrido em 1973, no Rio de Janeiro, do menino Carlos Ramirez (Carlinhos), ocupou por longos meses as manchetes da imprensa nacional.

Ventura [17], ao analisar a cidade do Rio de Janeiro que há vários anos sofre com a ampliação do tráfico de drogas, seqüestros, homicídios, corrupção policial e de autoridades públicas, afirma que temos o costume de idealizar a década de cinqüenta como um momento em que a vida era feliz e sem violências. Essa sua colocação é válida também para o Brasil. Mas a realidade freqüentemente é diferente de nossas idealizações. Segundo

---

[14] Percival de SOUZA, *A Maior Violência do Mundo (Baixada Fluminense, Rio de Janeiro)*, São Paulo: Traço Editora, 1980.

[15] Ocorrem os seguintes seqüestros de natureza política: em 6/09/69 o seqüestro de Charles Elbrick, embaixador dos E.U.A; 11/03/70 o seqüestro de Nabuo Okuch, cônsul japonês; 11/06/70 o seqüestro de Ehrenfried Von Holleben, embaixador da Alemanha Ocidental; 7/12/70 o seqüestro de Giovanni Enrico Bucher, embaixador da Suíça. A respeito do seqüestro do embaixador dos E.U.A., consultar o livro de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro ?*, Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

[16] Glauber CARVALHO, "Algumas considerações sobre o seqüestro no Brasil", *Os Direitos Humanos no Brasil, 95*, USP, NEV, CTV, 1995.

[17] Zuenir VENTURA, *Cidade Partida*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Zuenir Ventura em 1951 no Rio de Janeiro, então capital federal do Brasil, algumas décadas antes do deputado Amaral Neto, o criminalista Nelson Hungria preocupado com o aumento da violência já pedia a criação da pena de morte. Em 1958:

> [...] Dois delinqüentes chiques da década, Ronaldo Guilherme de Souza e Castro e Cássio Murilo Ferreira da Silva [...] jogaram a jovem Aída Curi do alto de um edifício em Copacabana [...] essa geração do asfalto, que se divertia com brincadeiras como atear fogo em mendigos, antecipou uma vertente moderna da violência urbana - a que é movida pelo prazer da crueldade.[18]

Na verdade, para o autor, o presente vivido foi tecido nesse próprio passado idealizado. Os anos 50, tão festejados no Brasil, São Paulo e Rio de Janeiro, preparavam [...] "um ovo de serpente chocando no paraíso".[19]

Um dos acontecimentos marcantes da época ocorreu em 1959. O general Amauri Kruel, então chefe de polícia civil no Rio de Janeiro, foi denunciado juntamente com seu filho Nei Kruel que, na época era seu chefe de gabinete, por se beneficiarem de suborno proveniente, entre outros, do jogo do bicho, drogas, prostituição. Além disso, Ventura denuncia Amauri Kruel como criador do "esquadrão da morte" no Rio de Janeiro. Nessa cidade, a Associação Comercial do Rio de Janeiro cobrou medidas duras de combate à criminalidade ao general Amauri Kruel. A resposta do general não tardou e foi criado o Serviço de Diligências Especiais que tinha total liberdade para empregar todos os métodos para conter a criminalidade. O resultado foi que o Serviço de Diligências Especiais:

> [...] Não só institucionalizou o esquadrão da morte, como aumentou o número de pontos de bicho, deu liberdade de ação aos bicheiros, estimulou o lenocínio e centralizou as verbas distribuídas por todo tipo de contravenção.[20]

No caso do escândalo do suborno o general e seu filho foram absolvidos pela justiça. Posteriormente, o general tornou-se chefe de gabinete e Ministro da Guerra no governo Jango Goulart e, em 31 de março de 1964, já como comandante do II. exército, aderiu ao golpe militar, traindo a confiança do Presidente da República.

A articulação entre violência e corrupção foi uma das marcas registradas do esquadrão da morte que começou a atuar no Rio de Janeiro em fins da década de 50. Chefiados pelo detetive Milton Le Cocq de Oliveira[21] que, juntamente com o detetive "Sivuca", tinha pertencida à famosa "P. E" (polícia especial) que aterrorizava os presos políticos durante o "Estado Novo". A execução de marginais era comum na década de 60. Um dos caso famosas foi a execução do bandido "Cara de Cavalo" que, em 1964, matou o detetive Le Cocq. O grupo do detetive, denominado de "Turma da Pesada", assassinou de madrugada "Cara de Cavalo", em seu esconderijo em Cabo Frio, com mais de 100 tiros. Após a morte de Le Cocq foi criada por policiais a Scuderie Le Cocq que, entre outros objetivos, visava vingar a morte de policiais. A Scuderie espalhou-se no decorrer dos anos

---

[18] Zuenir VENTURA, *op. cit.*, pág.33.

[19] Zuenir VENTURA, *op. cit.*, pág.11.

[20] Zuenir VENTURA, *op. cit.*, pág.52.

[21] Amado RIBEIRO E PINHEIRO JÚNIOR, *Esquadrão da Morte*, Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.

para outros estados brasileiros e, seus membros, passaram a ser acusados de vinculações com grupos de extermínio e tráfico de drogas.

As execuções realizadas pela polícia começaram a se realizar na frente de populares. Um desses casos foi apurado em 1968 pelo jornalista Percival de Souza[22]. Ele relatou a execução em público, pela manhã, em frente do quartel da P.M, sob os olhares de uma multidão de pessoas, do bandido "Roncador", pela polícia militar do Rio de Janeiro, município de Duque de Caxias, baixada fluminense. O inquérito policial elaborado pela delegacia de polícia de Duque de Caxias foi arquivado sob a alegação absurda de "resistência à prisão seguida de morte".

As relações escusas entre a polícia carioca e o jogo do bicho já estavam nítidas pelo menos desde os anos 50. A partir dessa data, começaram a proliferar acusações de que bicheiros usavam policiais para eliminar concorrentes e financiar a campanha de vereadores e deputados defensores de seus interesses. O jogo do bicho ramificou-se pelo território nacional e passou a diversificar os seus negócios em direção do tráfico de drogas e associação com os cartéis do crime internacional.

Outros grupos de policiais também agiam violentamente na cidade do Rio de Janeiro. Este foi o caso dos denominados "12 Homens de Ouro". O grupo era considerado a elite da polícia e foram oficialmente escolhidos, em 1969, pelo Secretário de Segurança general Luís França[23]. Entre os participantes do grupo estava o policial Mariel Mariscott que acabou preso e condenado a cumprir pena no presídio da Ilha Grande. Os "Homens de Ouro" foram criados para coibir a criminalidade e proteger os motoristas de taxi que estavam sendo assaltados e mortos pela quadrilha "bandeira 2".

A atuação da polícia nos anos 50 e 60 repetiu o que quase sempre foi na história do Brasil. Sempre tivemos uma polícia que, em geral, esteve aos serviços da elite e protegendo os interesses corporativos de grupos que dominam o aparelho de estado. E, na opinião do atual chefe de polícia civil do estado do Rio de Janeiro Hélio Tavares Luz [24], a sociedade brasileira não está preparada para ter uma polícia que atue segundo a lei e de modo igualitário para toda a população. Quando Hélio Luz trabalhava em delegacia ele conta que:

> [...] Era comum um cidadão chegar com a empregada que furtou um cinzeiro ou uma besteira qualquer. Ele sempre pedia para eu dar umas pancadas na moça [...] desde a época dos escravos a elite brasileira compactuaram com esses métodos violentos.[25]

E, dessa forma, a violência, corrupção e homicídios praticados por muitas autoridades floresceram à sombra dos interesses da elite brasileira

A diferença entre o passado e a realidade que se instalou em fins dos anos 60 e início dos 70 foi a expansão do narcotráfico em nosso país. E, além do mais, tivemos a

---

[22] Percival de SOUZA, Marcos FAEMAN, Fernando PORTELA, *Violência e Repressão*, São Paulo: Símbolo, 1978.

[23] Octávio RIBEIRO, *Barra Pesada*, Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1977.

[24] Entrevista de Hélio Tavares Luz à revista *Veja*, Editora Abril, edição nº 1418, ano 28, nº46, 15/ 11/ 1995, pág.7-10.

[25] Entrevista de Hélio Tavares Luz à revista *Veja*, *op. cit.*, pág.10.

ampliação do envolvimento de parcelas da população, freqüentemente ocupando postos chaves na burocracia estatal e nos órgãos de repressão, com o crime organizado em busca de enriquecimento rápido. Além das drogas que aqui chegaram inicialmente através dos cartéis colombianos, outros grupos de criminosos, como no caso das diversas facções da máfia da italiana, passaram também a usar o Brasil para a "lavagem de dinheiro", tráfico de armas, extorsão, entre outras atividades ilegais.

O caráter ilegal do tráfico de drogas garante para as quadrilhas que exploram essa atividade a existência de um setor "protegido" dentro da economia onde podem auferir altos rendimentos [26]. E, daí, que a violência e corrupção são acionados para preservar ou ampliar uma determinada fatia do mercado consumidor. A delinqüência, para Foucault[27], " [...] representa um desvio da ilegalidade para o circuito do lucro e do poder ilícito da classe dominante [...] é um agente para a ilegalidade dos grupos dominantes" [28]. E, não é de se estranhar, as relações incestuosas que se estabelecem entre quadrilhas e máfias de diversos tipos com cidadãos tidos como "acima de qualquer suspeita".

Em São Paulo, segundo Bicudo[29], os primeiros casos atribuídos ao esquadrão da morte ocorreram em 1968. A escalada do esquadrão da morte em São Paulo foi inicialmente justificada pela polícia e parte da sociedade como uma reação ao aumento da violência e uma defesa da vida e bens dos cidadãos. Sucedeu-se em São Paulo o que já tinha ocorrido anos antes no Rio de Janeiro. E, o resultado, foi a institucionalização do esquadrão da morte e dos grupos de extermínio.

O clima de impunidade era tão grande nesse período que, no início de 1969, o major Sidney Gimenez Palácios, da Força Publica de São Paulo, alardeou através da imprensa[30] que comandava um grupo de policiais militares denominado de "pelotão da morte" e, cuja missão era matar supostos marginais tidos como perigosos. Membro da Scuderie Le Cocq o major declarou à imprensa que, devido ao crescimento da criminalidade em São Paulo, a única solução era "caçar os bandidos à bala". Descontente com as delações desse oficial, o Secretário de Segurança Pública de São Paulo exigiu providências ao comandante da Força Pública. O major Sidney Palácios ficou 20 dias preso e foi transferido de batalhão.

O esquadrão da morte em São Paulo, segundo denúncia do Procurador Hélio Bicudo, vendia proteção a criminosos, a traficantes de drogas e assegurava a exploração do lenocínio. A figura do delegado Sérgio Fernandes Paranhos Fleury, com atuação destacada no esquadrão, mereceu atenção especial de Hélio Bicudo. Segundo a sua análise, o objetivo de Fleury ao entrar para o esquadrão foi o de lucrar com as " [...] vantagens do tráfico de entorpecentes em São Paulo"[31]. Após destacar-se no esquadrão, o delegado Fleury foi chamado pelos órgãos de repressão da ditadura militar para participar da luta

---

[26] Alba ZALUAR "Mortes Prematuras: Por Que?", *Revista de Cultura Resgate*, nº 4, Campinas: Unicamp, 1992.

[27] Michel FOUCAULT, *Vigiar e Punir: História das Violências nas Prisões*, Petrópoles: Vozes, 1977.

[28] Michel FOUCAULT, op. cit., pág.246.

[29] Hélio Pereira BICUDO, *Meu Depoimento Sobre o Esquadrão da Morte*, Pontifícia Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, 1976.

[30] Revista *O Cruzeiro*, Diários Associados, 20/02/1969.

[31] Hélio Pereira BICUDO, *op. cit.*, pág.69.

contra o terrorismo. E, nessa atividade, torturou e matou os opositores ao regime militar. Foi considerado um herói pelo governo e, qualquer tentativa de prendê-lo pelos crimes praticados em nome do esquadrão tornou-se a um ato hostil contra a luta antiterrorismo praticada pelos militares.

Os órgãos de repressão encarregavam-se de ameaçar aqueles que tentassem denunciar o esquadrão. Uma dos casos de intimidação ocorreu em 1970 com o padre Agostinho de Oliveira. Ameaçado por elementos ligados à Operação Bandeirantes, organização de combate à denominada subversão política, o padre teve que buscar proteção no Palácio Episcopal de São Paulo. Para beneficiar Fleury que estava preso e aguardava julgamento devido aos crimes praticados pelo esquadrão da morte, em dezembro de 1973, o Governo Federal reformou dispositivos do Código de Processo Penal. Essa reforma ficou conhecida como "Lei Fleury", e permitiu que ele aguarda-se em liberdade ao julgamento em que acabou absolvido.

O delegado Fleury, além de ter passado a se dedicar à repressão política no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), ocasionalmente também era requisitado para combater o tráfico de drogas. Em 1972, numa operação em que teriam participado agentes do Departamento de Narcóticos dos E.U.A, prendeu o chefe mafioso Tommaso Buscetta em Santa Catarina. Durante as investigações foi constatado que, no Brasil, Tommaso Buscetta recebia proteção e cobertura para as suas atividades de dois generais reformados, um delegado e um investigador de polícia.[32]

Percival de Souza também descreve as relações macabras que se estabeleçem entre policiais e traficantes em toda a década de 70. Já era comum que policiais desonestos vendessem proteção aos traficantes, matassem os seus concorrentes e até compradores que não pagassem suas dívidas. Execuções eram comuns e quando policiais encarregados de investigar as chacinas percebiam que eram "coisa de gente da casa" procuravam não levar em frente as investigações. Souza[33] estimou em mais de 150 assassinatos praticados pelo esquadrão da morte paulista entre 1968 e meados de 1970. Os criminosos, freqüentemente membros de grupos rivais àqueles que o esquadrão dava proteção, eram inclusive retirados do Presídio Tiradentes, em São Paulo, para serem mortos.

Apoiando-se em relatos de policiais experientes, o jornalista Percival de Souza concluiu ainda que, antes de 1968, não era muito comum um bandido atirar para matar em um policial. Em São Paulo, na "Boca do Lixo", o revólver só se tornou popular a partir de 1957[34]. A arma usada era a navalha e o punhal. Atirar para matar tornou-se banal graças à ação do esquadrão. Já que iam ser assassinados, aqueles que estavam sendo perseguidos, passaram a ter como objetivo levar para morte pelo menos um policial.

Todavia, mesmo antes da formação do esquadrão da morte, a polícia paulista já agia com o máximo de violência e desrespeito aos direitos humanos.Tanto que o famoso método de tortura chamado de "pau-de-arara" originou-se nos anos quarenta em São Paulo. As

---

[32] Percival de SOUZA, *Society Cocaína*, São Paulo: Traço Editora,1982.

[33] Percival de SOUZA, Marcos FAERMAN, Fernando PORTELA, *Violência e Repressão*, São Paulo: Edições Símbolo, 1978.

[34] Hiroito de Morais JOANIDES, *Boca do Lixo*, Ed. Populares, 1977.

revelações do ex-informante de polícia José Gonzaga Moreira (Zezinho do Ouro)[35], que inclusive foi informante dos órgãos de repressão na época da ditadura militar, deixam claro as atrocidades cometidas contra presos comuns nas delegacias de polícia em São Paulo. Na década de sessenta, segundo Zezinho do Ouro, um policial chegava a ficar torturando um preso de 3 a 4 meses no interior do antigo D.I e atual DEIC. Um dos episódios mais truculentos que assistiu, em torno de 1965, foi após o assassinato de um Diretor da Casa de Detenção por um preso. Como resposta ao assassinato a Polícia Militar invadiu a Casa de Detenção e durante 15 dias torturou os presos indiscriminadamente. Nos anos 60, em São Paulo, antes de os crimes do esquadrão da morte ficarem famosos, imperava as quadrilhas de roubo a residências, empresas e o tráfico de drogas, principalmente a maconha. Nessa época, já era comum policiais extorquirem ou venderem proteção aos marginais. E, teria sido com o aval da polícia que o traficante "Zezinho da Vila Maria" transformou-se no maior traficante do período. E, na zona leste da cidade São Paulo, bem antes de os atuais justiceiros ficarem famosos, atuava pago por comerciantes locais o "Boca de Traíra", acusado de ter praticado mais de 30 mortes. Para escapar da prisão, "Boca de Traíra" dividia seus lucros com policiais corruptos.

O regime militar, com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em 13/12/68, assumiu uma posição radical contra a pálida democracia que ainda existia no Brasil. Alguns meses depois, a Lei de Segurança Nacional de 1969 também trouxe uma série de conseqüências para os destinos políticos do Brasil. Um de seus artigos (art. 27 do Dec. Lei nº 898 de 29/ 09/ 69) definia como crime contra a segurança nacional " [...] assaltar, roubar ou depredar estabelecimento de crédito ou financiamento qualquer que seja a sua motivação". Preocupado em defender o regime contra os seus opositores e em punir exemplarmente os supostos "terroristas", que, em busca de dinheiro para garantir a luta e oposição ao governo, vinham assaltando bancos, a ditadura militar regulamentou esse artigo na Lei de Segurança Nacional. Todavia essa Lei teve outras conseqüências. Uma dessas foi a convivência que se estabeleceu, principalmente em prisões do Rio de Janeiro como a penitenciária Cândido Mendes na Ilha Grande, entre presos comuns assaltantes de bancos e presos políticos. Essa convivência, apesar de problemática, contribuiu para que os presos comuns entrassem em contato com noções de organização, planejamento e defesa de interesses coletivos. Além disso, Goldman acredita que " [...] a própria repressão da época forjou uma consciência desses grupos [...] a opressão e a repressão aparecem como elementos que vão forjar um movimento de resistência dos presos"[36]. E, dessa organização nasceu o Comando Vermelho e o 3º Comando. Gradativamente, os seus membros consolidaram-se no tráfico de drogas, seqüestros, assaltos a bancos entre outros crimes e montaram uma longa rede de corrupção envolvendo advogados, policiais, políticos e autoridades do poder público.

---

[35] Zezinho do OURO, *Memórias de um Informante: O maior inquérito policial do Brasil*, São Paulo: Ícone, 1995.

[36] Sara Negri GOLDMAN, "A Repercussão do Crime Organizado no Serviço Social. O Discurso do Assistente Social", *Revista da Escola do Serviço Penitenciário do Rio Grande do Sul*, ano I nº 8, jul./setembro, Porto Alegre, 1992.

Outra conseqüência da Lei de Segurança Nacional foi a regulamentação no Brasil da segurança privada que nesse momento atendia as exigências do capital financeiro. Suzely Kalil Matias [37] argumenta que:

> [...] o nascimento da segurança privada no Brasil está relacionada primordialmente a uma questão de controle do Estado sobre a sociedade, o seu desenvolvimento posterior obedece a uma lógica cujo cerne se encontra no desenvolvimento sócio- econômico do Brasil pós - 70 [...] as preocupações do governo militar naquele momento incluíam, por um lado o alargamento dos tentáculos do aparelho de segurança no sentido do controle da ordem - sem, na prática, nenhuma espécie de controle social - e, por outro, a criação de um mercado para a entrada de serviços privados numa área, por excelência, de responsabilidade estatal. Assim, além de militarizar a sociedade, o governo respondia aos interesses de privatização desta mesma sociedade.[38]

Atualmente, no Brasil, calcula-se que existam mais de mil empresas legalizadas especializadas em segurança privada. Eles empregam aproximadamente 500 mil vigilantes. Além desse número existiriam outros 600 mil vigilantes que comporiam o setor informal de vigilância. Esses números são expressivos principalmente se levarmos em conta que o exército brasileiro conta com um efetivo de 180 mil soldados e a Polícia Militar de São Paulo com 80 mil homens. Em 1994 o setor de Seguros Privados faturou 11 bilhões de dólares.[39]

A década de 70 marcou a militarização da sociedade pelo regime militar e a extensão para as policiais civil e militar os métodos utilizados pelos órgãos de repressão. Visando garantir o controle sobre a população em 1969 a antiga Guarda Civil foi extinta e suas funções e contingentes incorporados à polícia militar e subordinados ao comando do exército. Dentro da doutrina de segurança nacional as cidades passaram a serem esquadrinhadas através das novas táticas de controle social. Além da Operação Bandeirante e dos famigerados DOI -CODI e DOPS, a cidade de São Paulo passou a ser esquadrinhada por policiais civis e militares agrupados sob siglas diversas como a Rota, Rone, Garra, entre outras [40]. E, assim, sob a ótica da segurança nacional a polícia não apenas em São Paulo como no restante do Brasil,

> [...] centrada na tese do "inimigo interno", transforma o cidadão em "suspeito", discriminando especialmente o trabalhador ao qual cabe o ônus de provar que não é "bandido" ou "marginal.[41]

Fixados nos crimes contra a segurança nacional deixou-se, em segundo plano, a luta contra a corrupção, o suborno, operações financeiras ilícitas, desfalques, enfim os crimes de "colarinho branco", praticados pela elite ou seus representantes, freqüentemente associados a membros do regime militar.

---

[37] Suzely Kalil MATIAS, "A Segurança Privada em São Paulo São Paulo em Perspectiva", *Revista da Fundação SEADE*, jan./mar. 1990, vol. 4, nº 1.

[38] Suzely Kalil MATIAS, op. cit., pág.97-98.

[39] Ib TEIXEIRA, "A Macroeconomia da Violência", *Conjuntura Econômica*, Fundação Getúlio Vargas, vol. 49, nº 05, maio de 1995.

[40] Heloísa Rodrigues FERNANDES, "Rondas à cidade: uma coreografia do poder", *Tempo Social* (Revista de Sociologia da USP, F.F.L.C.H. DEP. de Sociologia), Vol. 1, nº 2, 2º semestre de 1989.

[41] Heloísa Rodrigues FERNANDES, op. cit., pág.121.

Essa militarização da polícia contra os inimigos do regime também serviu para a concretização de homicídios em situações que envolvia mera vingança pessoal. Uma das ocorrências marcantes do período foi narrada no Jornal da Tarde pelo jornalista Faeman[42]. Esse jornalista pesquisou o assassinato da dona de casa Arlete Bensadon que, em 1971, foi seqüestrada por policiais militares. O motivo do homicídio foi "briga de vizinhos". Arlete foi torturada e morta no Serviço Reservado da P. M (S R -3), no Quartel de Barro Blanco na capital paulista. O SR -3 foi formado por integrantes do serviço de informações da antiga Guarda Civil de São Paulo. Um de seus seqüestradores, tinha sido tenente da Guarda Civil, e vinha exercendo funções no SR-3 da polícia militar.

A polícia militar ao invés de ter seus atos de violência julgados pelo judiciário teve, ao contrário, um incentivo para o arbítrio. O regime através da:

> [...] Emenda Constitucional nº 7, de abril de 1977, consagrou a atribuição do caráter de crime militar aos delitos cometidos por policiais militares, sem discriminar a natureza militar ou civil desses delitos[43].

Criou-se um fórum privilegiado para julgamento de crimes praticados por policiais militares. Em São Paulo esses crimes passaram a serem julgados pela justiça militar estadual. Uma das conseqüências desse fato foi que a polícia militar passou a ter uma proteção corporativa para as práticas de violência contra supostos suspeitos. Durante os anos 80 a P. M paulista matou, em média, de 400 a 500 pessoas por ano. No ano de 1991 matou 1220, em 1992 o número chegou a 1470. Denúncias nacionais e internacionais levaram a P.M reformular a sua ação e, em 1993, 1994, o número de mortes foram, respectivamente, de 409 e 413[44]. Segundo o Núcleo de Violência da USP, 85% das mortes praticadas por policiais militares, entre 1977 a 1987, ocorreram nos bairros periféricos da cidade de São Paulo[45].

Ao contrário do que se pensa, a tão propalada explosão da violência urbana no Brasil foi tecida nos limites de nossa sociedade e combinou suborno, corrupção e a participação ativa de elementos pertencentes à própria estrutura de poder. E, assim:

> [...] a OBAM (Operação Bandeirantes) refinaria, e ao mesmo tempo especializaria na repressão política, as práticas do Esquadrão da Morte (seqüestro, tortura, eliminação), agregando membros dos serviços de informação das três armas e da polícia, apoiada por fundos de empresas nacionais e multinacionais. Os esquadrões, por sua vez, progressivamente se confundiram com o próprio crime, com as quadrilhas de Tóxicos, furto de automóvel de contravenções (como o jogo do bicho) e a prostituição.[46]

Nessa direção a corrupção já existente e que há muitos anos envolvia policiais e autoridades públicas encontrou um campo fecundo para desenvolver-se com a instalação

---

[42] Percival de SOUZA, Marcos FAERMAN, Fernando PORTELA, *Violência e Repressão*, São Paulo: Símbolo, 1978.

[43] Paulo Sérgio PINHEIRO, *Escritos Indignado*, São Paulo: Brasiliense, 1984, pág.67.

[44] *Jornal Da Tarde*, 16/03/95, pág.7B.

[45] Paulo Sérgio PINHEIRO, "Direitos Humanos no Ano que Passou: Avanços e Continuidades", in: *Os Direitos Humanos no Brasil*, USP, NEV, CTC, 1995.

[46] Paulo Sérgio PINHEIRO, "Polícia e Crise Política: o caso das policias militares", in: *A Violência Brasileira*, Paulo Sérgio Pinheiro (org), São Paulo: Brasiliense, 1982.

da ditadura no Brasil. Ela, entre outros coisas, militarizou a sociedade, utilizou-se da tortura e do seqüestro para calar os seus opositores e teve vários de seus membros e agentes que comprometeram-se com atividades ilegais e associaram-se a criminosos. A relação que se estabeleceu no início da década de 70 entre agentes ligados à repressão, tráfico de drogas e crime organizado, merece uma pesquisa cuidadosa. Essa é opinião de Alba Zaluar[47] para a qual:

> [...] é bom lembrar que oficiais do Doi-Codi, como o notório capitão Guimarães, e outros agentes da repressão, a abandonaram em troca das atividades mais lucrativas do crime organizado".[48]

Em termos sociais e econômicos o regime militar de 1964 reordenou as bases de nosso processo de desenvolvimento e aprofundou uma série de transformações que já se delineavam em nosso país. Desde os anos 40 vivemos sob o signo de um rápido processo de urbanização e o aceleramento das desigualdades sociais. O golpe militar de 1964 recolocou o Brasil dentro dos novos padrões de acumulação de capital que se estabeleciam mundialmente. O que acabou por aprofundar diferenças e a produzir conflitos entre ricos e pobres dentro do território nacional.

A violência, tanto no Brasil como em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, possui raízes incrustadas em nossa história. Contudo, essa violência além de nutrir-se nas desigualdades sociais assumiu novos contornos que começaram a ficar mais nítidos em fins da década de 50 e início da de 60, devido ao aprofundamento da articulação do aparato policial e de autoridades do poder público, com quadrilhas de criminosos. A ditadura militar utilizou-se contra os opositores ao regime dos métodos freqüentemente utilizados nas delegacias de polícia como a tortura, o seqüestro e a execução. Os anos após o golpe de 1964 proporcionaram " [...] uma confluência entre o que já era prática consagrada e tolerada no aparelho policial e o projeto autoritário do Estado".[49] E, foi assim que, pelo menos em parte, os esquadrões da morte, grupos de extermínio, ação criminosa de policiais, entre outros, tornaram-se comuns em nosso cotidiano. Parte desse aparato repressivo que foi produzido nos interstícios do regime militar protegeu e associou-se ao crime organizado e a máfias nacionais e internacionais. Com a democratização política nos anos 80, o Estado revelou-se impotente para, de um lado, coibir a violência ilegal e a corrupção no interior do aparelho de Estado e, de outro, reprimir as diversas quadrilhas e máfias que atuam em nosso país. Acredito que essa incapacidade do Estado em conter a violência dentro da legalidade aponta para um profundo grau de desorganização tanto sua quanto da sociedade em geral

Paulo Sérgio Pinheiro denuncia que a democratização da sociedade brasileira no início da década de 80 não significou um maior controle da violência ilegal por parte do Estado. Segundo o autor:

> [...] o Estado, em muitos casos, não é mais o responsável direto pelos abusos. Sua responsabilidade é a de falhar (ou se omitir) em controlar as práticas arbitrárias de seu próprio aparato repressivo

---

[47] Alba ZALUAR, "Mortes Prematuras: Por Que?", *Revista Resgate*, Unicamp, Campinas: Papirus, 1992.

[48] Alba ZALUAR, *op. cit.*, pág.70.

[49] Paulo Sérgio PINHEIRO, *op. cit.*, pág.71-2.

[...] o fracasso ao aplicar a lei afeta a igualdade dos cidadãos perante a lei, torna mais difícil para os governos reforçarem sua legitimidade e também perpetua o círculo ilegal de violência.[50]

Apesar disso algumas autoridades e cidadãos tentaram conter esses crimes. Esse foi, por exemplo, o caso da Promotora Tânia Moreira que, após 1982, tentou conter a ação dos grupos de extermínio no Estado do Rio de Janeiro. A Promotora[51] atuou em municípios da baixada fluminense e concluiu que uma grande parte desses grupos, além de freqüentemente estar articulada com o narcotráfico, o jogo do bicho e policiais corruptos, era também composta ou financiada por comerciantes, industriais e políticos. Em Duque de Caxias, Tânia Moreira acabou descobrindo que vários juizes também estavam envolvidos com o crime e os grupos de extermínio. Dimenstein, ao refletir sobre a atuação do esquadrão da morte em cidades como São Paulo e Rio, argumenta que:

[...] alguns são quadrilhas dedicadas ao tráfico de drogas e outras atividades criminosas. Outros atuam como parte de grandes redes de crime, com organização complexa. Outros são grupos de vigilantes locais, que pouco têm a ver com o crime organizado mas que impõem seu próprio controle social e político nos respectivos bairros; os membros desses grupos são os chamados justiceiros.[52]

É, em grande parte, graças à ação desses grupos que a criminalidade e os homicídios se multiplicam.

Assim, mesmo com a democratização, o Estado brasileiro não conseguiu impor plenamente a sua presença institucional, e nem suprir as necessidades básicas da maioria da população nacional. A violência, cujas raízes foram fortalecidas na década de 60 e 70, continuou a se ampliar no Brasil. Entre 1964 a 1985, o regime militar matou em dependências militares ou policiais, segundo estimativas do governo brasileiro, 369 opositores. Desse total, considera-se em 152 o número oficial de desaparecidos. Entretanto, o impressionante é que, após o fim do regime militar até meados de 1995, o Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, órgão do Ministério da Justiça, estimou a existência de mais de 200 casos que tinham chegado ao seu conhecimento de pessoas detidas por polícias que simplesmente tinham "sumido".[53] Os desaparecidos da ditadura, vítimas da repressão durante os 20 anos de ditadura, são oficialmente em menor número do que os desaparecidos pela polícia durante a democracia. Além desses casos de pessoas que somem em delegacias, quartéis da polícia militar ou quando são detidos pela polícia, existem os seqüestros. O crime de extorsão mediante seqüestro foi uma das modalidades que mais cresceu no Brasil. Segundo o Núcleo de Estudos da Violência da USP calcula-se, atualmente, a taxa de 5,3 seqüestros por cada milhão de habitantes. O Brasil ocupa o 6º lugar (Colômbia 114,6; Equador 19,4; Venezuela 10,1; Guatemala 10,0; México 8,7 seqüestros por cada milhão de habitantes) na América do Sul, entre os países com maior

---

[50] Malak El Chichini POPOVIC e Paulo Sérgio PINHEIRO, "Como Consolidar a Democracia? Uma Abordagem pelos Direitos Humanos", Os Direitos Humanos no Brasil, op. cit., pág.50.

[51] Gilberto DIMENSTEIN, *Democracia em Pedaços: Direitos Humanos no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

[52] Gilberto DIMENSTEIN, *op. cit.*, pag.73.

[53] Jornal *Folha de S. Paulo*, 19 /11 /1995, pág.1-14.

índice de seqüestros[54]. Inúmeras denúncias apontam o envolvimento de policiais com algumas quadrilhas de seqüestradores. No caso específico de São Paulo as denúncias do ex-informante de polícia José Gonzaga Moreira, o Zezinho do Ouro, servem para ilustrar a corrupção de parte do aparelho policial. Esse ex- informante denunciou, no ano de 1994, o envolvimento de policiais civis corruptos em quadrilhas de tráfico de drogas, seqüestros, assassinatos, extorsões, roubos de cargas e proteção ao comércio de desmanche de carros e revenda de peças usadas.

No município de São Paulo em 1995, segundo o PRO- AIM, morrem 39240 homens e 26203 mulheres entre todas as causas de morte. Desse total o homicídio[55] atingiu 4595 homens e 387 mulheres. A faixa etária com o maior número de vítimas situa-se entre 15 a 24 anos (entre os homens a mortalidade nessa faixa atinge os 209,03 homicídios por grupo de 100 mil habitantes; na de 25 a 34 anos 178,09); e apenas 1,1% tinham curso superior. As ocupações com maior incidência de vítimas foram: trabalhador braçal 16,9%; vendedor 4,8%; pedreiro 4,5%; motorista 4,3%; estudante 4,1%; comerciante 3,9%; segurança 3,4%; autônomo 2,5%; desempregado 2,3%; office-boy 2,2%.

Os dez distritos da cidade que, em 1994, tiveram o maior número de homicídios entre jovens de 15 a 24 anos situam-se, em primeiro, lugar em áreas periféricas da zona sul, em segundo, na leste e, em terceiro, na norte. Entre eles, destacam-se, na zona sul, os distritos de Jardim Ângela com uma taxa de 222,12 homicídios na faixa etária de 15 a 24 anos, por 100 mil habitantes; Jardim S. Luís 197,49; Grajaú 197,11; Capão Redondo com 180,64. Na leste, destaca-se o distrito de Cidade Tiradentes com 191,50 e, na zona norte, Cachoeirinha 193,70 por 100 mil habitantes. Já entre os menos violentos, temos o caso do distrito da Consolação 8,98; Pinheiros 16,24; Vila Mariana 18,80. Todos esses distritos situam-se em bairros privilegiados da cidade. Os homicídios vitimam uma população cada vez mais jovem. Em 1960, em São Paulo, segundo a pesquisadora Maria Helena de Mello Jorge[56], da Faculdade de Saúde Pública da USP, 52% dos homicídios vitimavam pessoas acima dos 30 anos de idade; no início do anos 90, 64% das vítimas tinham menos de 30 anos.

Em 1995, segundo a Secretaria de Segurança do Estado de São Paulo, os distritos policiais campeões na ocorrência de homicídios foram o 47ºD.P de Capão Redondo com média mensal de homicídios dolosos de 21,3 e o 92º D.P de Parque Santo Antônio, com 16,8. Ambos situam-se na zona sul e, em parte, são os distritos policiais onde também ocorre um índice expressivo de homicídios de jovens entre 15/24 anos. Capão Redondo, um dos distritos com índice recorde de homicídios, congrega 193.497 pessoas e, desse total, aproximadamente 38.234 vivem em favelas. A renda de 80% da população não ultrapassou 500,00 reais por mês em 1995 [57]. Segundo a polícia um número expressivo de homicídios é decorrente de acerto de contas entre traficantes. Essa é também uma região onde proliferam grupos de justiceiros e matadores profissionais. Segundo levantamentos

---

[54] Paulo Sérgio PINHEIRO, *Direitos Humanos no Ano que Passou: Avanços e Continuidades Os Direitos Humanos no Brasil*, USP, NEV, CTV, 1995.

[55] Jornal *Folha de S. Paulo*, 3/03/1996, especial A, pág.14.

[56] Jornal *Folha de S. Paulo*, 31/03/1996, pág.9.

[57] Revista *Veja*, São Paulo: Editora Abril, ano 28, nº 49, 6/12/1995.

sobre o perfil dessas vítimas, constatou-se que a maioria era formada por jovens do sexo masculino (menos de 25 anos) os quais estavam desempregados, viviam de "bicos" ou apenas estudavam. O cenário das chacinas foram preferencialmente a casa, o bar e a rua. Foram exterminados por traficantes e grupos de justiceiros dos quais, em vários casos, participam policiais militares e civis. O perfil médio da vítima de homicídio indica um elemento jovem, do sexo masculino, com pouca ou nenhuma qualificação profissional e morador em bairros periféricos da capital paulista.

No Rio de Janeiro, pesquisa realizada por Alba Zaluar para analisar o perfil dos jovens assassinados concluiu que foram exterminados em primeiro lugar através da ação de grupos de extermínio, grupos de traficantes e, finalmente, pela polícia. Todavia a grande questão é que todos esses grupos se confundiam com a polícia [58]. A jornalista Juliana Rezende, ao entrevistar no início de 1995 um delegado de polícia do Rio de Janeiro, colheu o seguinte testemunho:

> [...] o aumento da criminalidade é única e exclusivamente causada por policiais civis e militares [...] alguns coronéis da P.M e delegados da cúpula da P.C faturam alto com a criminalidade, não apenas recebendo gordas propinas, mas por serem donos de empresas de segurança. Se os peixes grandes ganham o seu extra assim, os pequenos querem lucrar através da mineiragem (extorsão de traficantes).[59]

Em São Paulo, no Centro de Observações Criminológicas, presídio do Carandiru, existem 60 justiceiros presos. Desses justiceiros, destaca-se o "cabo Bruno" com 50 mortes oficialmente apuradas. Ex-cabo da polícia militar de São Paulo, entre 1981 a 1983, agiu na zona sul da cidade. Dentre outros matadores presos, temos Rivadávia Serafim da Silva (Rivinha) com 34 mortes; João dos Santos (João Balaio) 30; Joans Félix da Silva 30; Manoel José dos Santos (Mané Binha) 20 [60]. Fora das prisões, existem inúmeros outros justiceiros.

Os Justiceiros, em São Paulo, começaram a ficar famosos em fins da década de 70. Naquela época, na zona Leste da cidade, ficou famoso um justiceiro denominado "Chico Pé de Pato". No início de suas atividades ele foi apoiado pela polícia militar. Entretanto, cometeu um erro fatal: matou um policial militar e acabou assassinado. Atualmente, existem vários justiceiros em atividade. Um desses, o ex-p.m. Kasuo W, confessou 53 homicídios em uma entrevista para um jornalista [61]. Para Mingardi[62], os justiceiros em geral possuem uma história comum. Eles começam vingando uma ofensa pessoal ou contra um membro da família, em seguida passam a eliminar aqueles que importunam amigos ou a comunidade onde moram e, finalmente, tornam-se matadores profissionais atuando mediante pagamento.[63]

---

[58] Jornal *Folha de S. Paulo*, 29/04/1994, pág.5.
[59] Juliana RESENDE, *Operação Rio*, Scritta, 1995.
[60] *Jornal Da Tarde*, 3/10/1995, pág.9B.
[61] Revista *Isto É*, Editora Três, nº 1335, 3/05/1995.
[62] Revista *Veja*, São Paulo: Editora Abril, 6/12/1995, ano 28, nº 49, pág.20.
[63] Patrícia MELLO, *O Matador*, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Além dos justiceiros, uma série de homicídios é fruto da ação desastrada ou criminosa de vigilantes e segurança privados. Vários desses vigilantes atuam informalmente como segurança ou então exercem a função nas horas de folga, como no caso de policiais. O medo de assaltos, de seqüestros, o desejo de intimidar o oponente, a descrença contra a eficácia da ação da polícia, levou ao aumento da procura por esse tipo de serviço. O saldo trágico podemos ler quase todos os dia nos jornais. Periodicamente, tomamos conhecimento de vários homicídios cometidos por esses seguranças privados. Um desses homicídios vitimou, no início do ano, um homem de 28 anos em um bar da zona sul da cidade. O motivo do homicídio teria sido o não pagamento de uma conta no bar de R$ 1,80 (uma coxinha, uma coca-cola e uma dose de pinga). O segurança do bar teria, segundo testemunhas, perseguido a vítima e a assassinado com vários tiros.[64] Na região da Grande São Paulo existe, autorizado pela própria Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, uma espécie de polícia paralela[65] com cerca de 5000 homens. Atuando na periferia da cidade eles prestam serviço de vigilância noturna mediante o pagamento de R$ 10,00 por casa ao mês. Além de não estarem preparados para tal atividade esses vigilantes costumam contratar outros vigilantes para auxiliá-los ou trabalharem em seu lugar. Existem inúmeras denúncias referentes à atuação criminosa de alguns desses vigilantes. É trágico também o número de menores assassinados por segurança. Uma Comissão Parlamentar de Inquérito instalada no Congresso Nacional[66] para investigar o extermínio de menores de menos de 17 anos no território nacional entre 1988/1990 concluiu que, dos 4611 casos analisados, 52% morreram vítimas de seguranças e policiais que faziam "bico" como vigilantes nas horas de folga.

A violência, portanto, produz um efeito desagregador dentro da sociedade. É por sua causa que existem grupos de justiceiros financiados por aqueles que pretendem truculentamente "fazer a lei de acordo com seus interesses particulares". Assim como, seguranças privados que acabam cometendo homicídios terríveis, cidadãos que resolvem andar armados para se proteger ou para se sentirem fortes e poderosos, mas que acabam provocando tragédias desnecessárias. A Secretaria de Segurança Publica de São Paulo estima que o número de homicídios por motivos banais como brigas em bares, entre vizinhos, brigas domésticas atingiram em 1995 a marca de 30% dos casos apurados.

As chacinas não são novidade tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Nessa cidade, em 1993, ocorreu a chacina de Vigário Geral em que 21 pessoas, sem ligações com o tráfico de drogas, foram assassinadas como represália por um grupo de policiais especializados em extorsão de traficantes. O motivo da tragédia teria sido a chegada de um carregamento de cocaína trazida de São Paulo pelos irmãos do ex-deputado federal Jabes Rabelo (que teve o seu mandato cassado pelo Congresso Nacional).

No ano de 1995, ocorrem na Grande São Paulo, 7.358 homicídios [67]. Desse total, 167 foram decorrentes de chacinas (49 em 1995) e 232 latrocínios (399 homicídios 5,4%).

---

[64] Jornal *Folha de S. Paulo*, 19/01/1995, pág.3 - 1.
[65] Jornal *Folha de S. Paulo*, 17/03/1996.
[66] Jornal *Folha de S. Paulo*, 17/03/1996, pág.2.
[67] Jornal *Folha de S. Paulo*, 19/01/1996, pág.3 - 1.

A região sul da cidade de São Paulo, seguida da leste, foram as recordistas na ocorrências de chacinas na cidade de São Paulo. A maior chacina[68] atribuída a justiceiros ocorreu em 1995, em Taboão da Serra, município do Grande São Paulo. Nessa ocasião, foram mortas 12 pessoas. Todavia, o grande terror ocasionado por quadrilhas, das quais fariam parte elementos da polícia militar e justiceiros a soldo de comerciantes locais, ocorreu em Franco da Rocha[69], Grande São Paulo, entre junho de 1994 e novembro de 1995. Durante esse período 53 pessoas foram executadas com requinte de crueldade. Até o início de 1996 os culpados ainda não tinham sido punidos.

Já nas prisões paulistas, as maiores chacinas ocorrem no ano de 1987, na Penitenciária do Carandirú, São Paulo, com 37 mortes e, em 1989, no 42º D.P, Parque São Lucas, zona Leste da cidade. Nesse distrito, 18 presos foram mortos por asfixia em uma cela, onde tinham sido trancados, após uma rebelião, por policiais civis. Em 1992, no mesmo Carandirú, 111 presos foram mortos pela polícia militar.

A tragédia da violência urbana no Brasil é que, apesar de apavorar os grupos dominantes, as maiores vítimas são as camadas subalternas da população. Aliás, o fato de os grupos subalternos serem o alvo principal da violência e de arbitrariedades não é um fato novo em nossa história social e política. O Estado ainda não conseguiu garantir condições adequadas de vida para a população nem impor o cumprimento da lei e da justiça para todos os brasileiros. Essa incapacidade do Estado potencializa a violência ilegal e a presença de quadrilhas dispostas a viabilizar apenas os seus interesses particulares. As grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro ilustram bem essa situação.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

---

[68] Jornal *O Estado de S. Paulo*, 19/06/94, pág.3 e 4.
[69] Jornal *O Globo*, 15/11/1995, pág.9 e *Jornal Da Tarde*, 24/11/1995, pág. 5B.

A PORTUGALIDADE DO SEBASTIANISMO

JEF VAN EGMOND

"Oh! quem pudera dizer
Os sonhos que o homem sonha!"

Bandarra

0. INTRODUÇÃO

No seu romance *A Ilustre Casa de Ramires* Eça de Queirós traça-nos o confronto entre a realidade da sociedade portuguesa e o imaginário composto pelos ideais nacionais. Através do pensamento de alguns personagens o autor descreve o protagonista do romance, Gonçalo Mendes Ramires, que surge como representação alegórica de Portugal: "A desconfiança terrível de si mesmo, que o acobarda, o encolhe, até que um dia se decide e aparece um herói que tudo arrasa", combinada com "A esperança constante nalgum milagre, no velho milagre de Ourique, que sanará todas as dificuldades ..."[1]. Esta referência ilustra perfeitamente a íntima relação que existe entre o sentimento messiânico e a cultura lusitana. O mito messiânico lusitano por excelência é, sem dúvida, a lenda de D. Sebastião, que alcançou ao longo do seu percurso histórico a forma própria de um mito nacional. Mas, na verdade, quão "portuguesa" é esta lenda sebástica? Neste artigo procura-se, através de uma pequena investigação em volta das raízes do sebastianismo, examinar a sua "portugalidade". Tendo em conta este objectivo temos primeiro de analisar os motivos mitológicos a que ela se refere e o contexto intelectual em que ela se formou. Assim, poderemos não só perceber melhor este fenómeno, mas também isolar os elementos considerados específicos para a cultura portuguesa.

1. A FORMA DA LENDA SEBÁSTICA

A lenda sebástica assenta na suposição de que o jovem rei português, D. Sebastião, não morreu naquele dia fatal de 1578, combatendo os Mouros no campo de Alcácer Quibir. Segundo a forma mais divulgada desta lenda, conseguiu escapar ao massacre, mas não quis voltar para o seu reino, por causa da desonra de não ter cumprido a sua missão. Como numa espécie de penitência, o rei vagueou pelo mundo, e, passado algum tempo, encontrou-se numa ilha remota, onde permaneceu "encoberto". Num momento do futuro, escolhido por Deus, "despertará" ou "ressuscitará" e voltará para a sua pátria. Aí, o seu regresso por mar, preferivelmente numa manhã de nevoeiro e montado num cavalo branco, levá-lo-á para a derrota total dos inimigos do Reino e para a restauração do antigo esplendor de Portugal. Mas com isto, a sua tarefa ainda não estará acabada. Depois de ter

[1] QUEIRÓS (s.a), p.335.

livrado o país, irá, à frente de todos os monarcas cristãos, livrar a Terra Santa das mãos dos infiéis e espalhar a fé cristã no mundo inteiro. Sob a chefia do monarca português será estabelecido o Quinto Império, isto é, o domínio universal português de paz e justiça, que durará até ao Regresso de Cristo.

2. A BASE MITOLÓGICA DA LENDA

Podem-se distinguir três motivos na formação da base do mito. O primeiro é o motivo de um rei ausente, combinado com a promessa do seu regresso, num momento indefinido do futuro. O segundo motivo é o tema do império, um reino universal chefiado por um imperador. O terceiro e último motivo assenta num tema que se destacou na lenda sebástica e que se traduz no facto de o soberano estar "encoberto" até ao dia do seu regresso. Esta designação de "Encoberto", também usada como sinónimo da figura mítica de D. Sebastião, parece ter uma importância muito específica para a lenda.

2.1. O TEMA DO REI-QUE-HÁ-DE-VOLTAR

O motivo da promessa de um rei desaparecido não é específico do mito sebástico e já foi referido por todos os autores que se ocuparam do assunto. O seu paralelismo com a lenda, de origem celta, do Rei Artur é evidente.

O "substrato celta"

Este paralelismo tem sido um factor de grande importância na explicação tradicional do fenómeno do sebastianismo e relaciona-se também com as supostas raízes celtas da cultura portuguesa, o famoso "substrato celta". A primeira tentativa em explicar assim a semelhança existente entre as duas lendas foi feita pelo historiador Oliveira Martins. Na sua História de Portugal, editada em 1879, o autor imputou a lenda sebástica a uma herança vaga das tribos celtas, que povoaram as terras lusitanas em tempos remotos[2]. O aparecimento de uma tal hipótese não é de admirar, visto que o período em que ela se manifestou coincide perfeitamente com aquele em que se tinha uma concepção romântica da cultura lusitana. Mas o que na verdade surpreende é a comodidade com que esta hipótese sobreviveu, quase incontestada, até aos nossos dias. Quase toda a literatura sobre o sebastianismo, incluindo as obras consideradas sérias e fundamentais, parece aceitar esta teoria sem qualquer restrição[3]. Para perceber a persistência da explicação celta é preciso

---

[2] MARTINS (1991), p.285 ss.

[3] Uma obra recente que pretende fazer uma apresentação crítica do sebastianismo, isto é, a de Van den Besselaar de 1987 considera esse "famoso substrato celta" ainda como uma das raízes fundamentais do mito. Cf. BESSELAAR (1987), p.27. Apenas António Sérgio, na sua recensão do livro de Azevedo, que intitulou significamente "Interpretação não romântica do sebastianismo", levantou a sua voz contra o dito substrato celta. Cf. Sebastianismo (1987), pp.87-98. Curiosamente a sua crítica teve pouco eco na literatura sebástica.

ter em conta que a predilecção romântica pelos celtas se reflectia especialmente em relação a fenómenos considerados "portugueses" por excelência. Isto é o caso, por exemplo, do fenómeno da "Saudade", considerado um sentimento destacadamente português, e também do sebastianismo. É neste contexto que devemos avaliar as palavras de Oliveira Martins ao dizer que o sebastianismo era "uma prova póstuma da nacionalidade"[4]. São estes sentimentos nacionais mais do que os factos históricos que parecem ter inspirado o desejo de ligar o mito sebástico à cultura celta.

O rei adormecido

Além disso, não são apenas Artur ou Sebastião que vão voltar um dia para restaurar a glória das respectivas nações. Esta promessa também existe, e apenas como exemplo, no caso de Olav Tryggvarson na Noruega, de Ogier, o Dinamarquês, na Dinamarca e em França, de Frederico Barbarroxa e do Imperador Otto na Alemanha, do Rei Wenzel na Bohémia, de Marco, o Pastor, nos Balcãs...[5]. O regresso prometido de um herói local, que um dia há-de voltar, parece ser uma característica proeminente e universal no mundo do folclore, já nos tempos pré-cristãos. A mitografia é sempre muito semelhante: o herói não morre, mas apenas fica adormecido numa caverna, num monte ou num outro sítio remoto e escondido, como foi o caso de D. Sebastião na "Ilha Encoberta". Aí espera pelo momento, destinado por Deus, em que despertará para regressar à sua pátria, livrando-a de uma ameaça fatal.

A função central da figura do Rei-que-há-de-voltar parece concentrar-se numa redenção prometida a nível local, com um carácter principalmente político. A lenda sebástica pode ser considerada como a variante portuguesa desta temática universal. Simultaneamente poder-se-ia explicar a semelhança com a lenda arturiana: ambas as lendas são devedoras deste arquétipo.

2.2. O TEMA IMPERIAL

Além do motivo da redenção, sobretudo local e política, existe também um outro que se concentra na tarefa de restaurar, defender ou espalhar a fé cristã a um nível universal, combinando-a com o domínio sobre o mundo. Este aspecto universalista e cristão está ligado a uma figura pertencente a algumas tradições escatológicas medievais muito antigas, que ficou designada com os nomes de "Imperador do Mundo", "Imperador dos Últimos Dias" ou "Justo Imperador".

Imperador e império no pensamento medieval

Para o homem medieval a figura do imperador é considerada como o primus inter pares entre os soberanos cristãos. Ele é o defensor da Igreja por excelência e constitui o

---

[4] MARTINS (1991), p.285.

[5] Sobre estas (e outras) figuras, veja-se: COHN (1970), *passim*; *Handwörterbuch der Deutschen Aberglauben*, vol. I, p. 1056 ss.

braço secular e armado daquela instituição. Deste modo, intersecciona o mundo profano com o mundo sagrado, combinando a posição mais alta na hierarquia profana com a de adjuvante secular do Papa para promover a civitas dei no mundo, preparando assim o regresso de Cristo.

No pensamento medieval o império constitui a forma mais perfeita da organização humana, directamente protegido por Deus. Desde os tempos mais remotos, Deus organizou o mundo na forma de um império: começando na Babilónia, foi transferido para a Pérsia, depois para a Macedónia, e, por fim, para Roma[6]. Com a destruição de Roma, o mundo desviou-se desta ordem divina, caindo deste modo num estado de confusão e decadência. É preciso, portanto, reproduzir o modelo do Império Romano, sendo a última organização política perfeita, para recuperar a graça divina perdida. Um modelo que, aliás, o próprio Cristo consagrou ao escolhê-lo como lugar para o seu nascimento, indicando-o, assim, como prefiguração do seu Reino futuro[7]. Com isto abordamos um significado subjacente de carácter nostálgico e escatológico que caracteriza o conceito de Império, como alegoria de um mundo unido, e o do seu chefe, o Imperador.

O imperador do mundo

Por detrás do imperador real encontra-se o imperador mítico. Podemos seguir o rasto desta figura, na sua função escatológica, na tradição cristã, a partir do século IV. Aparece nas chamadas profecias sibilinas, que, na realidade, não tiveram as suas origens com as famosas Sibilinas da antiga Roma, mas na tradição apocalíptica do judaísmo helenístico, tendo-se depois combinado com motivos do Apocalipse de São João.[8]

Estas profecias, que eram extremamente populares na Idade Média, mencionam um "Imperador dos Últimos Dias", que converterá os infiéis e derrotará as tribos de Gog e Magog, símbolo do Anti-Cristo. Depois irá para Jerusalém para depor a sua coroa imperial nas mãos de Deus, abrindo assim passagem para o estabelecimento do Reino de Cristo.

Uma outra profecia, igualmente muito divulgada e atribuída a São Metódio, data provavelmente do século VII. Esta segue o mesmo cenário, mas, curiosamente, menciona um soberano que, estando morto, "desperta" do seu sono para afugentar os ismaelitas que subjugavam os cristãos. É esta temática que aponta para uma assimilação da figura do "Imperador do Mundo" com o arquétipo do Rei-que-há-de-voltar.

Foi este tipo de vaticínios que, a partir do século XII, se alargou às profecias atribuídas a Joaquim de Fiore e se espalhou por toda a Europa cristã.

A figura do Imperador do Mundo tem, portanto, uma função redentora que não se limita a um plano local, mas que se dirige ao mundo todo. O seu objectivo principal é a defesa e a divulgação da fé cristã e o estabelecimento de um reino universal de paz e justiça. Trata-se, com efeito, de um reestabelecimento de tipo nostálgico: a restauração de

---

[6] Cf. A ideia de quatro impérios vem do sonho do profeta Daniel (Dan. 2: 31 ss).
[7] Cf. *Il Tratado della Monarchia* de Dante, cap. II, 8-12.
[8] COHN (1970), p.30.

um estado "original", que se perdeu ao longo da história humana e que serve, simultaneamente, como uma preparação para o Regresso do Cristo.

São estas qualidades que também serão transferidas para D. Sebastião. Segundo a lenda, é ele que tem a tarefa de, depois de expulsar os inimigos do seu próprio país, derrotar os infiéis no mundo inteiro. O seu reino universal, o Quinto Império, representaria o domínio de Portugal sobre a terra toda, em serviço da Verdadeira Fé.

2.3. O TEMA DO ENCOBERTO

A figura do Encoberto só parece encontrar-se nas tradições messiânicas da Península Ibérica, aparecendo em coplas atribuídas a Santo Isidoro, o famoso arcebispo de Sevilha do século VII. As profecias, no entanto, são de data muito mais recente, provavelmente não muito antes da data da sua primeira publicação, que foi em 1520. Esta edição foi publicada em Valência e enriquecida com alguns comentários, também rimados, feitos pelo frade Pedro de Frias. Mais ou menos ao mesmo tempo apareceram outras profecias, atribuídas a João Rocacelsa, um monge de Monserrat que viveu no século XIV e que seria dotado de espírito profético. Todos estes vaticínios antevêem um "rey que non se descubre" e que um dia virá do mar, saindo vitorioso da guerra que está a devastar a sua terra[9]. Assim se transferiu o tema de Espanha para Portugal, e, em meados desse século, o sapateiro Bandarra deixou-se inspirar por ele na construção das suas Trovas. Estas últimas formam a base da identificação de D. Sebastião com "o Encoberto".

Em relação à origem da figura do Encoberto existe uma teoria que parte do princípio de que originariamente era uma personagem histórica. Segundo esta teoria foi um homem carismático, que tomou este nome e que chefiou uma revolta das germanias valencianas contra o domínio castelhano, nos anos 1521-1522[10]. Todavia, esta explicação não condiz com o facto de esta tradição parecer já estar bem enraizada na tradição popular, tendo em conta a data da publicação de alguns dos vaticínios. Nós achamos mais provável, portanto, que "el Encubierto" de Valência se refira a uma tradição messiânica em torno de algum Encoberto, que já existia no tempo e no local, chamando assim os sentimentos populares para a revolta. Se a nossa hipótese estiver certa, encontrámos aqui uma outra variante peninsular dos motivos anteriormente discutidos.

2.4. CONCLUSÃO

Em busca da "portugalidade" do sebastianismo analisámos primeiro a base mitológica da lenda. Constatámos que é formada principalmente por três motivos. O primeiro, o motivo do rei ausente, cujo regresso está prometido, mostrou ser um motivo de origem pré-cristã que ficou bastante divulgado na mitologia popular universal. O segundo, o motivo do Imperador do Mundo, que dirige um reino universal de paz e justiça, tem a sua raiz nas tradições medievais escatológicas e também está ligado à

[9] As coplas relevantes estão publicadas em: AZEVEDO (1984), pp.17-21.

[10] Azevedo (1984) segue a tese de Bruno (1983). Veja-se Capítulo IV desta última obra.

concepção geral do mundo na Idade Média. O terceiro e último motivo, o do "Rei Encoberto", tem a sua origem nas tradições proféticas da Península, e é, possivelmente, decorrente dos dois motivos anteriormente discutidos. Destes três motivos, o último, o do Encoberto, pode dizer-se ser o mais específico desta região, mas originalmente não é de proveniência portuguesa. Portanto, a conclusão a tirar é que, quanto ao conteúdo mitológico, a lenda sebástica não pode ser considerada um fenómeno português puro, mas apenas uma variante local do paradigma messiânico.

3. O CONTEXTO INTELECTUAL

Quando o cronista Zurara descreveu os motivos do Infante D. Henrique para iniciar os descobrimentos, acrescentou que a raiz destes motivos estava no destino, e que os que estão predestinados para feitos grandes deviam segui-lo, para intensificar ainda mais a sua proeza[11]. No tempo da formação da lenda sebástica como é que o homem português via o seu destino, e como é que isto se pode relacionar com a forma que esta lenda tomou?

Os Portugueses, um povo eleito?

No tempo do domínio espanhol, os monges de Alcobaça descobriram nos seus arquivos um documento que acrescentou um novo elemento a uma lenda antiga e famosa. A lenda era a de Ourique, que se refere à famosa batalha de D. Afonso Henriques contra os Mouros no campo de Ourique em 1139 e, a partir de então, considerada como a fundação do Reino de Portugal. A lenda conta como, na véspera da batalha, o príncipe foi visitado por um ermitão, que lhe prometeu a vitória sobre os infiéis e lhe anunciou o aparecimento do próprio Cristo antes da batalha. Na manhã seguinte, D. Afonso Henriques teve uma visão de Cristo na cruz, o qual lhe certificou o estabelecimento de Portugal como reino. O documento encontrado pelos monges provou que o próprio Cristo garantia uma continuação do reino português, designando-o até como o seu próprio Império, através do qual a fé cristã seria espalhada no mundo todo.[12]

A intenção desta lenda é óbvia, tendo em conta o momento na história em que ela, tão convenientemente, surgiu: a legitimação da independência de Portugal, neutralizando assim as reivindicações espanholas. A construção escolhida é muito interessante, pois apresenta a nação portuguesa como uma nação eleita por Deus.

Cristãos novos e cristãos velhos

Mas a lenda de Ourique não é a única prova deste "status" especial. Existia também a ideia de que havia uma semelhança entre o povo português e o povo de Israel. Ambos se espalharam pelo mundo todo, divulgando a Fé: os Judeus através da diáspora, os Portugueses por meio dos descobrimentos. O povo judaico, o povo originariamente eleito

---

[11] ZURARA (1973), pp.43-47.

[12] Para a lenda de Ourique veja-se BESSELAAR (1987), p.71 ss; BUESCU (1993).

por Deus, tinha perdido, em favor dos cristãos, este estatuto especial por causa dos seus pecados. Assim, a Igreja Católica sucedeu à Sinagoga e assim a nação portuguesa, como sendo o principal estado cristão, destronou a nação judaica, como instrumento directo de Deus. Estando Jerusalém neste momento nas mãos dos Turcos, é, portanto, de direito que o Rei Português parta à conquista da Casa Santa[13]. Segundo Padre António Vieira, que foi quem mais elaborou este tema, foi esta predestinação que ficou simultaneamente confirmada e provada pelo Juramento de Ourique.

No entanto, a mestiçagem entre o sangue judeu e o português, causada pelo êxodo dos Judeus vindos de Espanha, denota que Deus queria reunir ambos os povos e através deles toda a Cristandade e todo o Judaísmo, como prefiguração da união definitiva de todos os povos, na forma de consumação do Império de Cristo[14]. É este reino universal que é o Quinto Império chefiado pelo monarca português.

Raízes da ideia de eleição?

Estabelecemos que, ao nível de um sentimento nacional, existia a ideia de que a nação portuguesa estava predestinada para grandes feitos, devido a uma suposta relação especial com Deus. Feitos que, além disso, se podem relacionar com o cenário escatológico cristão, imputando à nação uma importância de proporção internacional. Para completar o quadro, é preciso tentar agora descobrir as raízes desta ideia.

Em 1383 D. João, Mestre de Avis, por meio de uma revolta, apoderou-se do governo de Portugal. Via-se, no entanto, confrontado com algumas sérias dificuldades. Uma destas está representada pelas tropas espanholas, que tentavam reinstalar a regente deposta, D. Leonor Telles. Com a batalha de Aljubarrota em 1385, a questão foi resolvida definitavamente. Um outro problema era a legitimidade do seu governo. A linhagem bastarda do Mestre não facilitou a sua pretensão ao trono português, muito embora fosse o filho da rainha espanhola aquele que se poderia apresentar juridicamente como o verdadeiro herdeiro.

É nesta situação que há indicações muito fortes de que a facção em torno de Mestre de Avis recorreu a uma propaganda fervente, dirigida a uma incitação de sentimentos messiânicos em torno da figura do rei autoproclamado[15]. Isto não só foi o caso durante os acontecimentos de 1383-1385, mas estendeu-se mesmo durante todo o reinado de D. João. Especialmente o cronista do rei, Fernão Lopes, parece ter seguido um esquema, meticulosamente construído, para afirmar a legitimidade da dinastia de Avis. Na sua crónica de D. João I, escrita por volta de 1440, o cronista aplica uma variedade de técnicas para envolver o rei numa áurea messiânica. Fabrica profecias, mostrando que a vinda de D. João já estava antevista e sancionada pelos planos divinos relativamente à nação portuguesa. É também por meio de imaginária bíblica que relaciona os acontecimentos

---

.[13] Pedro Sousa de PEREIRA, *Mayor Triunpho de Monarchia Lusitana*; Lisboa, 1649. Citado em: BRUNO (1983), p.152.; VIEIRA (1957), II pp.268-70.

[14] VIEIRA (1957), II, p.90; Cf. também Jo. 10: 16: "*unum ovile et unus pastor*".

[15] Veja-se para estudos sobre este aspecto especialmente: REBELO (1983), MONTEIRO (1988) e VENTURA (1992).

contemporâneos, comparando D. João com o próprio Cristo[16]. E, como apoteose final, afirma o cronista que com o novo rei começou "a septima hidade; na quall se levamtou outro mumdo novo, e nova geeraçom de gemtes"[17]. Este último aspecto relaciona-se claramente com a matéria escatológica.

O que o episódio da mitificação de João de Avis prova, é que havia, já no século XIV, tentativas para atribuir ao rei português e ao seu reino uma qualidade messiânica. Isto facilitou ou inspirou, nos tempos posteriores, o surgimento de outras doutrinas com a mesma tendência.

Por muito que estas empresas, na realidade na sua maior parte, fossem inspiradas por motivos políticos e económicos, elas forneceram um solo fecundo, sobretudo (mas não exclusivamente) ao nível popular, para enraizar um sentimento nacional, em que a consciência de ser um povo divinamente eleito, e, portanto, ser predestinado para feitos grandes, se podia desenvolver plenamente.

4. HIPÓTESE CONCLUSIVA: A PORTUGALIDADE DO SEBASTIANISMO

Na primeira parte da nossa análise chegámos à conclusão um pouco decepcionante de que, quanto ao conteúdo mitológico da lenda, não há elementos que se possam exlusivamente relacionar com a cultura lusitana. Mas isto não quer dizer que não haja nenhuma portugalidade no sebastianismo. Na segunda parte da nossa análise considerámos os conceitos a nível do pensamento nacional. Constatámos que, pelo menos desde os fins do século XIV, existiu, provocada ou não, a firme convicção de que a nação portuguesa tinha uma relação especial com Deus. Esta ideia foi confirmada com a lenda de Ourique e com a presença, no princípio do século XVI, de um outro povo eleito, os judeus. Este ideário, combinado com os acontecimentos históricos, facilitou especialmente a percepção do significado escatológico da nação portuguesa.

Na nossa opinião, é a noção de "ser eleito" que constitui um dos factores de maior importância na (auto)interpretação da história nacional e do pensamento messiânico português. Esta noção fornece a chave ou, pelo menos, uma parte considerável dela, para se compreender por que razão o sebastianismo enraizou tão fácil e profundamente em Portugal. Também nos permite perceber o seu impacto amplo e de longa duração na cultura portuguesa. É aqui que encontramos também a "portugalidade" do sebastianismo: ela dá forma a um sentimento extremamente nacional que procura a confirmação da promessa, dada pelo próprio Deus, para um futuro sem par, inabalável por qualquer situação miserável e fora do alcance de qualquer força humana.

Quem sabe, talvez, um dia, numa manhã de nevoeiro ...

---

[16] Por exemplo: LOPES (1983), I, p.340.
[17] LOPES (1983), I, p.350.

BIBLIOGRAFIA

J. Lúcio de AZEVEDO, *A Evolução do Sebastianismo*, Colecção Temas e Documentos; 5, Lisboa: Presença, 1984.

José van den BESSELAAR, *O Sebastianismo: história sumária*, Lisboa: ICALP, 1987.

Ana Isabel BUESCU, "Vínculos da memória: Ourique e a fundação do reino", em: *Portugal: Mitos Revisitados*, Coordenação de Yvette Kace Centeno, Colecção Minotauro; 2, Lisboa: Edições Salamandra, 1993. pp.9-50.

José Pereira de Sampaio BRUNO, *O Encoberto*, Porto: Lello, 1983.

Norman COHN, *The Pursuit of the Millenium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages*, London: Granada, 1970.

HANDWOERTERBUCH der deutschen Aberglauben / hrsq. von Hanns Baechtold – Staebli. – Berlin [etc.]: De Gruyter, 1987. 10 vols.

Christina HOLE, *English Folk-Heroes*, New York: Dorset Press, 1975.

Fernão LOPES, *Crónica de D. João I*, Biblioteca Histórica; Série Régia, (s.l.): Livraria Civilização, 1983.

João Gouveia MONTEIRO, *Fernão Lopes: Texto e Contexto*, Minerva História; 1, Coimbra: Minerva, 1988.

J.P. Oliveira MARTINS, *História de Portugal*, 20ª edição, Lisboa: Guimarães Editores, 1991.

José Maria de Eça de QUEIRÓS, *A Ilustre Casa de Ramires*, (s.l.): Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, (s.d.).

Luís de Sousa REBELO, *A concepção do poder em Fernão Lopes*, Colecção Horizonte Histórico; 2, (s.l.): Livros Horizonte, 1983.

[Sebastianismo (1978)], *O Sebastianismo: breve panorama dum mito português*, Colecção Portugal ontem, Portugal hoje, Lisboa: Terra Livre, 1978.

Pe. António VIEIRA, *Defesa Perante o Tribunal do Santo Ofício*, Introdução e Notas de Hernâni Cidade, Biblioteca de autores clássicos, (s.l.): Livraria Progresso, 1957.

Margarida Garcez VENTURA, *O Messias de Lisboa: Um Estudo de Mitologia Política (1383-1415)*, (s.l.): Edições Cosmos, 1992.

Gomes Eanes de ZURARA, *Crónica de Guiné*, Introdução, notas, novas considerações e glossário de José de Bragança, Biblioteca Histórica, Série Ultramarina, (s.l.): Livraria Civilização, 1973.

HOMEOPATIA E CIÊNCIA IMPERIAL: A ROTA DA COLISÃO

FERNANDO ANTONIO FARIA

O Instituto Hahnemanniano do Brasil, em sessão ordinária do mês de janeiro de 1881 discutiu a necessidade premente da criação de cadeiras homeopáticas na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro[1]. O anseio da comunidade homeopática poderia ser realizado, segundo Joaquim Murtinho, com a fundação da universidade, projeto acalentado havia muitos anos pelo dr. Francisco Praxedes de Andrade Pertence, seu saudoso professor do quinto ano da Faculdade de Medicina. A assembleia reconheceu a relevância da questão no esforço pela institucionalização da homeopatia no país e deliberou que a diretoria deveria envidar esforços para viabilizar a concretização desse estratégico objetivo[2].

Curiosamente, a primeira iniciativa explícita em prol daquela causa somente foi efetivada decorridos sete meses da tomada de consciência dos consócios. O dr. Saturnino Soares Meirelles, na condição de presidente, foi o signatário do requerimento datado de 23/08/1881, que solicitava ao Governo Imperial a criação de duas disciplinas homeopáticas na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro[3]. A demora no envio do documento pode ser tributada ao processo adotado para a institucionalização da homeopatia sob o controlo do Instituto Hahnemanniano do Brasil. Os indícios apontam uma estratégia consolidada de oficialização da homeopatia através da ação consciente e coordenada da dupla Meirelles-Murtinho, monopolizadora do movimento organizado pelos homeopatas desde a época do Instituto Hahnemanniano Fluminense. O dr. Saturnino Soares de Meirelles presidiu o retromencionado Instituto e o que dele se originou até o ano de 1904, quando foi substituído por Joaquim Murtinho, eleito em sessão extraordinária da assembleia geral realizada em 16/09/1904[4].

A petição fora precedida por duas outras dirigidas ao Imperador, apontando a imperfeição da legislação sanitária em vigor, que a impedia de ser aplicada à "medicina dos semelhantes". A principal razão que tornava irrealizável a normatização da homeopatia, segundo as necessidades públicas, estava na inexistência de seu ensino nas

---

[1] Instituto Hahnemanniano do Brazil, "Ata da Sessão do Instituto Hahnemanniano do Brasil realizada em 29/01/1881", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio*, 08/02/1881, p.1.

[2] *Ibid., idem.*

[3] Saturnino Soares de MEIRELLES [Conselheiro Dr.], "Requerimento dirigido ao Governo Imperial pelo Instituto Hahnemanniano do Brasil", apud: José Emygdio Rodrigues Galhardo [Dr.], "História da Homeopatia no Brasil", in: *Livro do 1º Congresso Brasileiro de Homeopatia*, Rio de Janeiro: Instituto Hahnemanniano do Brasil, 1928, pp.752-3.

[4] José Emygdio Rodrigues GALHARDO [Dr.], *op.cit.*, pp.793-6.

faculdades de medicina do Rio de Janeiro e da Bahia[5]. A "consagração das idéias do século", ou seja, a incorporação da doutrina hahnemanniana ao currículo dos cursos superiores de medicina em um "pais libérrimo" como o nosso, supriria a lacuna acima apontada, e não deveria ser obstaculizada pela "escravização do pensamento" e pelo "monopólio do ensino". O Instituto Hahnemanniano comprometia-se a fornecer os professores que ministrariam as disciplinas de terapêutica e matéria médica, as quais incluíam a doutrina e a farmácia homeopática, bem como a disciplina de clínica homeopática[6]. Os lentes seriam os associados do Instituto que fossem indicados pelo Imperador para tal função.

A expectativa por uma resposta favorável era tão grande que o relator achou por bem não consumir o "tempo" e a "atenção" do Imperador na busca de justificativas para fundamentar o requerimento.

> Aceito o oferecimento do Instituto, fazendo as cadeiras propostas parte integrante do curso da escola, caberá ao Brasil sob o sábio e paternal governo de S. M. Imperial a glória de ser o primeiro país do mundo onde fique estabelecido o ensino mais completo da medicina,

arrematou o mesmo[7]. Como se pode depreender da passagem acima, o otimismo presente na redação do documento transmitia a impressão de que se tratava de um oferecimento e não de uma solicitação feita à autoridade máxima do Império.

Logo que o requerimento chegou às mãos do Imperador, foi encaminhado à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro para que se manifestasse sobre o pedido. A congregação da escola formou uma comissão para emitir um parecer que serviria de subsídio para a decisão a ser tomada pelo Governo Imperial. A função de relator coube ao "chefe de escola" Barão de Torres Homem[8]. Os demais membros da comissão eram os drs. Antonio Corrêa de Souza Costa[9], Albino Rodrigues de Alvarenga[10],

---

[5] Saturno Soares de MEIRELLES [Conselheiro Dr.], "Requerimento dirigido ao Governo Imperial pelo Instituto Hahnemanniano do Brasil", op.cit., apud: José Emygdio Rodrigues Galhardo [Dr.], *op.cit.*, pp.752-3.

[6] *Ibid., idem.*

[7] *Ibid., idem*, p.753.

[8] O Dr. Vicente Torres Homem (1837-1887) era filho de Joaquim Vicente Torres Homem (? - 1858) e sobrinho de Francisco Sales Torres Homem, Visconde de Inhomirim. Nascido no Rio de Janeiro, mesmo local de seu falecimento. Doutorou-se em 1858 pela Faculdade de Medicina daquela cidade, once foi Opositor (1860) e Lente (1866). Fazia parte do Conselho do Imperador e médico da Imperial Camara, membro da Academia Imperial de Medicina e correspondente da Academia Real de Ciências de Lisboa. Era a personalidade mais proeminente da medicina brasileira do século XIX e o acadêmico mais identificado com a "ciência imperial". Vide: Licurgo de Castro SANTOS FILHO, *História Geral da Medicina Brasileira*, 2ª ed., São Paulo: Editora Hucitec; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, v. II, p.127.

[9] Antonio Corrêa de Souza Costa (1834-1884), natural do Rio de Janeiro, Doutor (1857), Opositor (1859) e Lente (1865), do Conselho do Imperador, médico da Imperial Camara, cirurgião-mor de Divisão, primeiro médico do Hospital Militar do Andarai por ocasião da Guerra do Paraguai, Presidente da Junta de Higiene Pública. *Ibid., idem*, v. II, p.131.

[10] Albino Rodrigues de Alvarenga (1833-1901), Barão de São Salvador de Campos, Visconde de Alvarenga, natural de Campos, Rio de Janeiro, Doutor (1857), Opositor (1871), Lente (1875), do Conselho do Imperador, médico da Imperial Camara. *Ibid., idem*, v. II, p.130.

Nuno Ferreira de Andrade[11], José Benicio de Abreu[12] e João José da Silva.[13]

O parecer contrário à proposta demorou seis meses para ser elaborado pela comissão e sancionado pela congregação da escola, tendo sido, em seguida, enviado ao governo imperial. Não obstante os reiterados pedidos do Instituto, a publicação fez-se com grande delonga, somente ocorrendo em 28/10/1882[14]. A agremiação dos homeopatas ainda dirigiu um ofício ao Ministro do Império solicitando vista do parecer e direito de contra-dita, mas tudo foi em vão.[15]

As razões alegadas pela comissão para vetar o requerimento estavam assentadas nos seguinte pontos: 1) a homeopatia não era científica; 2) a lei *similia similitus curantur* não tinha comprovação experimental; 3) a eficácia da cura em homeopatia era proveniente da imaginação e da fé do paciente, secundadas pelo repouso e higiene; 4) do sistema nada poderia ser aproveitado pela ciência; 5) o conhecimento da homeopatia independia da freqüência a cursos regulares[16]. Encerrando o parecer, a comissão asseverou:

> Que por todas estas razões não tem o menor fundamento o pedido que faz o Instituto Hahnemanniano ao Governo Imperial, e a faculdade deve opor-se a que ele seja satisfeito, podendo o mesmo Instituto, se tanto deseja propagar as doutrinas que professa, abrir cursos livres na sala em que celebra as suas sessões, tornando-se deste modo mais digno de gratidão de seus adeptos, sendo-lhe assim mais fácil recrutar novas falanges entre os médicos que por qualquer motivo se tenham revoltado contra a antiga medicina.[17]

A conclusão revelava a disposição dos representantes da medicina oficial em não admitir nenhum concorrente que pudesse colocar em risco sua hegemonia no processo de medicalização da sociedade brasileira, em curso no último quarter do século XIX.

O médico de Santa Teresa questionou o veto à pretensão do Instituto Hahnemanniano através de um conjunto de vinte e nove artigos intitulados "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia", e mais três artigos com titulos diversos publicados nas colunas de a pedidos do *Jornal do Commercio*. Dois dias após a publicação do parecer da comissão acadêmica, assumiu a tarefa de

---

[11] Nuno Ferreira de Andrade (1851-1922), natural do Rio de Janeiro, Doutor (1875), Substituto (1877), Lente (1884), do Conselho do Imperador, Inspetor de Saúde do Porto do Rio de Janeiro, Diretor do Hospício de Alienados. *Ibid., idem*, v. II, pp.131-2.

[12] José Benicio de Abreu (1848-1906), natural da Bahia (seu pai, o Barão de Vila da Barra, também lecionou na Faculdade de Medicina) Doutor (1873), Substituto (1879), Lente (1887). Foi Diretor Interino da Junta de Higiene do Rio de Janeiro. *Ibid., idem*, v. II, p.129.

[13] João José da Silva (1835-1887), natural do Rio de Janeiro, Doutor (1857), Opositor (1873), Lente (1878). Joaquim José da Silva, seu pai, e José Joaquim da Silva, seu irmão, eram professores da mesma faculdade. *Ibid., idem*, v. II, p.129.

[14] João Vicente Torres HOMEM [Dr.], [Relator], "Parecer sobre o requerimento dirigido ao Governo Imperial pelo Instituto Hahnemanniano, pedindo a criação na Faculdade de Medicina da Corte de duas cadeiras para o ensino da homeopatia, uma cadeira de matéria médica e terapêutica e outra de clinica", Rio de Janeiro: *Diário Oficial*, 28/10/1882, pp.7-8.

[15] José Emygdio Rodrigues GALHARDO [Dr.], *op. cit.*, p.753.

[16] João Vicente Torres HOMEM [Dr.], [Relator], "Parecer ...", *op. cit.*

[17] *Ibid., idem.*

refutar o parecer e provar que o ensino da homeopatia era indispensável na Faculdade de Medicina, como também de deixar evidente que os mais distintos alopatas desconheciam "principios os mais elementares da medicina de Hahnemann".[18]

Nessa polêmica, seus interlocutores eram os membros da comissão acadêmica da Faculdade de Medicina encarregados de analisar a reivindicação do Instituto Hahnemanniano do Brasil, principalmente seu relator, o dr. Torres Homem. O polemista traçou as grandes linhas da história da homeopatia desde suas origens, com especial atenção para a contribuição dada por Samuel Hahnemann[19] . Em seguida, refutou demoradamente cada ponto do parecer e concluiu que a comissão era ignorante em homeopatia.[20]

A discussão estava neste ponto quando apareceu, na seção "Microcosmo" do *Jornal do Commercio,* uma crônica de Carlos de Laet, antigo colega da Escola Central, cliente, vizinho, amigo e mais tarde necrólogo de Murtinho[21]. A matéria jornalistica abordava com humor "a nova fase da luta alo-homeopática", iniciada com o requerimento já referido e desdobrada com seu indeferimento e a impugnação do parecer através dos jornais. O cronista citava, em primeira mão, o plágio em que o dr. Torres Homem teria incorrido ao transcrever para o parecer o artigo do dr. E. Ducaisne, publicado, em 1878, no jornal *La France,* contestando a solicitação feita pela Sociedade Homeopática de Paris ao governo francês, para que fosse declarada de utilidade pública.[22]

A trilha aberta pelo renomado jornalista seria seguida por Joaquim Murtinho em seu artigo do dia seguinte, encerrado com uma alusão ao plágio:

> Esqueceram, porém, que a sangria só aproveita aos individuos fortes e robustos, e que SS. SS. [os membros da comissão academica] nesta questão estão fracos e anémicos, apesar da transfusão do sangue frances.[23]

Mais uma vez saía vitorioso de uma disputa, como sempre beneficiado pela incompetência e falta de profissionalismo de seus oponentes. Mas continuou a impugnação do parecer, mesmo já tendo obtido a vitória moral sobre seus adversários, e isto porque desejava tirar o maior proveito possível da conjuntura para sua autopromoção com vistas à acumulação de poder, glória e riqueza, pois acalentava, ainda, o projeto de ser Deputado Geral por Mato Grosso, apesar das tentativas frustradas de 1872, 1876 e 1878.

---

[18] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [I]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 30/10/1882, p.3.

[19] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [II]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 01/11/1882, p.4.

[20] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [III], [IV], [V], [VI], [VII] e [VIII]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 3, 5, 7, 9, 11 e 13/11/1882, pp.2, 2, 4, 2, 3 e 3, respectivamente.

[21] C. de L. [Carlos de Laet], "Microcosmo. Crônica Semanal", Rio de Janeiro: *Jornal* do Commercio, 12/11/1882, p.1.

[22] *Ibid., idem.*

[23] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [IX]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 15/11/1882, p.4.

A partir daí, passou à ofensiva afirmando que a esterilidade da medicina oficial devia-se à inexistência de uma lei terapêutica e ao desconhecimento da ação medicamentosa, a seu caráter hipotético e metafísico e à "generalização patológica aplicada à clínica"[24]. E, para provar o que dizia, tomou como ponto de partida a análise de um dos livros do dr. Torres Homem, seguindo, agora, em mão contrária, os mesmos quesitos e objeções aplicados à homeopatia pelo parecer da comissão[25]. A crítica do relatório referente ao estudo das moléstias pelo sistema hahnemanniano consumiu o espaço de oito artigos no período de um mês[26]. Neste aspecto, mais uma vez a comissão fora "um simples eco desse grito de ignorancia", e os seus membros sujeitaram-se ao papel de fazer "do Brasil um simples fonógrafo: a França falou, o fonógrafo repetiu".[27]

O climax da polêmica com o dr. Torres Homem foi atingido na passagem para o ano de 1883, quando Murtinho apontou a omissão do relatório no tocante ao estudo dos medicamentos em virtude da ignorancia ou da má-fé da "comissão franco-brasileira". E afirmou que esta agiu na elaboração do parecer como:

> [Um] estudante vadio, que vai prestar exame com o livro de cola. Se o examinador propõe questões cujas soluções existem no seu livro, tudo vai bem, responde-as inspirado; como se diz entre estudantes, pelo espirito santo de orelha.[28]

No caso da pergunta não constar do livro, tudo se perderia. O governo imperial, na condição de "examinador", argüiu a Faculdade de Medicina sobre "o que era a homeopatia, quais eram as suas doutrinas, seus principios, sua luz em face da ciencia moderna".[29]

A primeira e a segunda questões teriam sido "coladas" do já mencionado artigo de Ducaisne. Mas a terceira questão ficara sem resposta, pois "o espirito santo de orelha" nada dizia acerca daquela matéria. A comissão, então, acusava o articulista, recorrera ao manual do dr. Armand Trousseau[30]. Mas, como nesse livro era atribuído a Samuel Hahnemann a condição de criador da matéria médica pura, o parecer fora omisso nesse ponto[31]. A responsabilidade do plágio, na versão do porta-voz dos homeopatas, coubera ao relator, pois os demais membros da comissão "assinaram como bispo".[32]

---

[24] Joaquim MURTINHO, "A Classe Médica, Ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [X]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 17/1 1/1882, p.3.

[25] *Ibid., idem.*

[26] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XI], [XII], [XIII], [XIV], [XV], [XVI], [XVII] e [XVIII]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 20, 24, 27/11 e 4, 8, 11, 15 e 18/12/1882, p.3, 4, 2, 1, 2, 2, 3 e 3, respectivamente.

[27] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica ... [XV]", *op. cit.*

[28] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XIX]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 22/12/1882, p.3.

[29] *Ibid., idem.*

[30] Dr. Armand Trousseau (1801-1867) era médico do "Hôtel Dieu", professor de matéria médica na Faculdade de Paris e o primeiro a realizar, com êxito, a traqueostomia. Vide: Lycurgo de Castro Santos Filho, História Geral da Medicina Brasileira, São Paulo: Editora Hucitec-Ed. USP, 1991, v. II, p.32.

[31] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica ... [XIX]", *op. cit.*

[32] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XX]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 25/12/1882, p.1.

A partir da constatação desse fato, Murtinho incumbiu-se de preencher a lacuna deixada no parecer com a leitura crítica de um livro do dr. Torres Homem que analisava a homeopatia, no qual se poderia encontrar uma "caricatura da medicina de Hahnemann", pois se referia a dez medicamentos, quando a menor carteira de medicamentos dinamizados vendida nas farmácias homeopáticas continha doze medicamentos. Este foi o argumento utilizado pelo defensor da homeopatia para demonstrar o grau de ignorância do relator sobre a matéria e o "ridiculo enorme a que se expos".[33]

No artigo XXIII da série, tal como anteriormente enunciado, o objeto da crítica transitou do parecer da comissão para a Faculdade de Medicina e, por fim, para o Imperador como "homem de ciencia"[34]. Ao terminar o artigo, Joaquim Murtinho registrou de forma candente seu protesto pelo fato de o Imperador e os acadêmicos desconhecerem o espírito científico do século em que viviam e, indignado, antecipou a meta de seus próximos escritos:

> Sua Majestade não fez parte da comissão academica, mas, segundo dizem, é um dos inimigos mais impetuosos da homeopatia, e como as opiniões de Sua Majestade tem valor cientifico, não será inconveniente criticá-las.[35]

A promessa assumida teve de ser adiada para que o polemista mato-grossense respondesse ao dr. Albino de Alvarenga, um dos signatários do parecer[36]. A questão era decorrente da afirmação feita pelo médico de Santa Teresa, e negada por seu ex-professor, de que o compêndio de Rabuteau era adotado em sua cadeira de matéria médica e terapêutica na Faculdade de Medicina. Mesmo tendo concordado parcialmente com o mestre, lançou mão de uma extensa argumentação sobre matéria médica para provar que a obra de qualidade duvidosa daquele autor francês, mesmo não sendo oficialmente recomendada, exerceu grande influência na formação profissional de uma geração de médicos egressos daquela escola. Justificou-se por não ter iniciado ainda sua crítica à concepção do Imperador sobre a homeopatia:

> Sua majestade, mesmo quando vai aos trabalhos científicos, vai sempre precedido pelos seus batedores: sirvam pois as palavras deste artigo de batedores de Sua Majestade.[37]

No artigo imediato, advertiu seu público leitor de que as

> "ligeiras considerações que vamos fazer sobre Sua Majestade, como homem de ciência, não são inspiradas nem por ódios politicos, nem por paixões pessoais".[38]

Assim procedia agindo como representante de uma instituição científica que congregava conservadores, liberais e republicanos, unidos em torno da ciência e sem fins

---

[33] *Ibid., idem.*

[34] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica ... [XXIII]", *op. cit.*

[35] *Ibid., idem.*

[36] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XXIV]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 15/01/1883, p.3.

[37] *Ibid., idem.*

[38] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XXVI]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 22/01/1883, p.1.

políticos. Justificou a pertinência de sua crítica ao Imperador, inserindo-o na questão da Faculdade de Medicina, em virtude de o governo imperial ter assumido o parecer desfavorável da comissão acadêmica para indeferir o requerimento em que se solicitara a criação de duas cadeiras de homeopatia.[39]

A preocupação era com a ingerência indevida do primeiro mandatário do país na esfera de assuntos da ciência. Essa "mania cientifica" manifestava-se na presença garantida do monarca na defesa de tese das faculdades, nas conferências sobre temas científicos, na apresentação de experiência científica ou industrial, no concurso para provimento de cargo de professor, na indicação de professor estrangeiro para ser contratado pelas faculdades brasileiras, na observação de um fenômeno astronômico e, ainda, no congresso sobre a reforma do ensino público, representado por seu genro, o Conde D'Eu[40]. O médico de Santa Teresa sentia-se oprimido com a onipresença e a onisciência do velho governante.

Seu desagrado foi expresso através do paralelo feito entre o princípio absolutista francês "o Estado sou eu" de Luiz XVI com o preceito não proclamado pelo Imperador, mas nem por isso menos verdadeiro, "a ciência sou eu"[41]. As idéias do Imperador sobre assuntos científicos não deveriam, em sua opinião, ser divulgadas, pois o mesmo tinha apenas "noções muito vagas" sobre essas questões. O fisiologismo dominante na máquina administrativa e politica faria o governo inclinar-se para a direção apontada pelo governante supremo. Comentou que:

> Nestas condições, nós homeopatas que ouvimos dizer que Sua Majestade é inimigo da homeopatia, que Sua Majestade considera a medicina de Hahnemann como um charlatanismo, não podemos deixar de mostrar a incompetência de Sua Majestade nestas questões, como procuramos fazer com a faculdade.[42]

Mais uma vez, Joaquim Murtinho interrompeu o curso de sua crítica para responder a um anônimo que o acusara de ter ofendido o Monarca. Repeliu qualquer intenção agressiva de sua parte, porém insinuou que o autor oculto era movido pelo sentimento da adulação:

> Se quer incensar tão-somente o Imperador, então alegue esse serviço perante Sua Majestade que poderá conceder-lhe a comenda da Rosa; que é a ordem do amor e fidelidade.[43]

O fervoroso homeopata retomou, então, sua crítica à "ciencia imperial" traçando a parábola da "moça faceira" e a sua dificuldade de ser fotografada, já que, quando tal oportunidade surgia, ela se cobria de tantos "atavios" que estes acabavam por desfigurar sua imagem real, o mesmo acontecendo quando se tratava de fazer a "fotografia científica" do soberano.[44]

---

[39] *Ibid., idem.*

[40] *Ibid., idem.*

[41] *Ibid., idem.*

[42] *Ibid., idem.*

[43] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XXVI]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 29/01/1883, p.2.

[44] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XXVII]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 30/01/1883, p.3.

Mas chegou o dia em que a "moça faceira" decidiu deixar-se fotografar. Porém, sua faceirice, manifesta no uso de muitos artifícios como o *cold cream,* o pó-de-arroz, a pasta nos cabelos, o colete esmagador e as anquinhas, adulteraram suas feições ainda mais[45]. Defronte à lente fotográfica, a moça esboçou um sorriso e um olhar treinados com antecedência. O produto final foi uma foto na qual a modelo estava irreconhecível. O soberano, da mesma forma que a "moça faceira", utilizava artifícios para saciar sua vaidade científica:

> Enfeita-se com o mesmo automatismo com que uma máquina trabalha, com a mesma fatalidade com que todos os animais procuram satisfazer as suas necessidades, com a mesma inconsciência com que cai uma pedra.[46]

Somente o acaso forneceria as condições para realização dessa tarefa, isto porque o ritual do Paço de São Cristovão criava restrições que dificultavam o acesso à ciência imperial. O tom político e o ar aristocrático do lugar faziam com que suas portas não permitissem o acesso de "certos homens". Ainda por cima, o visitante teria que falar de pé com o monarca. Estas práticas eram aceitas pelo polemista como corretas tão-somente sob o aspecto político, porém inadequadas quando se tratava de assunto científico, porque "a ciência é democrática e não ficaria bem a Sua Majestade conversar ciência sentado no trono". Outro obstáculo ainda apontado referia-se ao item da etiqueta áulica que proibia que, na saída, se desse as costas ao Imperador e "depois de uma conversação cientifica o espirito está tão elevado que se esquece dessas pequenas convenções do palácio"[47]. Do exposto, deduziu que a missão a que se propunha não poderia ser efetivada no palácio. Ele teria que esperar pela providência.

As intervenções científicas feitas em público pelo Imperador, sobre as mais diversas áreas daquele conhecimento foram transformadas pelo aulicismo em manifestações de elevada sabedoria, a ponto de, quando o monarca viajou para o exterior, haver quem afirmasse que o mesmo dominava inteiramente as línguas francesa, inglesa, alemã, italiana, espanhola, grega e hebraica. O tratamento na forma de parábola permitiu ao crítico da ciência imperial abordar e questionar incisivamente os ritos do poder da época, bem como a fragilidade pessoal do Imperador, "vitima involuntária da faceirice cientifica".[48]

Certa feita, entretanto, o imponderável veio ao encontro de Joaquim Murtinho e este pôde, enfim, estudar a figura científica de Pedro II. Ao término de uma conferência ministrada pelo médico de Santa Teresa na Escola da Glória, que versara sobre a "lei dos semelhantes" e que tinha como eixo o confronto dos livros do dr. Torres Homem e de Briguet, o conferencista foi convidado pelo Imperador, que havia assistido ao evento, para demonstrar por que o mesmo medicamento que provocava uma moléstia numa pessoa saudável tinha o poder de curar uma pessoa doente. Para o príncipe da homeopatia esta

---

[45] *Ibid., idem.*
[46] *Ibid., idem.*
[47] *Ibid., idem.*
[48] *Ibid., idem.*

pergunta revelou a ignorância de um dos princípios fundamentais da ciência moderna ou experimental, pois tudo o que transcendia a descoberta e a verificação das leis científicas era extracientífico.[49]

O soberano em ciência encontrava-se em plena "Idade Média". Nao tinha, assim, condições de compreender a homeopatia, pois esta era uma ciência moderna. Seus estudos científicos nada produziram, seu espírito havia sido transformado em uma "gaveta de sapateiro" e sua ciência era uma "colcha de retalhos". A ciência útil a um homem de Estado nao era a "ciencia dos alfinetes", a qual o Imperador se tinha devotado, mas sim a sociologia de Herbert Spencer:

> Se nós pudéssemos dar um conselho a Sua Majestade, nós lhe diriamos: estude as obras de Spencer, desde *Os Primeiros Principios* até a *Sociologia*, aí Sua Majestade encontraria a ciência que lhe convém. Quando tiver impetos de assistir a uma defesa de tese que Sua Majestade não entenda, deixe-se ficar em casa e leia uma página de Spencer.[50]

Vários artigos com pseudônimos apareceram na imprensa a essa altura da polêmica. Ômega[51], Haller[52] e X[53] escreveram questionando os pontos de vista do médico de Santa Teresa, e Sêneca[54] e Lucrecius[55] tomaram sua defesa. A réplica a seu contraditor Haller foi feita no artigo "A Homeopatia e os Anônimos".[56]

No último artigo da série dirigida à classe médica em fins de março de 1883, Joaquim Murtinho buscou evidenciar "a influencia maléfica que Sua Majestade tem exercido sobre a instrução pública"[57]. O patriotismo foi comparado a um medicamento enérgico que, ministrado por médico competente, poderia salvar vidas, mas, quando usado por um ignorante, transformava-se num agente de morte. Nesse sentido, o amor do Imperador pela pátria, caso este não soubesse como expressá-lo corretamente, poderia produzir resultados malignos.[58]

---

[49] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XXVIII]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commmercio,* 19/02/1883, p.1.

[50] *Ibid., idem.*

[51] ÔMEGA [pseudônimo], "O Porque das Leis Naturais", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 01 e 31/03/1883, pp.2 e 1, respectivamente.

[52] HALLER [pseudônimo], "O Sr. Dr. Murtinho", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 02/03/1883, p.2.

[53] X [pseudônimo], "A Homeopatia, e os Artigos do Sr. Dr. Murtinho contra o Imperador [4 partes]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 14/03/1883, p.2.

[54] SÊNECA [pseudônimo], "O Porque e para que da Ciência Imperial", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 02/03/1883, p.2.

[55] LUCRECIUS [pseudônimo], "O Porque das Leis Naturais", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 03/03/1883, p.2.

[56] Joaquim MURTINHO, "A Homeopatia e os Anônimos", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 09/03/1883, p.2.

[57] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia [XMX]", Rio de Janeiro: *Jornal do Commercio,* 28/03/1883, p.2.

[58] *Ibid., idem.*

O autor empregou a linguagem figurada para se referir à situação em que se encontrava a instrução pública, convertida num navio impulsionado pelo vapor do patriotismo e guiada pelo espírito de seu governante máximo:

> O vapor poderá ter grande tenção, a força que move o navio poderá ser grande, mas o homem do leme [o Imperador] não sabe guiá-lo, e quanto maior for a velocidade nestas condições, tanto pior, tanto maior será o choque contra os rochedos.[59]

A alegoria serviu de intróito para apresentação de um caso exemplar ocorrido em 1875, quando o Imperador, passando por cima da congregação, interveio pessoalmente na contratação de um médico francês especialista em "biologia prática" (anatomia), para ocupar recém-criada cadeira de "biologia industrial" (agricultura), na Escola Politécnica.

Joaquim Murtinho foi, então, mais longe:

> Dizem que o Imperador quando escreveu para a Europa trocou a palavra industrial pela palavra prática, de modo que se mandou contratar um professor de biologia prática em vez de um professor de biologia industrial![60]

Os estatutos daquela faculdade previam que:

> Poderá também o Governo contratar para as sobreditas cadeiras [aquelas até agora não ensinadas no Brasil] ou para qualquer outra que não tenha concorrente habilitado profissionais estrangeiros de distinto merecimento.[61]

Porém havia pessoas habilitadas no país para ministrar lições de agricultura, tanto assim era que o próprio polemista de Santa Teresa lecionou a matéria no período letivo de 1877 a 1879[62] e, mais tarde, seria a vez de seu irmão José Antonio ocupar a cadeira[63].

No artigo, denunciou que o tempo em que o dr. Jobert, o professor contratado, permaneceu no Brasil, desde sua chegada no primeiro semestre de 1875 até o momento em que assumiria turma em outubro de 1876, fora despendido com viagens e conferências sobre a anatomia do bicho-da-seda.[64]

A disciplina para qual fora contratado pertencia ao terceiro ano do recém-criado curso de ciências físicas e naturais. Assim, somente dois anos após sua chegada, teria alunos para lecionar. Mas, quando isto ocorreu, o professor requereu e conseguiu a rescisão de seu contrato de trabalho. O "patriotismo" e a "boa vontade" do Imperador

---

[59] *Ibid., idem.*

[60] *Ibid., idem.*

[61] Brasil, Coleção de Leis do Império do Brasil, Decreto n° 5.600 de 25/04/1874, "Dá Estatutos à Escola Politécnica", Capitulo XV - Disposições Transitórias, Art. 152.

[62] Joaquim MURTINHO, "Programa da 2ª Cadeira do 3° ano do Curso de Ciências Fisicas e Naturais, Biologia Industrial", Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1879.

[63] Vide: "Representação dirigida ao Governo Imperial pelos Lentes da Escola Politécnica em apoio do direito do Lente substituto da mesma Escola, o Dr. José Antonio Murtinho", Rio de Janeiro: Typ. de J.D. de Oliveira, 1884.

[64] Joaquim MURTINHO, "À Classe Médica ... [XMX]", *op. cit.*

custavam caro ao tesouro do país. "Mas, se os cofres públicos perderam trinta e tantos contos, Sua Majestade fortificou o seu título de sábio na Europa"[65].

Os brasileiros, segundo Murtinho, tinham fascínio por títulos. Havia pessoas que, não tendo o gosto pelo estudo, compravam diplomas de doutor em faculdades européias ou norte-americanas. Essa obsessão era generalizada; todos queriam ter o baronato ou o doutorado: "Sua Majestade neste ponto representa bem o país; tendo já todos os outros títulos, tem corrido atrás do único que lhe faltava: o título de sábio". E concluiu: "Mas, que importa? Todo o Tesouro Nacional não vale um rótulo para Sua Majestade"[66]. Três dias após, na seção dos a pedidos do *Jornal do Commercio,* constava um artigo de Ômega que era, praticamente, a repetição de um anterior, no qual citava Kepler e Newton para contraditar o médico de Santa Teresa[67]. O artigo ficou sem resposta, pois o arauto da homeopatia decidira dar por encerrada a polêmica originária de sua refutação ao parecer da Faculdade de Medicina sobre a ciência imperial.

RESUMO

A reforma dos estatutos do Instituto Hahnemanniano Fluminense, realizada em agosto de 1880, deu origem ao Instituto Hahnemanniano do Brazil, tanto um como outro, associações que congregavam pessoas "que por sua dedicação, lazes e meios", contribuissem para a expansão da "doutrina dos semelhantes". Os meios para a concretizacão dos fins propostos eram "as discussões entre seus membros, a sustentação de um jornal e a função de uma escola homeopática".

Além de ser mantido no cargo de primeiro secretário da nova diretoria, Joaquim Murtinho (1848-1911) foi escolhido para ser o redator do órgão de publicidade do recém criado instituto, função que desempenhou através dos "a pedidos" do *Jornal do Commercio* e dos *Annaes de Medicina Homeopathica.*

A análise das posições assumidas e dos interesses defendidos pelo príncipe da homeopatia, enquanto porta-voz do Instituto Hahnemanniano do Brasil, durante os anos iniciais da década de 1880, constitui o núcleo central desta comunicação.

UFF-UERJ

---

[65] *Ibid., idem.*
[66] *Ibid., idem.*
[67] Ômega, "O Porque das Leis Naturais", [31/03/1883], *op. cit.*

BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Joaquim Murtinho

a) Tese: "Do Estado Pathológico em Geral", apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 30 de setembro de 1873, a fim de obter o grau de doutor em medicina, Rio de Janeiro: Nova Typographia de J. Paulo Hildebrandt, 1873.

b) Artigos publicados em *Archivos de Medicina* "Bibliografias", série de 9 artigos, maio a dezembro de 1874 e janeiro de 1875.

c) Artigos publicados em *Annaes de Medicina Homeopathica*:
"Medicamentos Novos: Estudos sobre a *Actae Racemosa*", vol. I, nos. 1 e 2, julho e agosto de 1882.
"Não se Curam Moléstias, Curam-se Doentes", vol. I, no. 4, outubro de 1882.
"Medicamentos Novos: *Aesculus Hipostanum*. Estudo Sintético", vol. I, no. 4, outubro de 1882.
"Fatos Clínicos com o *Aurum Muriaticum*. 3ª Dinamização", vol. I, no. 7, janeiro de 1883.
"Eczema Crônico", vol. I, nó. 11, maio de 1883.
"*O Sal de Cozinha* nas Febres Intermitentes", vol. II, no. 4, outubro de 1883.
"Caso Singular", vol. IX, no. 7, julho de 1907.

2. Polêmica com a Comissão Acadêmica da Faculdade de Medicina (1882-83) travada através do *Jornal do Commercio*

a) "Requerimento dirigido a Sua Majestade Imperial pelo Instituto Hahnemanniano do Brazil" por S.S. de Meirelles, apud: Galhardo, José Emygdio Rodrigues [Dr.], "História da Homeopatia no Brasil", in: *Livro do 1º Congresso Brasileiro de Homeopatia*, Rio de Janeiro: Instituto Hahnemanniano do Brazil, 1928, [267-1016]. pp.752-3.

b) "Parecer da Faculdade de Medicina sobre a introdução de duas cadeiras de Homeopatia no novo curriculo", por J. V. Torres Homem [relator], *Diário Oficial da União*, 28 de outubro de 1882. pp.7-8.

c) "À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia" por Joaquim Murtinho, série de 29 artigos, dos quais 22 pertencem a esta polêmica e os 7 restantes referem-se à polêmica sobre a "Ciência Imperial", 30 de outubro; 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 20, 24 e 27 de novembro; 4, 8, 11, 15, 18, 22, 25 e 28 de dezembro de 1882 e 1 de janeiro de 1883.

3. Polêmica com os "Defensores" da Figura Cientifica do Imperador (1883) travada através do *Jornal do Commercio*

"À Classe Médica, ao Público e ao Governo. A Faculdade de Medicina e a Homeopatia", por Joaquim Murtinho, série de 7 artigos, 12, 15, 22, 29 e 30 de janeiro; 19 de fevereiro e 28 de março.
"A Faculdade de Medicina e a Homeopatia", por Anônimo, 28 de fevereiro.
"Crônica da Semana" seção permanente da *Gazeta de Notícias*, 2 ediçoes, 4 e 11 de fevereiro.
"A Homeopatia", por Anônimo, *Gazeta de Noticias*, 7 de fevereiro.
"Joaquim Murtinho e a *Gazeta de Noticias*" por Joaquim Murtinho, 10 de fevereiro.
"A Homeopatia e um Anônimo", por Joaquim Murtinho, 12 de fevereiro.
"O Porquê das Leis Naturais", por Ômega [pseudônimo], 2 artigos, 1 e 31 de março.
"O Sr. Dr. Murtinho", por Haller [pseudônimo].
"O Porquê e Para Que da Ciência Imperial", por Sêneca [pseudônimo], 2 de março.
"O Porquê das Leis Naturais", por Lucrecius [pseudônimo], 3 de março.
"A Homeopatia e os Anônimos", por Joaquim Murtinho, 9 de março.
"A Homeopatia e os Artigos do Sr. Dr. Murtinho contra o Imperador" por X [pseudônimo], 14 de março.

4. Legislação

Coleção de Leis do Império do Brazil, anos 1851, 1860, 1863, 1873, 1874, 1875, 1879, 1880, 1882.

5. Outras Fontes Impressas

CORRÊA FILHO, Virgílio, *Joaquim Murtinho,* Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.

_____, "Baianos em Mato Grosso", in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,* Rio de Janeiro, 1948. v. 200, pp.72-93.

_____, "Joaquim Murtinho", in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,* Rio de Janeiro, 1948. v. 201, pp.72-83.

FARIA, Fernando Antonio, *Querelas Brasileiras. Homeopatia e Politica Imperial,* 4ª ed., Rio de Janeiro: Editora Notrya, 1995.

_____, *O Segredo de Polichinelo. Memória e História,* 2ª ed., Rio de Janeiro: Editora Notrya, 1995.

GALHARDO, José Emygdio Rodrigues [Dr.], "História da Homeopatia no Brasil", in: *Livro do I° Congresso Brasileiro de Homeopatia,* Rio de Janeiro: Instituto Hahnemanniano do Brasil, 1928, pp.271-1016.

LEAL, Joaquim Ponce, *Os Homens e as Armas: O Conflito Campo - Cidade no Brasil,* 2ª ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Rio de Janeiro: Rio Arte, 1988.

LUZ, Madel T. [et. al.], *Medicina e Ordem Politica Brasileira. Politicas e Instituições de Saúde (1850-1930),* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

_____, A Arte de Curar e a Ciência das Doenças. História Social da Homeopatia no Brasil, Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social da UERJ, 1995 [tese de titular].

_____, *Natural, Racional e Social. Razão Médica e Racionalidade Cientifica Moderna,* Rio e Janeiro: Editora Campus, 1988.

LUZ, Nícia Villela, "Joaquim Murtinho e o Darwinismo Econômico", in: Murtinho, Joaquim, *Idéias Econômicas de Joaquim Murtinho,* cronologia, introdução, notas bibliográficas e textos selecionados por Nícia Villela Luz, Brasília: Senado Federal; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980, pp.21-66.

SANTOS FILHO, Lycurgo de Castro, História Geral da Medicina Brasileira, 2 v., 2ª ed., São Paulo: Editora Hucitec - Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

WARREN, Donald, "A Medicina Espiritualizada: A Homeopatia no Brasil do Século XIX", trad. Sérgio Lamarão, in: *Religião e Sociedade,* 13/1, Rio de Janeiro: ISER - Editora Campus, 1986.

POLÍTICA DE GUERRA, POLÍTICA DE SEXO: OS CASAIS AÇORIANOS NA DEFESA DO SUL DO BRASIL

MARIA BERNARDETE RAMOS FLORES

Mal vai a casa onde manda mais a roça que a espada.[1]

O adágio popular que figura como epígrafe, enuncia numa medida exata, o sentido deste texto. Numa injunção de significados, ele pode estar querendo dizer que os homens, moradores da Ilha de Santa Catarina, ameaçada por piratas, parada quase obrigatória dos viajantes estrangeiros rumo aos mares do Sul, lugar estratégico de interesse militar, passagem de tropas para as guerras de fronteiras, não podem e não devem abandonar as armas para se dedicarem à agricultura. Esta, pode ser provida pela mulheres e seus filhos menores. Mas os adágios populares, quase nunca, expressam mimeticamente a realidade, e seus significados podem funcionar simbolicamente. O adágio m*al vai a casa onde manda mais a roça que a espada* também pode estar associado à noção de que quem manda em casa é o homem, e mal vai a casa onde manda a mulher. De qualquer forma, os dois significados me servem para introduzir a problemática deste artigo, discutindo as hierarquias de poder entre os gêneros, na configuração populacional de uma área de fronteira.

Andrée Michel analisando a estreita ligação entre política de guerra e política de sexo, mostra como a paz dos dominantes se constrói sobre a violência praticada contra os dominados. O dominante proclama que o dominado é perigoso, tipo ameaça comunista no Terceiro Mundo, ou:

> ... Lembrando aquela outra história: mulher querendo se emancipar, marido não querendo perder sua doméstica; mulher teimando, marido inventando que há lobos lá fora; mulher acreditando meio ressabiada e marido consolando: ciúme é prova de amor.[2]

Elisabeth Badinter, no seu livro *Sobre Identidade Masculina*, afirma que "essa velha identidade masculina não pode permanecer impune diante da atual e profunda redefinição da condição da mulher". A masculinidade é um conceito relacional, pois só é definida com relação à feminilidade. Tanto que quando a feminilidade muda - em geral quando as mulheres querem redefinir sua identidade - a masculinidade se desestabiliza. E que a história das sociedades patriarcais prova que são sempre as mulheres e não os homens, que suscitam os grandes questionamentos. Isto se explica facilmente pelo *status* privilegiado que têm os homens neste tipo de sociedade. É em relação a elas e contra elas que eles se definem. Pelo menos até hoje. Mas as grandes crises de masculinidade não são

---

[1]Adágio popular da Ilha de Santa Catarina, coletado por BOITEUX, Lucas Alexandre, *Poranduba Catarinense*, Florianópolis: Edição da Comissão Catarinense de Folclore, 1957. p.62.

[2] Apud: VASCONCELOS, Naomi A. de, "Sexismo e militarismo: uma fatal conjugação", *Impressões*, Feminismo e Cultura, 10, 1987. pp.21-35.

apenas complicações do poder. A angústia dos homens diante da nova Eva, tem outros antecedentes na história, como na época das Luzes, que representou o primeiro grande corte na virilidade ocidental (este é o período mais feminista da história francesa antes da época contemporânea), e na sociedade industrial, do final do século XIX e inícios do XX, tem outras fontes. Momentos de paz, mudanças na história do trabalho, etc. As guerras foram, historicamente, lugares de criação de masculinidade, e as guerras modernas têm funcionado para re-colocar e re-afirmar a masculinidade.[3]

Estas leituras serviram de mote para eu compreender uma história que eu lia e relia com muita indignação, estranheza e vontade de encontrar alguma explicação.

Em inícios de 1748, chegava ao fim a longa e difícil viagem dos primeiros casais açorianos, alguns cabeças de casais com título de nobreza, com seus filhos e agregados, depois de três meses em alto mar, na travessia do Oceano Atlântico, desde os Açores[4]. Chegaram em Nossa Senhora do Desterro, alquebrados, doentes, socorridos pelo governador de Santa Catarina, o Brigadeiro Silva Paes[5]. Tinham sonhado com a "terra prometida", quando ficaram sabendo, lá em Açores, do Edital do Rei que estimulava a ida de casais para o Brasil, à custa da sua Real Fazenda, além de inúmeras outras vantagens para constituírem um sítio com sua morada e tudo o que nela precisar, desde que os homens não tivessem mais de 40 anos e as mulheres não mais de 30.

O Rei tinha planos de povoar as fronteiras brasileiras, tanto ao Sul como no Norte do país, para estabelecer seus domínios, contra os espanhóis que vinham se espalhando por estas regiões[6]. Cuidou, então para que o Estado português dirigisse uma corrente migratória, como nunca tinha acontecido antes em sua história. Queria gente de "boa validez física e de sã organização familiar"[7], que pudesse dedicar-se à agricultura abastecendo as tropas que defendessem estas regiões.

Para as mulheres, a viagem havia sido, especialmente, insuportável, trancadas em compartimentos de pequenas dimensões, nos porões do navio, fechadas à chave, guardadas pelos chefes dos casais, para impedir a entrada de estranhos. De acordo com o Regulamento dos Transportes, as chaves das prisões[8] deveriam ser em duplicatas, ficando, uma, em poder do comandante, e outra, de posse de um chefe de família, designado no início do embarque para servir de mandante. Em cada viagem, os mandantes eram dois, e todos os demais homens se distribuíam em duas companhias, às ordens de cada um deles. Dois outros, "homens fiéis", zelariam pelos alimentos destinados às mulheres e outros dois os levariam às câmaras, pois a disposição que vedava aos homens entrar no alojamento das

---

[3] BADINTER, Elisabeth, *Sobre a Identidade Masculina*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

[4] Entre 1748 e 1756, mais de 1.000 casais das Ilhas dos Açores, aproximadamente 6.000 pessoas, emigraram para o Sul do Brasil.

[5] CABRAL, Oswaldo Rodrigues, *Os Açorianos*, Florianópolis: Imprensa Oficial, 1950. p.23.

[6] Na elaboração e realização do Tratado de Madrid, de 13 de janeiro de 1750, verifica-se que houve empenho em estabelecer o domínio português nas áreas de fronteira para defender o *uti-possidetis*.

[7] MENEZES, Manoel de Souza, *Os Casais Açorianos no Povoamento de Santa Catarina*, Angra do Heroísmo: Tipografia Andrade, 1952. p.38.

[8] João Carvalho Mascarenhas, soldado português muito viajado, observou que "os corsários argelinos mantinham sempre as cativas segregadas, não autorizando relações sexuais a bordo", apud: C.R. Boxer, *A Mulher na Expansão Ultramarina Ibérica*, Lisboa: Livros Horizontes, 1977, p.19.

mulheres era terminante e só admitia duas exceções: o cirurgião para tratar e o capelão para sacramentar. Nenhum outro poderia transpor-lhe as portas. Nem mesmo falar às mulheres, salvo o marido à esposa, filho à mãe e irmão à irmã, à hora da comida e na presença do mandante e do capitão do navio. Quando nos dias santificados, celebrava o capelão, poderiam as mulheres sair e ouvir a missa ao pé do altar, passando, na ida e na volta, entre alas de guardas armados que as separavam do resto dos homens. Acabada a cerimônia regressavam à prisão, na qual se sujeitavam à disciplina imposta por duas dentre todas, de maior graduação e capacidade[9].

Por que todos estes cuidados? Oswaldo Rodrigues Cabral diz que para "arrefecer os ardores do sangue quente dos homens do arquipélago, na dura abstinência da travessia, a Metrópole enjaulava as mulheres"[10]. Diante desta resposta, inicialmente minha reação foi novamente de estranheza: se eram os homens que representavam o perigo, por que não foram eles os enjaulados ? Mas logo me detive pela lembrança de que, no processo de expansão marítima, o comando e o exercício da marinhagem era de responsabilidade dos homens. Invertendo-se, portanto a resposta, talvez esta torne-se mais plausível. Neste caso, desloca-se o foco dos homens para as mulheres, para depois retornar aos homens.

Havia entre os portugueses a idéia de que as mulheres eram um ser inferior, preso às *imbecillitas* da natureza corrompida. Logo, a lei portuguesa submetia as mulheres ao poder e curadoria dos maridos, ou, na falta destes, aos pais, os quais não podiam eximir-se desta obrigação. As mulheres reduzidas a guardiã de seu corpo e a preservação da sua integridade física, honrava a ela, o pai, o marido, o irmão e o filho. Assim, a honra dos homens dependia da honra feminina. À mulher encarada sob tais perspectivas, só podia ser recusada a sociabilidade e o contato com o outro sexo. A única via a seguir era a estrita segregação, separadas dos espaços de trabalho produtivo masculino. O meio utilizado e insistentemente propagandeado foi a clausura doméstica[11].

Na Ilha de Santa Catarina o plano da Coroa Portuguesa previa a instalação de famílias bem estruturadas (o que significa dizer, chefiadas por homens honrados e mulheres dignas, cujos códigos de honra masculina e de dignidade feminina, fundamentam-se na fidelidade sexual feminina), que pudessem gerar filhos para o povoamento, fornecer a produção de alimentos para as tropas e homens para as armas. O fato de se aceitarem apenas homens de até 40 anos e mulheres até 30, e o fato de a documentação reportar-se sempre à categoria "casais", demonstram esta intenção. O processo histórico advindo destes cuidados, vai configurar uma organização familiar, com estrita divisão de tarefas por sexo, especialmente para os homens, que se representavam com papéis não intercambiáveis, conforme conclui Mara Lago[12], bem como uma forma peculiar de hierarquia e controle sexual, tendo por base, o reconhecimento da autoridade masculina, numa economia centrada, em grande parte, no trabalho da mulher.

---

[9] Cf. Regulamento dos Transportes. Anexo no. 4. CABRAL, Oswaldo R., Op. cit., pp.93-5.

[10] CABRAL, Op.cit. p.16.

[11] LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade*,. Lisboa: Livros Horizonte Lda. 1989, pp. 21-4.

[12] Cf. LAGO, Mara Coelho, *Mulher e Identidade: Um estudo sobre gênero no processo de transformação social da Ilha de Santa Catarina*, Relatório Final de Pesquisa. 1994.

Dentro da política de defesa, a capitania da Santa Catarina fora criada em 1738 e, já desde 1737, foram transferidos para a Ilha, contingentes militares e oficiais portugueses, implantando-se o núcleo administrativo militar e civil[13]. Determinava a Resolução do Conselho Ultramarino de 31 de agosto de 1746, que fosse imediatamente levantada uma "Companhia de Ordenança", uma guarda territorial[14]. Era a formação do "colono-soldado", cuja presença foi registrada nos relatos dos viajantes, no começo do século XIX:

> Os campos próximos às praias, na Ilha de Santa Catarina e região costeira são habitados pelos soldados da milícia, que prestam seus serviços apenas em época de perigo.[15]

> Encontram-se homens robustos e bonitos; os bigodes que parte deles usa, indica que pertencem à milícia das costas, e que ao primeiro sinal devem se render às baterias em defesa do território da provícia. Estes soldados-cidadãos cultivam ao redor de suas moradias, hortas que fornecem o sustento à suas famílias. Criam animais de terreiro, e galinheiros com aves domésticas, que eles vendem aos navios que passam, em troca de algum lucro, que compense pela falta de regularidade com que o governo lhes paga o soldo.[16]

Nas Companhias de Ordenanças, os colonos-soldados aprendiam o manejo das armas, para defender a terra, em caso de necessidade. Os Ordenanças deveriam ser dextros e aptos nas armas para que fossem recrutados sempre que houvesse ameaça do inimigo. De uma polêmica que houve em 1765, entre a Câmara Municipal, que via as lavouras abandonadas, e o Governador Mendonça Furtado, que não poupava os homens da Ilha nos seus exercícios marciais, resultou uma ordem do Rei que "ordenava ao Governador que só nos domingos e dias santos façam os ditos exercícios", por considerar que os homens na Ilha já se encontravam capazes nas artes militares[17]. Por indícios desta natureza, deduz-se que havia um grau considerável de dedicação às armas.

Na Ilha, havia constantemente ameaças de guerra e um burburinho de tropas estacionadas quase fazia parte do cotidiano dos moradores. Em 1777 houve a invasão espanhola, colocando a população civil em pânico diante da precipitada retirada dos militares dominados pelo terror. Novas ameaças aconteceram em 1783, e novamente foi intenso o movimento de tropas em Santa Catarina, estagiando na Ilha, além do seu Regimento, também tropas da Bahia, de Pernambuco e da Colônia. Durante a Campanha Cisplatina estiveram aqui tropas aquarteladas. O Comandante suíço-alemão, Carl Seidler, contratado para o exército imperial destinado à Campanha Cisplatina, esteve em Santa Catarina no ano de 1825 e observou que "havia aqui muitas tropas aquarteladas e um drapejar de bandeiras dos navios no porto"[18]. Durante as guerras de Independência do Brasil, Lesson observou que os habitantes de Santa Catarina estavam longe, no fundo do coração, de ter alguma certeza de que não mais dependeriam da coroa Portuguesa.

---

[13] Cf. CAMPOS, Nazareno José de Campos, *Terras Comunais na Ilha de Santa Catarina*, Florianópolis: FCC/Editora da EFSC, 1991. p.28.

[14] CABRAL, *op.cit.* p.16.

[15] Ilha de Santa Catarina, *Relato dos Viajantes nos Séculos XVIII e XIX.* Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina. Assessoria Cultural. 1979. p.241.

[16] *Idem.* p.286.

[17] CABRAL, *op.cit.* p.46.

[18] Ilha de Santa Catarina, *op.cit.* p.297.

"O medo cegava-os a tal ponto que os fazia temerosos de ver chegar a cada instante na baía uma esquadra européia a efetuar um desembarque".[19]

De posição estratégico-militar, a Ilha de Santa Catarina era, também, ponto de parada e abastecimento para os navios que seguiam para o Sul, seja na direção do Rio da Prata, seja para as Índias Orientais, através do Estreito de Magalhães. Os viajantes ingleses normalmente, da Ilha dirigiam-se às Malvinas, havendo até negociação para que a Inglaterra a comprasse.[20]

As tropas aquarteladas na Ilha para treinamento, e todos estes viajantes para reabastecerem e fazerem reparos em seus navios, permaneciam em terra algum tempo (um ou dois meses), entrando em relação de amizade com os habitantes. Algumas vezes faziam excursões pelo interior da Ilha ou do continente, para caçar borboletas ou procurar uma árvore que fornecesse o mastro para o navio, e "eram recebidos com toda hospitalidade pelos habitantes do lugar", que "nos convidavam às suas choupanas e nos ofereciam frutas ou qualquer coisa de que dispunham em casa".[21]

O contato dos viajantes com a população dava-se numa relação comercial, mas que se encaminhava para relações mais íntimas. Os estrangeiros entravam em relação direta com o cotidiano dos habitantes da Ilha e região adjacente, com o seu trabalho, suas festas, sua vida social, a administração e seu governo.

Apesar de todas as dificuldades apontadas pela historiografia em termos do sucesso da colonização portuguesa no litoral catarinense, os casais açorianos iam cumprindo a missão da ocupação e defesa, abastecendo as tropas. Os homens, "cabeças"dos casais açorianos, desde cedo, conciliaram as atividades agrícolas com a pesca, ou dedicaram-se somente à pesca, inicialmente, da baleia, e mais tarde, embarcados em portos distantes, ou ainda, foram recrutados para as tropas ou para as milícias, constituindo-se nos colonos-soldados.

Com o envio dos maridos para estas atividades, fora das dependências da casa e das atividades produtivas: a agricultura ou o pastoreio, a criação de pequenos animais, a horta; com as constantes e prolongadas ausências dos homens na pesca em alto mar ou nas atividades militares, eram as mulheres que assumiam muitas destas atividades e outras de menores ganhos: a renda de bilro, o trabalho no algodão e a confecção de tecidos de tear, com as quais mantinham a sobrevivência e a reprodução da família. Estabeleceu-se, então, uma rígida divisão sexual do trabalho para o homens, não acontecendo na mesma intensidade para as mulheres.

As mulheres não participavam da guerra, nem da pesca e nem das atividades do rancho de pesca, mas não ficaram reclusas em suas casas, abrigadas do contato com o mundo lá fora, sem contato com o outro sexo, por serem indefesas, "portadoras de uma fragilidade sexual". São elas que devem substituir o marido, com seus filhos menores, nas atividades agrícolas. Saint-Hilaire registra a atividade das mulheres no cultivo do algodão. Nas praias, são elas que apanham berbigão, que pescam siris, que esperam o peixe para escalar, não sendo estes trabalho de homem. São elas, na maioria, que percorrem as ruas

---

[19] *Idem*. p.288.
[20] *Idem*. p.300.
[21] *Idem*. p.151.

da vila para vender seus pequenos excedentes. Outras vezes, são elas que vão ao cais do porto, negociar com os marinheiros, ou recebem em casa os estrangeiros para atendê-los em suas demandas pelo interior da Ilha. Estão expostas, portanto, e visíveis aos olhos dos estrangeiros que, inclusive, observam esta peculiaridade da mulher da Ilha: não se escondem, não se cobrem de mantos, não são arredias aos contatos com o estranho.

Os viajantes viam nas mulheres de Desterro do século XIX uma sociabilidade surpreendente, comparadas a de outras mulheres do país. Como escreve Saint-Hilaire:

> Elas não se escondem à aproximação dos homens e retribuem os cumprimentos que lhes são dirigidos. Já descrevi os modos canhestros das mulheres do interior, que ao saírem à rua, caminham com passos lentos uma atrás das outras, sem virarem a cabeça nem para um lado nem para o outro, e sem fazerem o menor movimento. Não acontece com as de Santa Catarina. Elas não demonstram o menor embaraço, (...) quando andam pelas ruas em grupos, colocam-se geralmente ao lado uma das outras; (...) Para sair, elas não se envolvem num manto negro ou numa capa grossa, e se vestem com mais decência e bom-gosto do que as mulheres do interior.[22]

Sobre a autoridade dentro de casa:

> As mulheres da Ilha de Santa Catarina exercem, dentro de suas casas, uma autoridade de que não desfrutam as do interior do país.[23]

Carl Seidler, mercenário suíço-alemão ao referir-se ao fornecimento de fogo e de água por parte dos habitantes registrou:

> ... As jovens, que aqui não são tão retraídas e tímidas como em muitos outros pontos do império, ainda melhoram o refrigério porque geralmente vinham elas, de mão suave e rosto risonho, trazer a água ao sedento. Muitas vezes, então nos convidam para entrar na casa e nunca notei, como no Rio de Janeiro, que ao entrar o estranho as senhoras ou moças fugissem; ao contrário, justamente, então todo o pessoal feminino aparecia nos melhores trajes e procuravam, por meio de palestra à vontade, alegre e às vezes espirituosa, distrair da melhor maneira possível o hóspede.[24]

Como manter, então, a política de reclusão das mulheres, vítimas de sua fragilidade sexual, conforme o costume bem português, que fundamentou a separação por sexo na longa travessia do Atlântico? Com a divisão sexual do trabalho que se configurou, estando as mulheres quase sempre sós pelas ausências dos maridos, que muitas vezes varavam o ano; impossibilitadas de ficarem reclusas em seus espaços domésticos, tendo que transitar pelos espaços de trabalho dos homens: o cais do porto, as ruas, as praias, etc.; tendo suas casas, muitas vezes, devassadas pela presença de homens estranhos, à procura de gêneros de necessidade, com os quais elas tinham que negociar, que dispositivos de vigilância existiam para manter as mulheres fiéis, cuja idealidade era a moral da vergonha, responsável pela honra do marido, do pai e do filho?

Os antropólogos têm mostrado que honra, vergonha e masculinidade são temas caros às populações mediterrânicas e por extensão ao Sul da Europa, incluindo Portugal e Açores. Vários autores têm mostrado que as sociedades mediterrânicas são sociedades

---

[22] SAINT-HILAIRE, Augusto de, *Viagem a Curitiba e Província de Santa Catarina*, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1978, pp.173-4.

[23] *Idem*. p.174.

[24] *Relato dos Viajantes*, *op.cit*. p.317.

onde a diferença por sexo é assaz importante. Através do conceito de honra e vergonha concebido por antropólogos, na década de 60, nestas sociedades mediterrânicas, as mulheres são vistas como vítimas de sua sexualidade, não podendo governar-se sozinhas. São sempre filhas de pais, mulheres de homens e mães de filhos, saindo da tutela de um para entrar na tutela de outro, os quais exercem sobre elas o controle.[25]

Mas, existem muitas análises simbólicas da diferença entre os sexos que ignoram a importância analítica das condições materiais e das transformações sociais, lidando com categorias abstratas. Ao dar conteúdo e concretude às noções que fazemos das relações sociais, desnaturalizando as hierarquias, vamos encontrar uma pluralidade de possibilidades, as quais constituem diversidades culturais e históricas.

Sally Cole, por exemplo, analisando a vida de cinco mulheres portuguesas, numa comunidade pesqueira, Vila Chã, mostra como estas mulheres desafiam a etnografia mediterrânica do código de honra e vergonha: "são mulheres que trabalham para a família e que são hábeis a dirigir os recursos familiares".[26]

C. R.Boxer também encontrou, embora em número bastante reduzido, esposas que acompanharam seus maridos, principalmente capitães de praça ou outros dignitários do rei, na expansão portuguesa, cuja rotina diária era frequentemente quebrada. Juntavam-se aos maridos na tarefa de honrar convidados e algumas se tornaram até mesmo hábeis no manejo das armas.[27]

Quando os casais açorianos chegaram em Santa Catarina, em meados do séc. XVIII, propriedades de terras foram distribuídas aos cabeças de casais, em sítios próprios "para fundar logares", em cujas cercanias se estabeleceriam mais ou menos 60 casais, cabendo um quarto de légoas a cada casal[28]. A partir dos assentamentos, estabeleceu-se uma organização social, espacial e cultural, com base na unidade familiar extensa (uma vez que os novos casais vão construindo suas casas nas terras dos pais), num "jogo de alianças", relações de reciprocidade e de solidariedade grupal, entre a parentela, os agregados e a vizinhança, sob a autoridade do "pai", cabeça do casal mais velho. As relações exteriores ao grupo familiar nuclear expressam-se também em dificuldades da vida cotidiana: conflitos que envolvem questões de propriedade de terra, honra familiar, ciúmes de maridos, ou mesmo disputas de poder no interior da grande família.

Sônia Maluf, num instigante estudo sobre bruxas e bruxarias na localidade do Canto da Lagoa, na Ilha de Santa Catarina, insere esta problemática. Entrevistando os velhos do lugar, percebeu a permanência desta estrutura ainda na década de 1970, antes que os efeitos da modernização diluíssem aqueles contornos culturais. Em sua pesquisa, constatou que os moradores do Canto da Lagoa mantinham ainda forte a idéia de que os nativos eram descendentes de algumas famílias fundadoras. Casar significa dar continuidade a um laço anterior, permanecer ligado à família de origem, e, por isso, os novos casais vão morar nas terras de uma das famílias dos pais, quando ainda existe espaço disponível para mais uma

---

[25] COLE, Sally, *Mulheres da Praia. O trabalho e a vida numa comunidade costeira portuguesa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994. pp. 95-6.

[26] *Idem*, p.57.

[27] BOXER, C.R., *A Mulher na Expansão Ultramarina Ibéric*, Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

[28] CABRAL, *op.cit.*, p.14.

casa. A autoridade é exercida por um homem identificado por todos como o "pai" - mesmo existindo outros pais no segmento residencial familiar. É em relação a esse "pai" que as outras pessoas e o próprio grupo familiar, toma as decisões mais importantes, não sem conflito com os outros homens, é óbvio, que habitam o mesmo terreno, principalmente os seus filhos casados ou mais velhos. As mulheres casavam com a idade média de 17 anos, o que garantia de que eram virgens, evitando problemas futuros na preservação da honra familiar, quando a esposa (guardiã desta honra) poderia ser acusada de imoralidade por já ter se "entregado" a outros homens. O casamento, geralmente precedido pela fuga dos noivos, faz com que o noivo enfrente a autoridade do pai da noiva, pois é ele agora o responsável pela honra da mulher, tomando o lugar do pai.[29]

Mas, com as constantes e muitas vezes prolongadas ausências dos maridos, são as mulheres, em boa parte, que devem gerir a vida doméstica, não somente em relação às tarefas ditas do privado, mas as próprias atividades de subsistências, transitanto pelos espaços públicos, bem como, recebendo homens estranhos nos espaços domésticos. Mesmo assim, a autoridade reconhecida é, ainda, a masculina, sendo, os homens, os maridos, os guardiães da fidelidade feminina, e esta, responsável pela honra masculina. A partir do momento que casam (foge), o homem torna-se o responsável pela honra conjugal, garantindo a fidelidade da mulher através de sua autoridade e da vigília permanente.

Se as mulheres estavam quase sempre sós, numa organização social fundada na família, tendo na fidelidade feminina a honra do casal, mesmo de futuros casais, e a Ilha vivia "tomada" por estrangeiros, marinheiros e soldados, que dispositivos de cuidado, vigilância e controle poderiam os homens exercer para cumprirem com sua mas-culinidade, no papel social de resguardo da fragilidade sexual das mulheres, assediadas pelos "naturais impulsos desenfreados" dos homens marinheiros?

Nos jogo de alianças entre as famílias, muitos deveriam cuidar do comportamento das mulheres, relicário da honra da família: esmero da mãe, das vizinhas, da parentela, do "pai", que já idoso não poderia acompanhar os mais moços na pesca, na guerra, ou nas tradicionais atividades e permanecia no quintal no preparo das redes.[30]

Gostaria de introduzir, para refletir, uma forma de subjetivação da masculinidade que transcende o masculino, entrelaçando-se no feminino, como mais um dispositivo de domínio e controle sobre o outro e sobre si.

Há um imaginário sobre o caráter do homem português e, extensivo aos descendentes de açorianos, habitantes do litoral de Santa Catarina, registrando que os maridos das nativas são ciumentos. Sonia Maluf constatou isto em suas pesquisas[31] e, também, Franklin Cascaes[32]. C.R. Boxer relata de que a vida de mulheres moradoras nas ilhas de Açores,

---

[29] MALUF, Sônia, *Encontros Noturnos. Bruxas e Bruxarias da Lagoa da Conceição*, Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1993, cap.I, pp.19-51.

[30] Esta forma de vigilância e controle é tema de pesquisa para dissertação de mestrado em História, de Karem Parmegiana Pereira.

[31] MALUF, *op.cit.*

[32] *Apud*: CARUSO, Raimundo C., *Franklin Cascaes. Vida e Art,*. Florianópolis: Editora da Ufsc, 1989, p.41.

Não era muito diferente de suas irmãs portuguesas.

A reclusão ciumenta, própria de um harém, em que chefes de família portugueses mantinham as esposas e as filhas, era motivo de chacota até para os espanhóis; e os visitantes do Norte da Europa nunca deixavam de comentar este aspecto da vida social portuguesa.

Esta atitude, segundo este autor, "não ajudava a alegrar a vida familiar no Brasil colonial, que o grande historiador brasileiro - Capistrano de Abreu - caracterizou como *pai taciturno, mãe obediente, filhos encolhidos*".

Nos relatos dos viajantes estrangeiros no século XIX, que aportavam na Ilha de Santa Catarina e aí permaneciam por um ou dois meses, entrando em relações comerciais e, muitas vezes sociais, tanto com os moradores do centro da cidade, como do interior da Ilha, deixaram registrado o cuidado, a atenção, que deveriam tomar ao se aproximarem das mulheres, pelos ciúmes que poderiam provocar em seus maridos.

As damas adotam as modas francesas. Eu as vi bonitas: disseram-me que elas são como as mulheres civilizadas pois adoram intrigas amorosas. Todavia é preciso amantes ousados porque, seus maridos ciumentos são vigilantes, e nas circunstâncias difíceis, elas estão sempre prontas a sacrificar seus galantes para salvar sua honra.[33]

Perceberam o medo que, muitas vezes, as tropas, marinheiros e soldados, "com seus costumes desenfreados e brutais" provocavam à população, e que era "coisa digna de nota o ciúme, que parece ser endêmico entre os maridos, o que é um tanto tirânico". Os viajantes estrangeiros viam as mulheres da Ilha como sociáveis, bonitas, ou nem tão bonitas, mas "de olhos expressivos e graciosas", o que já é o bastante, reconhecem eles.

Os marinheiros que chegam do mar, é preciso admitir, não têm um gosto muito exigente, e toda mulher um pouco graciosa é frequentemente, para eles uma divindade; as moças daqui, com a galanteria inerente a seu sexo, sabem se pôr, mesmo as mais pobres, numa elegância admirável ... Elas têm olhares expressivos justificando o extraordinário ciúme dos maridos, e a vigilância dos pais, especialmente os das aldeias. Suas precauções não foram, no entanto, sempre coroadas de êxito. Mais de uma vez a história natural nos lançou nos matos, onde encontramos o pessoal da equipagem ocupado em outras pesquisas que não eram precisamente aquelas específicas de nossa missão. Pelo tempo que durou nossa estada, certos esposos desconfiados, faziam cativas suas caras-metades.[34]

Ora, os homens, cabeças de casais, como se reportava a documentação da época, responsáveis diante do Rei pela fundação de famílias estruturadas, são responsáveis, no desempenho de seus papéis masculinos, pela sexualidade da mulher e das filhas, para que elas, possuidoras de vergonha, não desonrem o pai, o marido ou o filho. De acordo com esta perspectiva, os homens são o sujeito, as mulheres são as outras.

Numa região de fronteira, marítima, ocupada por homens estranhos, marinheiros, forasteiros, soldados, negociantes, etc, estando os homens da terra em sua plena masculinidade, desempenhando seus papéis de homens de guerra ou de homens do mar, exerceram seus papéis de homens honrados, vigilantes, cuidadosos e responsáveis pela sexualidade de suas mulheres. Falhasse a mulher, vítima de sua fragilidade sexual, falhava o homem em sua responsabilidade, maculando sua hombridade e sua virilidade, constituída

[33] *Relato dos Viajantes, op.cit.* p.292.
[34] *Idem*, p.285.

num código de honra e vergonha. A preocupação com a honra devia reger sua vida, esta, protegida, em parte pelo controle do comportamento das mulheres, obtido através da imposição de um código moral de vergonha a elas.

Geralmente, num mundo tomado como feito, não se questiona sobre estas realidades, o ser homem e o ser mulher. Quanto à mulher, a atenção parece ainda mais distraída, uma vez que ela "é mulher feita", "natural, biológica e magicamente", no momento da sua primeira menstruação. Quanto aos homens, a linguagem cotidiana, do pai, da mãe, dos companheiros, trai a concepção de que estes seres nascem "feitos homens". Em forma de imposição, às vezes, até severa, exigem-lhes provações; eles dever ser[35]: "Seja um homem", diz a mãe ao filho pequeno que chora. "Seja um homem", diz o pai ao ouvir queixas do filho sobre uma provocação que recebeu de um amiguinho na rua. "Seja um homem"- diz o companheiro ao amigo traído pela esposa. Ser homem, portanto, assim como ser mulher, exige um trabalho, um investimento para constituir-se de acordo com os códigos partilhados por sua cultura.

A honra, entendida como estima, respeito, prestígio, atributo dos homens, e a vergonha, entendida como gravidade, sisudeza, modéstia, recato, como atributo das mulheres, imbricadas, honra e vergonha imbricadas, serviram de mecanismos de controle social: definiram deveres e lealdades, foram responsáveis por coesão de grupos, justificaram a violência física, como no caso do desconforto que sofreram as mulheres dos casais açorianos na travessia do Mar Atlântico; substituíram a violência física pela violência simbólica, ao dar reconhecimento de autoridade aos homens, numa organização familiar centrada na figura da mulher; criou um estado de "governo de si", pela subjetivação de um sentimento, o ciúme, que mascara o egoísmo, confundindo-o com amor, que mascara o domínio, confundindo-o com zelo, sobre o objeto de desejo.

A denúncia destas arcaicas hierarquias, segundo Elisabeth Badinter, fez vicejar uma crise de identidade masculina, presente desde o início do século XX. Esta crise foi momentaneamente resolvida pelas guerras mundiais:

> Reencontrando seu papel tradicional de guerreiros, esses pobres jovens recrutados partirão para o front com uma flor no fuzil, como se se regozijassem com a oportunidade que lhes é finalmente dada de serem homens de verdade, novamente,

diz Badinter.

Mas, afirma ela, a guerra apenas mascarou os problemas essenciais que não soubera resolver e que ressurgem hoje em toda a sua intensidade. Desde o cataclismo da Segunda Guerra Mundial, quando a hipervirilidade se mostrou em toda a sua patologia, a guerra não parece mais ser o remédio para o enfraquecimento da masculinidade. As conseqüências atingirão a pedagogia, a relação entre os sexos e, portanto, a política.[36]

Universidade Federal de Santa Catarina

---

[35] Cf. BADINTER, Elisabeth, *Sobre a Identidade Masculina*, Rio de Janeiro: Nova Fronterira, 1993.
[36] *Idem*, p.22.

UM GRANDE HISTORIADOR ROMENO SOBRE PORTUGAL AO COMEÇO DO SÉCULO XX: NICOLAE IORGA

MICAELA GHITESCU

Nicolae Iorga, que viveu entre 1871 e 1940, sendo a sua vida trágica e vergonhosamente interrompida pelos fascistas, foi o mais brilhante erudito da historiografia romena. Sabia falar, segundo as suas próprias declarações, italiano, francês, alemão, inglês, espanhol, português, dinamarquês, sueco e holandês, manifestando um notável talento para a aprendizagem de idiomas estrangeiros.

> Desde sempre gostei de viajar [dizia ele em 1904[1]]. Ainda menino, lia as *Orientais* de Victor Hugo [...], não tanto pelos contos que preenchem as poesias francesas [...], como pelos novos céus debaixo dos quais me imaginava trasladado por eles. Uma viagem de férias [...] aparecia-me como uma comprida vadiagem por mundos maravilhosos.

O desejo de viajar era em Nicolae Iorga uma propensão para a comunicação, um reflexo da vivacidade espiritual desse homem que dominava os interlocutores pela erudição, uma erudição que não era seca, pelo contrário: transmitia a emoção do contacto humano, apresentava retratos, evocava o movimento e a vida em vibrantes páginas de meditação.

Para Nicolae Iorga as viagens eram antes de tudo ditadas pelos estudos, pelos seus propósitos científicos com finalidade imediata. Preparava essas viagens, acumulava informações e sugestões fecundas para futuras discussões e interpretações. Segundo ele, antes de empreender qualquer viagem precisa-se duma substancial cultura, duma preparação adequada para compreender o essencial, dum profundo conhecimento do conjunto da vida cultural-material, para poder avaliar os rasgos característicos duma civilização, o seu relevo espiritual, as motivações da vida humana.

Duma grande sensibilidade, expressão da sua estrutura moral, Iorga vivia intensamente cada viagem, que se tornava para ele uma aventura imediata, corajosa e real. Explorou a Europa desde o Bósforo até o Mar Egeu, o Mar Báltico e o Mar do Norte, percorreu a Escandinávia e a Inglaterra, e, para o sul, a Espanha e Portugal, considerados, esses dois, os baluartes ancestrais da humanidade latina. Só uma vez atravessou o Atlântico.

Em Fevereiro de 1928 estava em Paris a fazer conferências na Sorbona. Em Março visitou a Espanha, onde também pronunciou conferências. "Com o que me deram pela conferência pude ousar uma viagem a Portugal", disse ele, que sempre levou vida modesta e austera. Ao regressar publicou o livro *O país latino mais afastado da Europa: Portugal*, que se deve considerar o primeiro escrito romeno sobre Portugal: um memorial de viagem

[1] Em *Pe drumuri departate*.

bastante breve - de 76 páginas apenas -, dominado pela ideia da latinidade, da origem comum, das afinidades e aproximações luso-romenas - sob o ponto de vista das fisionomias, dos hábitos rústicos, da vida no campo e na cidade - que ele surpreendia a cada passo.

Até pode falar-se dum "momento Nicolae Iorga" na história das relações entre os nossos dois países, porque foi em 1928 também que o historiador romeno fez em Lisboa uma conferência sobre "As vias de penetração da latinidade no sudeste da Europa e em especial na Roménia", conferência realizada na Sociedade de Geografia[2] depois de ter evocado, em 1927, as aventuras de D. Pedro nos Balcãs, em "Um príncipe português cruzado em país romeno, no século XV".[3]

A ideia central, fundamental, é que o liame entre as duas culturas é constituído pela latinidade. Por isso, propõe o historiador romeno a fundação em Coimbra de uma "escola da latinidade inteira", como "símbolo, afirmação e providência para o futuro". Dizia ele:

> Julgo que *aqui*, nesse último recanto ocidental da latinidade europeia, dever-se-ia cumprir um feito latino comum: a criação, em Coimbra, por todos os herdeiros - maiores ou menores - da Roma, dum ensino filológico e histórico-literário pelo qual se afirmasse a unidade de desenvolvimento, de país em país e de ramo em ramo, do espírito latino.

Para os Romenos, a amizade dos países latinos, fundada na origem comum, era necessária como o ar, ela exprimia as aspirações do povo e foi uma escola para muitas gerações de investigadores, de lutadores políticos animados pelas ideias de afirmação nacional e social. Tanto mais que o ensino, a vida artística e científica teriam ganhado com essa generosa abertura.

"As políticas dos Estados podem mudar com os ministros, mas os sentimentos da raça não podem desaparecer senão com a própria raça", dizia Iorga em 1921.[4]

Portugal era, na visão do historiador, "um dos mais belos países do mundo". O viajante Nicolae Iorga empreendeu uma rigorosa observação da natureza, dos costumes, das relações entre os homens, das virtudes espirituais, inserindo reflexões sobre a história, os ideais do povo, chegando até minuciosas descrições de vestuário e de paisagens. "Há arte em tudo o que pertence ao passado dessa nação no qual se amassaram tantas energias étnicas, debaixo daquele bom Sol, favorável à mescla de povos", dizia Iorga. A apreciação desvela a participação do autor apaixonado desse "mundo subpirenaico, no qual há tanta elevação e tanto sorriso, com muita humanidade diligente e alegre ...".

O livro de Iorga tem dez capítulos, dos quais o primeiro, "Prefácio espanhol", e o derradeiro, "Pela França do Sul", formam como um quadro para a viagem por Portugal propriamente dita, com os seus capítulos: "Para Lisboa", "Lisboa", "Évora", "Volta a Lisboa", "Nos arredores de Lisboa", "Para Coimbra", "Coimbra" e "Porto". Esse memorial de viagem é completado por quatro conferências realizadas mais tarde na Roménia sobre Portugal e intituladas: "O País", "A Raça", "A História" e "A Arte e Literatura", cujo conjunto tem 77 páginas.

---

[2] Lisboa: Impr. Celestino da Lus.

[3] "Latinitas", Congrès de la presse latine, Bucuresti.

[4] Na conferência intitulada "O segredo da cultura francesa".

O diário de viagem contém numerosas notações eruditas e, todavia, sensíveis, como também pertinentes e contínuas comparações com a Roménia: "Esse país não veio da montanha para a planície, mas é antes uma costa que, ao avançar, se fechou na montanha". Ou mais adiante:

> Não é um país recortado em talhadas directas como o desenvolvimento da nossa terra. Eis-nos de novo no alto, mas aqui no mundo das mais ricas flores, fantasticamente mescladas por cimas de lascas miúdas de pedra parda. Nenhuma água se vê, nem sequer uma fonte a saltar de degrau em degrau. Só as chuvas do Oceano, cuja água cintila por debaixo das árvores, mantêm petulante e fresca essa vegetação. Há lugares que parecem inundados sob as nuvens mais uma vez juntadas.

Eis agora a descrição dos Jerónimos que:

> Assombram pela riqueza do portal principal, no qual as ricas linhas do gótico flamejante se unem aos rostos mais arredondados do rei fundador e de sua esposa [...], à ornamentação vegetal emprestada aos países descobertos pelos Portugueses nas Índias e aos medalhões do mais puro estilo renascentista [...]. Não se pode imaginar uma mescla melhor nutrida de todas as aspirações dos tempos anteriores, sem que, no entanto, resulte pesado e confuso esse conjunto.

Não faltam as notações filológicas:

> Entre as coisas do passado que se mantêm nesse mais ocidental dos idiomas românicos, trasladados pelos descobridores até ao fundo de vastos continentes desconhecidos, há a maneiro medieval de contar os dias da semana: diz-se *quinta feira* [...].

Eis agora as reflexões que lhe inspirou Coimbra:

> Nenhuma Universidade do mundo tem, numa tal natureza, uma tal sede. Precisava-se dum profundo respeito pela ciência, pela erudição, por uma certa crença religiosa nos conhecimentos humanos, e precisava-se além disso do orgulho do dono de muitos países de todas as distâncias para que, sem se afastar da Igreja - aliás induzida a apoiar essa substituição - se pudesse erguer tal cidadela à alma humana inclinada sobre a natureza e sobre si própria.

O mesmo tipo de observações inspirou-lhe o Porto:

> Não posso esquecer, numa região onde até a igreja aldeã tem a fachada revestida de azulejos azuis, a admirável ornamentação de ladrilhos vidrados do *hall* da estação. Há ali lutas gloriosas, faustosas comitivas, procissões religiosas, cenas populares - toda a vida nacional em tempo e espaço. Precisa-se de um ardente patriotismo e de um especial talento artístico para, num lugar tão banal, se conceder tamanho espaço aos elementos mais nobres das aparências e das acções dum povo.

Na conferência sobre "O País" dizia Iorga a propósito da Galiza:

> Basta ver essa crista de lajes e compará-la com a bonita região que se estende debaixo da beira do Oceano, para compreender por que Portugal se apresenta como um dos mais belos países do mundo. É muito superior à Itália do Norte, e até, sob alguns aspectos, à do Sul: um país com riquezas assombrosas surge nesta costa do Atlântico, sobretudo a partir dum certo lugar para baixo, sem falar do Algarve com o seu clima africano. Essas regiões situam Portugal à frente de todas as regiões que se podem gabar duma esplêndida vegetação, quase tropical, de extraordinária riqueza.

Na conferência "A Raça", depois de ter falado da origem do povo português, Iorga deteve-se no modo de vida material e moral do povo. Eis aqui, por exemplo, a descrição duma ceifa:

> É um grande acontecimento para os camponeses aquela festa na qual se narram contos, como entre nós. Há alguma coisa nessa reunião rural que nos traslada no próprio domínio da nossa vida popular. Os camponeses portugueses põem na sua poesia popular tanto elementos conhecidos por nós, como também outros, que não se encontram por cá. Eles têm, por exemplo, o diálogo, que não se acha entre nós. Diz o rapaz um verso, responde a rapariga por outro e sai assim um troço alternado. Entre nós o moço costuma dirigir versos de amor à moça. Não quero dizer que os Portugueses não acham nas suas mulheres aquela formosura que estimule os homens a dirigir canções ao belo sexo; mas a verdade é que ali há o costume de as moças fazerem canções para os moços. São elas que se lamentam, dão suspiros e choram, dizendo que têm o coração lesado, queimado; felizmente é tão musical o tom com o qual dizem essas coisas, que salva-se tudo o que é comum e banal na forma.

Na conferência "A História" descreveu Iorga como foi que se chegou ao Portugal medieval, como evoluiu o país na era moderna, qual o sentido do novo Portugal surgido depois de 1840. Ele destacou assim, por exemplo, a significação dos Descobrimentos:

> Não se tratava da cobiça de terras, nem da sede de ganhos em homens desejosos de novos lucros; mas simplesmente duma continuação das cruzadas: toda a vida do antigo Portugal se desenvolveu a partir dessa ideia.

Aqui veio Iorga a mencionar D. Pedro de Portugal que chegou até as nossas paragens:

> Encontrei recentemente a prova de que esteve ele, com todo um séquito, em Veneza, onde o acolheram com grandes honras, depois até Râsnov, à Transilvânia, acompanhando o exército de Sigismondo de Hungria, o imperador-rei que se preparava para ir à Valáquia, descendo a Câmpulung: por então dava-se a luta cristã contra Radu Prasnaglava, pois D. Pedro acompanhava Sigismundo naquela viagem armada à nossa terra.

Eis, mais adiante, a descrição do marquês de Pombal:

> Mas além da crueldade que espantou a Europa, Pombal foi o maior homem de feitos que Portugal jamais teve. A agricultura e o comércio foram também regulamentados por ele. Em 1755, sendo toda a Lisboa derrubada pelo terremoto, perguntou o rei: "O que fazemos agora?", e respondeu-se-lhe: "Sepultamos os mortos, cuidamos dos vivos e fechamos as portas". E tudo foi-se reconstruindo. Sem dúvida, um homem que pôde dar tal resposta e, sobretudo, pôr em prática essas palavras, um tal homem merece considerar-se o fundador do seu país.

Na última conferência, "A Arte e a Literatura", tratou Iorga, entre outros assuntos, da língua portuguesa, que ele não julgava influenciada pelos Mouros:

> Não se encontram (na língua) aqueles sons guturais (vindos dos Árabes). É uma língua brincalhona, que não tem a solenidade do espanhol, ou a sonoridade do italiano, ou então a suave graciosidade do romeno; nem tem o cunho de aristocracia que o francês adoptou com o tempo. Mas é todavia uma língua de circulação rápida, com a qual se podem manter conversações muito expeditivas, e quem a compreende quando lida pode nada compreender ao ouví-la falar. Tal como é, aparece muito adequada à poesia; com esse pó de palavras podem fazer-se coisas totalmente

diferentes do que permitem o espanhol ou o italiano, que usam palavras vocálicas de integridade perfeitamente conservada, de modo que não se possa recorrer à desaparição das vogais finais para as necessidades do ritmo, como acontece em romeno.

Mais adiante tratou Nicolae Iorga da poesia popular e da literatura dos clérigos e dos reis (D. Dinis, D. Afonso IV), traduzindo também três baladas populares. Mencionou nomes ilustres da literatura portuguesa, de Camões e Gil Vicente a Eça de Queirós, Oliveira Martins e Herculano. Traduziu poesias de Soares dos Passos, Guerra Junqueiro e Antero de Quental. Em toda a conferência prevalece a visão histórica e cultural, no seu estilo característico precipitado, até improvisado, enumerativo e oral, pois o historiador queria informar rapidamente e verificar logo as suas intuições - o que ele fez, aliás, no livro inteiro.

O seu empreendimento não é menos notável, porque constitui, como já dissemos, o primeiro escrito romeno de conhecimento profundo da cultura e da espiritualidade portuguesas.

União dos Escritores da Roménia

A *POTUGUI YAZAUIN*: UMA CRÓNICA BIRMANE SOBRE OS DESCOBRIMENTOS PORTUGUESES

MARIA ANA MARQUES GUEDES

I. Comecemos por constatar o atraso da investigação histórica no tocante ao estudo da expansão portuguesa referida em fontes asiáticas.

A Ásia tem sido apresentada pela historiografia dos descobrimentos e da expansão, numa perspectiva inegavelmente lusocêntrica, como palco passivo da galhardia lusa: uma Ásia duplamente desprovida de identidade e de multiplicidade de gentes e de culturas, como se os países que a integram fossem terras destituídas de particularismos civilizacionais, ou paragens unidas por um exotismo de características indiferenciadas. Um cenário - porque, como mais, não é apresentado - que, de tão estranho, foi uniformemente pintado; e, seja qual for a história que se conte, esse pano de fundo comum, desenhado por olhos pouco atentos, vai sendo desenrolado, mostrando, desgarradamente, camelos ou elefantes, sultões muçulmanos ou soberanos budistas, pimenta ou lacre.

II. Passemos ao caso particular da Birmânia.

O próprio nome do país foi esquecido, ao ponto de ser designado por "Pegu", antiga capital e reino do litoral sul. A crescente importância dessa cidade permitiu que "Pegu", à maneira birmane, servisse de termo apelativo do território que controlava; e, à maneira portuguesa, que se generalizasse, de forma imprecisa, a toda a Birmânia[1].

Como vários outros aspectos, as literaturas e fontes históricas foram totalmente omitidas no fazer da história da presença portuguesa. Tal omissão tem impedido o funcionamento de uma engrenagem onde se deveriam encadear o estudo sobre a expansão e o conhecimento da literatura local, incluindo e relevando historiografia e fontes históricas. Sem intenções de deturpar a realidade, tem-se candidamente, sem culpa ou remorso, abafado a verdade e evitado que a Birmânia passe de mero palco, que não foi, a espaço de interacção cultural de que a história é testemunho.

Parece que nos cabe, como lusitanistas que pretendemos ser, desfazer tamanho engano e descobrir ao mundo os tempos, os espaços e as regiões onde a cultura portuguesa encontrou lugar para se difundir e se reajustar.

III. Detenhamo-nos um pouco sobre a forma como é tratada a memória histórica de Portugueses e Birmanes, quanto ao papel desempenhado pelos primeiros na Birmânia.

As fontes que existem, na Birmânia e em Portugal, têm sido ou não estudadas?

Quanto ao conhecimento das fontes birmanes: é verdade que há traduções anotadas, sobretudo em inglês mas também bilingues birmane-inglês, e ainda em francês, de crónicas

---

[1] Sobre o assunto, veja-se o meu artigo "Pegu" in *Dicionário de História dos Descobrimentos* (dir. Luís de Albuquerque), Lisboa: Caminho/ Círculo dos Leitores, 1994.

ou de excertos de crónicas e de colectâneas documentais[2]. Apesar de poucas, são ignoradas por quantos se debruçaram sobre a presença portuguesa naquele país. As que não foram traduzidas são desconhecidas dos investigadores lusófonos, por desconhecimento da língua birmane.

Quanto ao conhecimento e divulgação das fontes portuguesas: quando identificadas (identificação limitada por desconhecimento de aspectos histórico-culturais, nomes e topónimos) depara-se, invariável e essencialmente, com duas situações: 1) se os documentos se encontram em arquivos portugueses, são divulgados sem cotejo com fontes asiáticas e repetidos em insolúvel circuito fechado; 2) caso pertençam a bibliotecas ou arquivos não portugueses, permanecem geralmente em lista de espera por falta de quem leia português.[3]

Como contrapartida da segunda das situações apontadas, em Portugal os manuscritos orientais[4] esperam há séculos por investigadores que os saibam ler.

IV. Analisemos mais longamente a informação fornecida por essas fontes, birmanes e portuguesas.

Que tipo de fontes existem? Permanecem ou não apartadas as fontes de um e de outro país acerca de um mesmo assunto? Qual o seu valor histórico?

CASO 1 - FONTES BIRMANES

Entre estes testemunhos merecem destaque as crónicas, género relevante na literatura birmane. As crónicas em prosa, chamadas *Yazauin*, baseiam-se no modelo da *Rajawan* que, como indica o termo (do pali *raja*, "rei", e *vamsa*, "raça" ou "linhagem"), é uma história sobretudo dinástica. Difundiu-se na Birmânia, ligada aos modelos pali e independente de etnias, entre mons, arracaneses e birmanes.

Ressalta, da sua leitura, o uso de conceitos culturais necessariamente articulados com sistemas de pensamento e, logo, do modo de escrever História. É-lhe, contudo, reconhecida pelos "birmanistas", em geral, uma relativa exactidão - sobretudo a partir dos séculos XIV e XV.

Por essa altura, a presença da lenda foi-se diluindo em benefício do registo de acontecimentos ditos históricos, os quais coexistiam com aquela e, a par dela, ordenavam e compunham a narrativa. Ora, os relatos birmanes sobre o tema em estudo situam-se do lado mais acreditado dessa fronteira cronológica. É, portanto, o caso das passagens que passamos a mencionar e também da *Potugui Yazauin*, literalmente "Crónica dos Portugueses", que estudaremos aqui em mais pormenor.

---

[2] Casos de sucessivas iniciativas da *Burma Research Society*, nos dois primeiros decénios deste século, e, mais recentemente dos trabalhos de Than Tun e de Bénédicte Brac de la Perrière.

[3] Caso dos AMEP (Archives des Missions Etrangéres de Paris), onde, em anos passados e no presente ano de 1996, o empenhado arquivista mor, Padre Gérard Moussay, tem apelado para a ajuda de historiadores portugueses de modo a poderem ser catalogados variados documentos adormecidos há séculos, por falta de colaboradores conhecedores da língua portuguesa.

[4] "Manuscritos Orientais" é o nome de um dos núcleos dos AN/TT. Existem, porém, documentos orientais noutros núcleos desse e de outros arquivos, e é a eles que nos referimos aqui.

Antes de abordarmos a *Potugui Yazauin*, percorramos rapidamente outras crónicas birmanes, em busca de enquadramento e também de registos sobre a presença portuguesa e seu valor histórico.

a) A ***Slapat Datow Smin Ron***, traduzida para o inglês com o subtítulo "History of Kings"[5], refere os portugueses que ergueram a fortaleza de Sirião. Detém-se na figura de Filipe de Brito de Nicote, o aventureiro que os encabeçou e que estendeu o seu poder ao litoral sul da Birmânia. De modo inequívoco, designa-o como *Capitam Gerá* - cargo que de facto Nicote ocupou - adaptando a expressão portuguesa à língua e à escrita local. Esse género de adaptação encontrou aliás, nos testemunhos lusos, o seu reverso ao serem "aportuguesados" termos birmanes. Note-se ainda que a *Slapat* é mais precisa do que as fontes portuguesas quanto às prerrogativas e ao estatuto de Nicote na Birmânia, no que se repercute certamente o conhecimento das instituições locais - acuidade esta que se revela inversamente maior quanto a alusões feitas por portugueses às suas próprias características civilizacionais.

b) A ***Syriam Yazauin*** foi igualmente vertida em inglês, com o título de "History of Syriam"[6], que corresponde a uma tradução literal. Não havendo aqui lugar para aprofundar o estudo da crónica, salientamos, tal como fizemos em relação à *Slapat*[7], os aspectos mais ligados à presença portuguesa e à sua historicidade.

Convém apontar que o texto é apresentado como se de uma só crónica se tratasse, apesar de integrar dois relatos independentes, sequenciais e por vezes contraditórios - o que se tem explicado por vontade do escriba de combinar versões e impossibilidade prática de o fazer.

Tal como a *Slapat*, esta crónica menciona os portugueses em função da sua actuação no Sirião.

Nicote é designado, como em outras fontes birmanes, por *Nga Zinga* ou, de um modo mais geral, por "estrangeiro europeu", *Kala Feringhi*[8]. É apresentado como personagem marcante no devir histórico do país, mas indesejável em termos de religião. Se a *Slapat* o denomina de herético, a *Syriam* mostra-o como um corruptor do Budismo, contra o qual atentou de várias formas, entre as quais a intenção de fundir um sino de pagode para fazer canhões.

O episódio porporcionou ocasião para fazer intervir, semelhantemente ao que se passava com a historiografia portuguesa e europeia da época, o providencialismo divino: por mediação de Buda, o barco que transportava o sino naufragou.

Quanto a eventos político-militares, a *Syriam Yazauin* ou é corroborada pelas fontes portuguesas, por exemplo nas passagens sobre alianças e guerras luso-birmanes, ou

---

[5] Por Halliday; foi publicada no *Journal of Burma Research Society*, (*JBRS*), 13, 1, 1923, pp.127-32.

[6] Por J. S. Furnivall. Publicada no *JBRS*, 12, 3, 1922, pp.1-67.

[7] Desenvolvemos um pouco mais o estudo destas duas crónicas no artigo "Os Portugueses na Literatura Birmane", a publicar na *Revista de Cultura*, do Instituto Cultural de Macau.

[8] *Kala* significa tanto "indiano"como, parece que por generalização, "estrangeiro". Trata-se da apelação birmane para indianos e ocidentais vindos da India. *Feringhi* (do Persa Faringi, Firingi, i.e., "Francos") era termo usado na Ásia para designar os europeus e especialmente os portugueses.

enriquece-as com informação complementar, como seja o pormenor das negociações de Nicote com Anauk-hpet-lun, então pretendente a imperador de toda a Birmânia e futuro reunificador do país.

c) A ***Maha Yazauin Gyi***, "A Grande Crónica", de U Kala, não foi traduzida[9]. Comparada com relatos de jesuítas pelo historiador norte-americano Lieberman, apresenta quanto a eles, um pouco inesperadamente, muito mais concordâncias do que divergências.

Tal como os cronistas portugueses, U Kala relatou: a queda da cidade de Pegu às mãos de poderes birmanes rivais assistidos, de uma parte e de outra, por mercenários portugueses; a edificação da fortaleza de Sirião pelos aventureiros chefiados por Nicote; a extensão do poder adquirido por esses portugueses; a sua ascensão e queda às mãos de Anauk-hpet-lun; a sua integração como cativos - levados para o interior do país, foram ocupados em tarefas de utilidade pública; o seu papel como mercenários, nos conflitos birmano-siameses.

Ao contrário de Lieberman - e apesar de considerar excelente e pioneiro o conjunto dos seus estudos das crónicas birmanes - parece-me que os Jesuítas, como eles próprios afirmaram, tiveram acesso a fontes birmanes e as utilizaram. Estou até em crer que esses registos foram os mesmos que, muito provavelmente, U Kala utilizou quando mais tarde elaborou a *Maha Yazauin Gyi.*[10]

d) A ***Hamannan Yazawin Gyi***, "Crónica do Palácio de Vidro", é uma compilação oficial atribuída a uma comissão de especialistas, designada em 1829 pelo rei Bagyidaw com o fito de fundir, resumir e seleccionar, em obra acessível, fontes dispersas. Trata-se da mais conhecida das crónicas birmanes, por ser a mais abrangente a nível cronológico e por ter sido parcialmente traduzida para o Inglês sendo essa tradução editada em livro só a ela dedicado.[11]

Os compiladores, indigitados em 1829, acabaram por se basear quase exclusivamente na *Maha Yazawin Gyi*, pouco acrescentando de novo. Muitas das informações daquela crónica, são pois, como as desta, corroboradas por testemunhos portugueses.

e) **Outro tipo de fontes**, primárias, caso dos Éditos Reais emanados da capital birmane de Ava e publicados em colectânea documental bilingue inglês-birmane, confirmam, explicitam, e completam - no essencial - as crónicas acima referidas. O mesmo se passa com algumas inscrições líticas e com crónicas e demais fontes arracanesas.[12]

f) Finalmente, a ***Potugui Yazauin***, anterior à "Crónica do Palácio de Vidro", foi escrita em língua birmane em meados do séc. XVII ou já no séc.XVIII.

Trata-se da mais extensa das crónicas ou dos relatos, birmanes ou não, sobre a presença portuguesa na Birmânia; e é, também, a menos conhecida. Apesar de nunca ter sido traduzida em línguas ocidentais, é mencionada entre as crónicas listadas por U Tet

---

[9] Publicada em Rangum (três volumes em Birmane) entre 1926 e 1961.

[10] Sobre essa utilização veja-se o artigo citado "Os Portugueses na literatura biermane".

[11] Cf. PE MAUNG TIN e G. H. LUCE, ed., *The Glass Palace. Chronicle of The Kings of Burma*, Oxford University Press, 1923.

[12] Para mais pormenores v. "Os Portugueses ...".

Htoot em 1961[13], e figura entre as obras impressas birmanes num catálogo da British India Office Library.[14]

Tomei conhecimento da sua existência ao ler essas listas e um artigo de Furnivall, escrito em 1912 sob o título "*A Forgotten Chronicle*"[15]. O manuscrito em que o artigo se baseia pertencia a U Tin, um magistrado de Pagan; parece que, na época, havia uma outra versão manuscrita entre o espólio da antiga "Bernard Free Library", em Rangum.

Infelizmente não consegui ainda encontrar qualquer das versões manuscritas[16]. Baseio-me num exemplar, também em língua birmane, impresso e publicado em Rangum em 1918 - livro de 236 páginas de texto e 8 de assuntos preliminares, contendo uma breve introdução e uma detalhada tábua das matérias.

A introdução não é datada, mas foi certamente escrita no começo do nosso século aquando da publicação. Explicita o interesse da edição de um manuscrito em folhas de palmeira "de modo a ser conhecida de todos, do homem vulgar ao mais sábio monge", visto que se encontrava "guardado e encerrado [...] enquanto o tempo fluía sem que a crónica, assim desaparecida e desviada do mundo, tivesse oportunidade de se divulgar e distinguir". Segundo o autor anónimo desta introdução, a crónica foi traduzida do português para o birmane[17]; e, de acordo com o colofão, os tradutores foram um oficial régio birmane Thiri-zei-dayat-kyaw e um padre europeu chamado Daung Bhinashu, nome que parece ser corrupção de Dom Ignácio. Não são dadas quaisquer explicações suplementares a esta seca informação. Apesar de encaminhadas várias pesquisas, não estou ainda segura da identificação dos dois co-autores.

Certo é que a crónica pouco tem em comum com as narrativas portuguesas conhecidas, sendo difícil aceitar que, como é sugerido na sua introdução póstuma, se trate da tradução de obra impressa ou manuscrita em Portugal.

No tocante à publicação da *Potugui Yazauin,* o pouco que se segue é quanto por ora posso acrescentar:

1) Não tenho conhecimento de qualquer tradução, editada ou não.

2) A edição birmane, de 1918, não parece ter sido empreendida pela activa *Burma Research Society*, que, na altura, se envolveu seriamente na impressão de crónicas birmanes tais como a *Maha Yazauin Gyi* e a versão traduzida em inglês da *Hmannan Yazauin*.

3) Não consegui ainda confirmar a minha suposição de que o artigo de Furnivall tenha influenciado os editores.

4) Contudo, a Sociedade acima citada adquiriu um exemplar da crónica, após a sua impressão, entre Dezembro de 1920 e o final do primeiro semestre de 1921. Essa aquisição

---

[13] *Historians of South East Asia*, (ed. D. G. E. Hall), Oxford University Press, 1961, p.59.

[14] K. Whitbread, *Burmese Printed Books in the India Office Library*, p.99.

[15] Publicado no *JBRS*, 2, 2, 1912, pp.161-7.

[16] Agradeço os esforços envidados por Vivian Ba, historiador birmane hoje pertencente aos quadros da Embaixada de Myanmar em Paris, e por U Thaw Kaung, da actual Biblioteca Universitária de Rangum, em busca do precioso manuscrito.

[17] *Potugui*, § 4. A tradução é minha.

é ambígua e laconicamente assinalada na revista da Sociedade, do seguinte modo: "*presented by* Ko Toke Kyi".[18]

A *Potugui Yazauin* foi redigida em data incerta, que Furnivall situa na segunda metade do século XVII. A narrativa começa por uma breve descrição da situação geográfica de Portugal; passa depois a uma longa e pormenorizada história da expansão portuguesa, desde os seus primórdios até meados de seiscentos. A actuação portuguesa na Birmânia merece particular atenção, sendo-lhe dedicados vinte e um capítulos no total dos cento e vinte e dois em que a obra se divide.

Os restantes capítulos versam assuntos como o descobrimento das Canárias, da Madeira, dos Açores, do Brasil, a exploração da costa ocidental africana, a primeira viagem à Índia, a presença portuguesa nas Molucas, em Ceilão, na China, na Pérsia e até na Indonésia e em Bengala.

Crendo tratar-se da obra de um português, mesmo notando não ter ela o estilo imperialista dos relatos portugueses, Furnivall considerou "*the whole relation singularly impartial*". Na verdade, fora de todas as expectativas - para quem esteja habituado ao tipo de aproximação característico das crónicas portuguesas e mesmo das birmanes - o relato coloca em cena, paralelamente e com conhecimento de causa, aspectos das histórias político-administrativas dos dois países.

Em certas passagens, os Portugueses são referidos como duros e impiedosos, e mesmo perigosos ou criminosos - o que afasta a crónica do estilo próprio dos escritos dos missionários católicos, e torna difícil a atribuição da sua autoria a portugueses.

Não obstante, julgamos provável ter havido ao menos colaboração de um português, pelos dois motivos seguintes:

i) O período abrangido pela crónica inicia-se antes da presença portuguesa na Birmânia, o que parece pressupor conhecimento da História de Portugal e intenção de a divulgar.

ii) Os portugueses que se encontravam na Birmânia, em particular Nicote, não aparecem já como corruptores da religião.

Ao contrário, o facto de Filipe de Brito de Nicote não ser designado pelo seu nome, como seria de esperar se o autor fosse português, indicia autoria birmane.

Surpreendentemente, é assimilada a sua actuação à de um capitão cujo nome, *Zuin Cago*, aparentemente João Gago, não é mencionado nos testemunhos portugueses[19]. Outras personagens e topónimos, independentemente da sua articulação ou não com a história birmane, são registados pela crónica. Nomes e termos aparecem "birmanizados", i.e. escritos em caracteres birmanes, de forma fonética tanto quanto a transcrição do português é possível nessa língua. São os casos, entre outros, de "Vasco da Gama", "D. João I", "Porto Santo" e "Cabo da Boa Esperança".

---

[18] *JBRS*, 11, 2, 1921, pp.112.

[19] Seguimos até aqui, e desde o começo da análise da *Potugui Yazauin* (na alínea f) deste artigo), o nosso artigo "Os Portugueses ..." cit.

g) Além das crónicas birmanes e arracanesas, decretos régios, e inscrições líticas, escritos dispersos atestam a importância de uma faceta lusófona sem dúvida resultante dos contactos dos Portugueses com a Birmânia.

A língua portuguesa foi certamente língua disseminada naquele país, como o testemunha um dicionário latim-birmane-português, ao que parece escrito por um missionário católico[20]; e parece ter chegado a ser língua franca, tal como o sugere a existência de um passaporte bilingue birmane-português, passado a um tal Dom Budan Mahomet Sahib em 1783.[21]

CASO 2 - FONTES PORTUGUESAS

São muitos os manuscritos portugueses disponíveis sobre a Birmânia, se bem que dispersos nos arquivos, e, dentro deles, nos vários núcleos documentais existentes.

Semelhantemente, as informações impressas encontram-se, quase sempre, inseridas em obras genéricas sobre o Oriente. Problemático é ainda o facto de as crónicas da Ásia serem praticamente restritas ao séc. XVI - caso das de Castanheda e Correia, das "Décadas" iniciadas por João de Barros e continuadas por Diogo do Couto, até 1600. Para o séc. XVII dispomos tão-só da *Década 13* da autoria de António Bocarro, que continuou o trabalho de Barros e de Couto num âmbito cronológico limitado ao período entre 1612 e 1617, deixando em vazio os primeiros doze anos e os restantes anos do século. Mesmo tendo em consideração a *Ásia* de Faria de Sousa - que é uma compilação de crónicas e manuscritos, como é afirmado no prefácio - a falta é notória, pois essa obra circunscreve-se a uma época que termina em 1640.

Analisando, entre essas fontes, as respeitantes à Birmânia, ressaltam três características: **1) lacunas**; **2) insuficiência relativa**; **3) aproveitamento**.

1) LACUNAS

Para além do problema da falta de cronistas, em comparação com outras zonas do sueste asiático continental (caso da Tailândia) ou insular (caso do Macassar), as informações sobre a Birmânia, se bem que numerosas no dobrar do séc. XVI, escasseiam a partir do segundo quartel do séc. XVII.

Tal lacuna relaciona-se com o tipo de contactos estabelecidos: é que as fontes primárias, maioritariamente constituídas por papéis oficiais (correspondência régia, regimentos, embaixadas) refletem as relações a nível oficial - ou seja, reportam-se quase exclusivamente às épocas e lugares em que houve contactos com Goa, omitindo espaços e tempos em que elas não existiram. Assim, foi bem documentado: o entabular de conversações diplomáticas após a tomada de Malaca em 1511 - divulgados por Lopes de

---

[20] Referido por autores como Vivian Ba "Early Catholic".....

[21] O manuscrito encontra-se em Oxford, na Bodleian Library. Com base nele, Pe Maung Tin escreveu o inestimável artigo "Phonetics in a Passport" in *JBRS*, 12, 3, 1922, pp.127-32.

Almeida[22] e sobretudo por Luís Filipe Thomaz, que estudou os aspectos comerciais das embaixadas dirigidas principalmente a Pegu mas também ao Arracão[23], bem como o comércio e a navegação posteriores.

Igualmente bem documentada foi a ocupação territorial entre 1600 e 1613 - conhecida através de vários artigos que têm por base o *Breve Discurso àcerca da conquista do Pegu*, relato seiscentista do Pde. Manuel de Abreu Mouzinho[24], bastante divulgado por ter acompanhado várias edições da *Peregrinação*.

Foram eventos também registados em diversos manuscritos: o restabelecimento das negociações de paz, por volta de 1620, ou seja, a diplomacia e os acordos trocados entre arracaneses, birmanes, e siameses com Goa [25]; e as tentativas de anexação na década de 1640, profusamente referidas por missionários.[26]

2) INSUFICIÊNCIA RELATIVA

Apesar de as informações serem insuficientes, obrigando a recorrer a fontes europeias e asiáticas[27] sob risco de se cair numa perspectiva lusocêntrica, têm considerável importância não só para o estudo dessa presença como ainda para o conhecimento da História da Birmânia. Aparte os relatos oficiais já mencionadas, destacamos:

a) as **fontes cartográficas**, com o duplo interesse para a história local dos registos de topónimos antigos e das mais importantes zonas geopolíticas. Entre os topónimos contam-se "Rei" (actual Ye, no Tenasserim), "Pré" (actual Prome), "Arracão" (actual Myohaung) registados com a pronúncia da época[28]. A par destes topónimos, aparecem outros ainda inidentificados; caso de "Calaminham", onde Pinto teria ido acompanhando uma embaixada de Bayinnaung antes da conquista de Ava a fim de garantir livre passagem através das terras dos shans. A descrição, uma das mais controversas da *Peregrinação*, faz

---

[22] "Introdução" ao *Breve Discurso em que se conta a Conquista do Reino Do Pegu*, Barcelos: Portucalense Editora, 1936, pp.v-xvii.

[23] Além do já citado livro da co-autoria de G. Bouchon e L. F. Thomaz, veja-se: *De Malaca a Pegu. Viagens de um Feitor Português (1512-1515)*, Lisboa, 1966; *A Viagem de António Correia a Pegu em 1519*, Lisboa, 1976 e Geneviève Bouchon"Les premiers voyages à Passai et à Pegu 1512-1520" in *Archipel*, 18, 1979, pp.67-79.

[24] Reeditado, em livro independente, pela Europa-América (Lisboa, 1990).

[25] Como as de Bicker e de Pissurlencar.

[26] Sobre o assunto veja-se o meu artigo "D. Martim, um Príncipe Arracanês ao Serviço do Estado da Índia e das Pretensões Portuguesas de submissão da Birmânia" in: *Mare Liberum*, nº. 6, dez. 1993, pp.67-82.

[27] Sobre o papel das fontes asiáticas v. Sanjay Subrahmanyam "Through the Looking Glass: Some Comments on Asian views of the Portuguese in Asia, 1500-1700" in *Relações Entre A Índia Portuguesa, A Ásia do Sueste e o Extremo Oriente. Actas do VI Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*, edição dirigida por A. Teodoro de Matos e Luís Filipe F. R. Thomaz, Lisboa: Macau, 1993, pp.377-403.

[28] Sobre o valor fonético do "R" e do "Y", veja-se: Pe Maung Tin "Phonetics in a passport" in *JBRS*, 2, 3, 1912, pp.127-32; e Denise Bernot "Rapports phonétiques entre le dialecte marma et le birman" in *Bulletin de la Société Linguistique de Paris*, 53, 1, 1957-8, pp.273-94.

crer que "Calaminham" era um reino shan do leste da Birmânia, o que aliás é confirmado por outras fontes.[29]

Entre as fontes cartográficas, traduzem exemplarmente as mutações geopolíticas da Birmânia: o Atlas de Lopo Homem e a carta anónima atribuída a Diogo Ribeiro que registam os poderes do interior birmane e do litoral mon nos começos do séc. XVI, descrito por autores como Duarte Barbosa[30]; e os atlas de Fernão Vaz Dourado. Todos eles ilustram a alternância de forças políticas no final do mesmo século. Por exemplo, como notou Jacques Nepote, manteve-se Pegu mas o Sião foi suprimido em 1570 e reintroduzido em 1580[31]. O facto deve-se à anexação do Sião pelo império birmane e à independência posteriormente conseguida.

São também elucidativas representações topográficas, com vistas e plantas de povoações e fortalezas, os desenhos do roteiro de Gaspar Pereira dos Reis, e a representação anónima da planta da fortaleza do Sirião.

b) os **relatos de viajantes e de missionários**, em que figuram referências geográficas, culturais, político-administrativas e militares ao litoral, mas também, e amiúde, ao interior. Casos, entre outros: dos jesuítas, franciscanos, e agostinhos estabelecidos em Chatigão e Sirião; de Fernão Mendes Pinto, cuja magnífica descrição das guerras de unificação (até 1550) tem servido de fonte aos historiadores não portugueses que trabalharam esse período, constatando uma concordância essencial entre a *Peregrinação* e as fontes birmanes.[32]

c) as **fontes arqueológicas**, esclarecedoras da presença, na Birmânia, de portugueses de quem se perdeu o rasto. Caso do túmulo de Salvador Ribeiro de Sousa, figura bem conhecida porque ligada à ocupação do Sirião e objecto da apologia de quantos secundaram o *Breve Discurso*. Este livrinho, apesar de constituir fonte de razoável valor em passagens menores, parece ter como principal razão de ser a vontade de denegrir tendenciosamente a imagem de Nicote para exaltar a daquele seu companheiro de armas.

3) APROVEITAMENTO

É patente um subaproveitamento que tem originado falhas desnecessárias.

Por um lado, a História dos Portugueses na Birmânia é praticamente inexistente. Dispomos, além dos sólidos estudos de Thomaz sobre os primeiros contactos oficiais, de

---

[29] Como um livrinho da autoria do célebre Agostinho Sebastião Manrique (editado em 1638 e desconhecido por não ter havido outras reedições) intitulado *Breve Relatione dei Regni di Pegu, Arracan i Brama i deglij Imperij del Calaminham, Siamon, i gran Mongol*, Roma, 1638. Preparei uma reedição, publicada pela Comissão dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa: Ed. Cotovia, 1997.

[30] Por 1516 (*Livro que dá relação do que viu e ouviu no Oriente Duarte Barbosa*, Lisboa, 1946, pp.192-3). Ver Atlas de Lopo Homem, 1519, e Carta anónima atribuída a Diogo Ribeiro, 1525, MOTA, A. T. e CORTESÃO, A., *Portugaliae Monumenta Cartographica*, I, est. 37 e 38, Lisboa, 1987.

[31] "The Portuguese, Cambodia and the Mekong Valley. The Logic of Discovery" in: *The Portuguese and the Pacific*, ed. F. Dutra, Univ. de Sta Barbara, California, 1995.

[32] Tanto Georges Le Gentil como Lieberman, que trabalharam este período, consideraram que a *Peregrinação* está de acordo, nos factos essenciais, com as crónicas birmanes; cf., respectivamente, *Fernão Mendes Pinto un précurseur de l'exotisme au XVème siécle*, Paris, 1947, e "Europeans, Trade, and the Unification of Burma c. 1540-1620" in: *Oriens Extremus*, 27, 2, 1980, pp.203-26.

um livro do Pde. Manuel Teixeira[33] que, apesar de se tratar de uma compilação de citações acompanhada de incompleta relação das missões católicas, me parece marco historiográfico por ter sido o primeiro a abranger épocas e locais que ultrapassam a ocupação do litoral sul.

Por outro lado, o que se tem escrito em pequenos artigos e em obras gerais sobre a Ásia é fruto de leituras pouco atentas, sem preocupação de confronto com especificidades daquele país. De tal despreocupação resultou a generalização ou ambiguidade de designações e a não identificação de situações, personagens e topónimos, apesar de muitos terem sido identificados pela historiografia europeia dos inícios do século XX e da existência em Portugal de um *Glossário Luso-Asiático* e de um *Glossário Toponímico da Antiga Historiografia Portuguesa Ultramarina*[34]. São disso exemplos:

a) o uso abusivo de "Pegu", já mencionado;

b) o facto de não saber como tratar o Arracão, por este ter sido registado de formas diversas: ora como parte da"região de Pegu"; ora como reino das chamadas "partes de Bengala" (dada a sua posição geográfica); ora, ainda, em meras alusões (dada a escassez de contactos oficiais em contraste com a intensa actuação de particulares "lançados" na região);

c) a confusão entre o império arracanês e o império mogol, mercê de deficiente interpretação da documentação onde (por motivos discutíveis que não cabe aqui aprofundar) "mogo" aparece como sinónimo de "arracanês";

d) a designação de reis e altos funcionários birmanes pelos nomes com que foram designados pelos cronistas, que os escreviam tal como os ouviam. Assim, no *Dicionário de História de Portugal* refere-se Min Razagri como "Xilimixá"[35], aportuguesamento de Selim Shah, um título usado pelo soberano, deixando-se em aberto a sua identificação. Nos múltiplos escritos sobre a *Peregrinação* continua-se a denominar tanto Tabin-shwei-hti como Bayinnaung de "Brama", termo que significa "birmane", etnia daqueles reis, questionando-se a historicidade, comprovada há muito, de outros personagens e factos igualmente célebres[36]. Numa recente tese de doutoramento, com interesse em outros aspectos, chamou-se "Sião Songtam, rei de Pegu" ao rei siamês Intharacha (r. 1611-28) que se intitulou Song Tham.[37]

Não está em causa averiguar e debater aqui antigos nomes e topónimos, se bem que tarefa de indiscutível utilidade. O que está em causa é alertar para a necessidade de

---

[33] *Portugal na Birmânia*, Macau: Imprensa Nacional, 1983.

[34] Respectivamente da autoria de Sebastião R. Dalgado (publicado pela Imprensa da Universidade de Coimbra em 1919 e reeditado em Hamburgo em 1982) e do Visconde da Lagoa (em 4 vols., e uma adenda, publicados em 1950-54).

[35] Artigo "Pegu" de Elaine Sanceau (Vol. V, Porto: Figueirinhas, 1979).

[36] Seria exaustivo e difícil citar os escritos sobre a *Peregrinação* que se têem vindo a multiplicar nos últimos anos. Cito apenas alguns, em outros aspectos notáveis: J. D. Pinto CORREIA, *A Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*, Lisboa: Ed. Comunicação, 1983, pp.204-201; A. J. SARAIVA, *Fernão Mendes Pinto*, Lisboa: Europa-América, 1958, pp.30-6, J. M. GARCIA, "Observações sobre o Oriente nas obras de Fernão Mendes Pinto" in *Estudos Orientais III*, Instituto Oriental/Universidade Nova de Lisboa, 1942, p.69.

[37] M. Manuela S. BLANCO, *O Estado Português da Índia da Rendição de Ormuz à Perda de Cochim (1622-1663)*, p.167. Tese apresentada à Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, em 1992.

ultrapassar a fase em que os historiadores portugueses dificultaram a compreensão da presença portuguesa na Birmânia, por retirarem à História o seu carácter analítico e interpretativo. É preciso chamar as coisas pelo seu nome (ou pelos seus nomes, quando têm mais de um) ou então assinalar o desconhecimento dos nomes e das coisas (na esperança de que futuras investigações os apurem). Se assim não for, pelo andar da carruagem, afirmaremos, como há tempos se fez, que o primeiro nome de Hitler é "Heil", de "Heil, Hitler".[38]

V. Finalizemos esta exposição apresentando algumas conclusões.

Quase todos os géneros literários birmanes, desde que o período tratado abranja os sécs. XVI e XVII, veiculam informações sobre os portugueses. Parece, pois, que não faltam registos birmanes não só sobre a presença portuguesa, mas também acerca da sua inscrição histórica no quadro dos Descobrimentos.

A história da presença portuguesa e dos contactos luso-birmanes é, aliás, assunto mais veiculado na Birmânia do que em Portugal, onde o interesse pela Birmânia não deu origem a uma história que, em extensão e análise, se assemelhe à *Potugui Yazauin*.

É, igualmente, assunto mais focado pela literatura birmane do que por outras literaturas do Sueste Asiático, mesmo por aquelas dos países onde a presença portuguesa foi mais sólida e durável do que na Birmânia. É exemplo disso a Malásia, onde como o testemunham as mais recentes investigações existem lacunas nos escritos históricos. Não obstante, o estabelecimento português em Malaca, diferentemente do que aconteceu na Birmânia, teve carácter oficial, territorial e efectivo durante século e meio.

A *Potugui Yazauin* não é caso isolado, no sentido de se não tratar do único escrito através do qual a cultura portuguesa se divulgou na Birmânia. Ao contrário, parece inserir-se numa tradição literária onde essa cultura encontrou lugar para se exprimir e sobreviver.

Apesar de existirem bastantes fontes portuguesas e birmanes, e de a sua análise permitir complementar, explicitar, e criticar a História até agora feita, tais fontes permanecem apartadas e a sua junção e consequentes estudos comparativos têm sido esquecidos pela historiografia portuguesa.

Universidade Nova de Lisboa

---

[38] Num concurso televisivo da TVI. Se o facto é anedótico num concurso, situações afins revestem-se de mais gravidade nos livros de História, incluindo naqueles destinados ao ensino da geração mais jovem.

O DISCURSO DA LUSITANIDADE NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE POLÍTICA SUL-RIOGRANDENSE

IEDA GUTFREIND

A comunicação privilegia o campo de conhecimento da história da História, ou seja, a historiografia. Sua referência geográfica é o Rio Grande do Sul (RGS), estado meridional do Brasil.

O RGS apresenta 3.307 Km de limites, desses, 622 Km delimitam com o Oceano Atlântico (18,81%), 958 Km com o território brasileiro (28,97%), 724 Km com o Uruguai (21,89%) e 1.003 Km com a Argentina (30,33%). Portanto, no cômputo geral de seus limites, 1.727 Km, correspondendo a mais de 50% (52,22%) (MOREIRA, 1983) de seu território são fronteiras com a área do Prata, outrora áreas de colonização espanhola.

Deve-se ressaltar que o espaço geográfico que compõe o RGS atual, nos primeiros séculos da conquista e do povoamento ibérico, interessou tanto a Portugal, quanto à Espanha.

Os contornos geográficos do RGS sofreram modificações através da sua história. No período das disputas territoriais entre Portugal e Espanha pelas terras ao sul do continente americano, ora espaços foram anexados, ora perdidos por um dos Impérios, em detrimento do outro. Exemplifica-se com a fundação de núcleos de povoamento, como a Colônia do Sacramento, em 1680, dilatando o domínio português ao Rio da Prata quando, consequentemente, uma maior extensão de terras passou a compor o extremo sul lusitano; a conquista e permanência espanhola, no século XVIII, de 1763 a 1776, em áreas de povoamento luso, uma vez mais locomoveu as fronteiras; a conquista da extensa área das Missões, a noroeste, em 1801, criou novos contornos para as terras do extremo sul, e ainda no século XIX pode-se exemplificar com a conquista e incorporação temporária, ao Império brasileiro, da Banda Oriental, que passou a se chamar Província Cisplatina (atual Uruguai).

Portanto, o processo histórico do RGS evidencia que os vínculos políticos, econômicos e sociais com o Prata (Uruguai e Argentina atuais) são bastante antigos e, em determinados momentos, significativos.

Parte-se, pois, da premissa de interesses ibéricos, espanhóis e portugueses nos tempos coloniais, na área geográfica que atualmente corresponde ao estado sulino do Brasil, o RGS. Neste sentido, a comunicação apresenta de forma analítico-crítica a historiografia sul-rio-grandense contemporânea que torna exclusivo o elemento lusitano no processo histórico sulino, construindo-lhe uma identidade política nacional, brasileira.

Sobre a área sul do Brasil, durante os séculos XVII e XVIII tem-se informações várias, desde a correspondência dos missionários jesuítas, a documentação oficial espanhola e portuguesa, roteiros de viagens, relatos de viagens, diários, materiais vários,

os quais nas palavras de um historiador esclarecem "[...] alguma cousa de fundamental com respeito à formação histórica da comunidade gaúcha" (CÉSAR, 1969, p. 12).

Os tratados de limites entre Portugal e Espanha, promovendo a vinda de autoridades militares, engenheiros, comissários, que legam documentos e "diários de campanha", também são fontes ricas em informações sobre esta área. Este conjunto de recursos, a historiografia posteriormente utilizou dando uma marca política de caráter lusitano, em termos de disputas entre impérios.

Mais para o final do século XVIII, os informes tornaram-se mais detalhados sobre os recursos naturais disponíveis, os caminhos possíveis para percorrer a área, as possibilidades de conquista e de povoamento, as escassas povoações existentes, sua forma de vida e os hábitos, a partir das atividades econômicas que ali se desenvolviam.

Adentrando no século XIX, surge uma literatura sob a forma de almanaques, com informações variadas; contemporaneamente, os relatos de viagem de viajantes estrangeiros, comuns na época, se avolumam e detalham acerca desta área geográfica.

As fontes historiográficas amealhadas no período anterior, acima explicitadas, foram sistematizadas na obra "Anais da Província de São Pedro", da 1ª metade do século XIX, de autoria de José Feliciano Fernandes Pinheiro, posteriormente agraciado com o título de Visconde de São Leopoldo. É ele considerado o pai da historiografia gaúcha e sua obra marca o surgimento de uma matriz historiográfica que recria o passado histórico sul-riograndense sob a ótica portuguesa e por isso se denomina *lusitana*. O autor narra a conquista e o povoamento português, destacando os acontecimentos políticos e militares entre Portugal e Espanha na luta pela posse das terras ao sul da América. Esta forma de ver a história do RGS teve continuidade e foi adquirindo importância. A intensidade é variável, desde o minimizar as aproximações do RGS com o Prata até a sua negação total, defendendo a supremacia inquestionável da cultura lusitana.

Outras obras se sucederam, surgiram as Sociedades Literárias ao longo do século XIX e estas guardavam espaços para textos e documentos históricos. Neste período, também foram feitas tentativas para a criação de um Instituto Histórico.

Na segunda metade do século passado infiltraram-se na Província as "idéias do século". O positivismo fincava pé e alastrava sua influência, além das idéias darwinistas e spenceristas; era o reinado dos cientificismos, temas debatidos nos Almanaques e nos Anuários que se multiplicavam, e que em sua diversidade de assuntos, também incluíam os históricos.

Na última década do século passado ocorreu um corte na orientação inaugurada com os "Anais" do Visconde de São Leopoldo. Algumas obras dos propagandistas do regime republicano passaram a enfatizar a singularidade da província sulina, seu *destino manifesto* de viver autonomamente, as incapacidades da política do Império com sua centralização excessiva, destacando as relações naturais do extremo sul do Brasil mantidas com a área platina.

Com as características acima expostas, ganha força o que se denomina *matriz hispânica* ou *platina*. Esta tendência historiográfica, com seguidores até a atualidade, caracteriza-se pela ênfase que os historiadores dão a qualquer tipo de relação ou de influência da região do Prata, na formação histórica sul-riograndense. Também consideram

que a extensa área das Missões Orientais (noroeste do RGS), com os aldeamentos jesuíticos, pertence à história do RGS, recuando seu passado histórico ao século XVII.

Portanto, identificam-se na historiografia gaúcha duas matrizes ideológicas que permanecem gerando interpretações distintas da sua história. O entendimento do vocábulo matriz remete a um tipo de discurso com características comuns, encontradas em um conjunto de obras históricas, cujos conceitos adquirem significados ocultos, conforme a conjuntura na qual se desenvolve e, por isso mesmo, mantém uma vitalidade sempre eficaz. Essas matrizes - lusitana e platina - representam a busca de uma identidade histórica para o RGS.

Ressalta-se que ainda nas primeiras décadas do século XX os trabalhos históricos sobre o RGS se multiplicavam, porém, dentro de um discurso historiográfico que se apresentava multifacetado, aberto em suas afirmações sobre o processo histórico sul-riograndense.

Notadamente é a partir da década de 1920 que vão se radicalizar os posicionamentos político-ideológicos. Gradativamente, a matriz lusitana da historiografia vai se assenhoreando da verdade histórica, desbancando o discurso historiográfico hispânico.

É na década acima localizada que a História se institucionalizou com a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul (IHGRGS - 1921). As matrizes lusitana e platina se dividiram entre os seus pares e apresentaram polêmicas entre si. No entanto, acima das diferenças, ambas defenderam uma historiografia marcadamente nacionalista. É na conjuntura internacional e também brasileira e gaúcha que se pode entender tal orientação historiográfica. No âmbito mundial, os nacionalismos se exacerbavam, o Brasil, por sua vez, em um processo modernizador, populista, centralizava o Estado brasileiro e o RGS se inseriu neste processo de construção nacional. A República Nova emergia com a denominada Revolução de 1930 que alijara um modelo político e econômico. Neste movimento de âmbito nacional o RGS fora um de seus líderes.

Os discursos políticos e as construções históricas punham novamente em prática o discurso do *destino manifesto* do RGS, só que, agora, não mais se apoiando em sua singularidade histórica e geográfica, as quais os republicanos usaram como bandeiras de luta contra o regime monárquico, na fase da propaganda, no final do século passado. Se no final do século XIX pregaram o isolamento e a possibilidade de sobrevivência do extremo sul do Brasil, agora, às vésperas de 1930, o discurso do *destino manifesto* defendia justamente o oposto, ou seja, a integração nacional, sob a liderança gaúcha.

É neste quadro que se torna possível o entendimento do triunfo da tese do passado exclusivamente lusitano do RGS, em detrimento do veio explicativo da matriz platina.

Intelectuais, políticos, historiadores constroem um discurso para o RGS, criando uma identidade portuguesa em sua origem e brasileira em seus sentimentos.

A construção da identidade lusitana para o RGS constituiu-se em um longo processo. O interesse político-econômico de voltar o RGS para o Brasil pode ser localizado em período anterior à década de 1920; porém, é a partir desta época que transformou-se em uma vontade coletiva, capitaneada pelos seguidores da matriz historiográfica lusitana.

Neste contexto, 1925 foi um ano chave, pois, a partir de então, todo discurso político, produção historiográfica e pronunciamentos de toda ordem, insistiam nos liames

exclusivos da história do RGS com a história da Coroa portuguesa no Brasil. Ainda em 1975, tais afirmações eram repetidas em "Fronteira", de Moysés Vellinho.

A insistência dos historiadores da matriz lusitana fortalecia-se com o concurso dos representantes da matriz platina, na medida em que estes também afirmavam a origem portuguesa do RGS, embora defendessem a existência de graus diferenciados da influência hispânica no Estado.

As matrizes lusitana e hispânica estabeleceram polêmicas entre si sem maiores conseqüências do que as provocadas pela imprensa. As desavenças, os pontos discordantes não se aclararam e nem se concluíram. Ambas realizavam suas aspirações - tornar o RGS luso, brasileiro e aceito pela Nação. Compunham tais matrizes um binômio tautológico, sendo uma a oposição permitida da outra. Esgotaram-se, consumindo sua própria matéria. Construíram uma história como círculos concêntricos voltando sempre ao ponto de partida, embora, em termos de fontes e de aperfeiçoamento das informações, seu movimento tenha sido ascendente. O esforço, a sofisticação, o aumento e qualidade de fontes foram suficientes para a construção e o aprimoramento do seu discurso, frágeis, porém, para a sua sustentação. Fontes, diga-se de passagem, em sua maioria extraídas dos documentos oficiais portugueses.

Como a historiografia em sua matriz lusitana, vinculou a história gaúcha à órbita portuguesa, o início desta história ficou caracterizado como tardio. Lê-se nos escritos destes historiadores que a área sulina, por mais de dois séculos, esteve completamente (alguns suavizaram, não utilizando o vocábulo completamente) abandonada pela metrópole (Portugal). No entanto, este mesmos historiadores destacavam a permanente luta nas fronteiras entre as Coroas ibéricas. Neste sentido, questiona-se o sentido dado ao termo 'abandono', já que a Coroa portuguesa jamais deixou de lutar pela posse e povoamento das terras do sul do Brasil.

Outro aspecto a considerar refere-se à Revolução Farroupilha, conflito que assolou a província sulina de 1835 a 1845. Desde este episódio, a identidade e a fidelidade rio-grandense à nação passaram a ser questionadas por representantes do Império e mesmo posteriormente. Quando versões do acontecimento insistiam nas pretensões separatistas do movimento, sob influência platina, políticos e intelectuais sulinos refutavam veementemente tais opiniões. E, em um processo crescente, a partir de 1930, tornou-se insistente e sistemática a negação do separatismo e do platinismo, por parte dos sul-riograndenses em relação ao Império e posteriormente República brasileira. Fazia-se profissão de fé à brasilidade do RGS.

No entanto, não há como negar os interesses sul-riograndenses no Prata e tampouco os interesses da própria Coroa portuguesa em se expandir até aquela área. Historiadores do quilate de Caio Prado Jr., por exemplo, destacam que o extremo sul girou mais na órbita castelhana que lusitana no início de sua história, reconhecendo que as relações da área sulina com a platina foram intensas. As pesquisas históricas dos "brazilianistas" Spencer Leitman e Richard Slatta também identificam similitudes e contatos nesta área. A historiografia sul-riograndense, em sua matriz lusitana, passa ao largo do assunto.

Moysés Vellinho e seus companheiros da matriz lusa construíram uma história unilateral, porque apenas lusitana. Já os hispanistas dilatam essa construção

histórica, identificado algumas formas de influências e/ou relações do RGS com a área platina.

Em suas origens ideológicas bastante antigas, as matrizes lusa e platina não se opõem, apenas divergem em alguns aspectos. Estão mais próximas do que se possa supor, mais que próximas, se confundem, se unem, tornando-se uma só, aquela que luta para impor o RGS ao Brasil. Retornavam ao passado, buscavam as origens, a formação histórica do RGS, com preocupações no presente. Inseriam-se na vaga do nacionalismo, do patriotismo em desenvolvimento acelerado na segunda década do século XX em escala mundial. Para serem autênticos nacionalistas, isto é, brasileiros "de pura cepa", utilizando sua expressão comum, necessitavam ser lusitanos e realmente se tornaram, na medida em que iniciaram a história sulina quando da Capitania d'El Rei, explicada através da fronteira, com a vinda de José da Silva Paes, em 1737, e a fundação do Presídio de Rio Grande, núcleo oficial da ocupação portuguesa.

Esse nacionalismo exacerbado impediu que os componentes da matriz lusitana, com rara exceção, enfatizassem, em seus trabalhos, estudos sobre a imigração. No conjunto de sua produção historiográfica, praticamente inexistem obras sobre a imigração, que tanto peso teve no povoamento e colonização do RGS. Exceção, é claro, aos colonos açorianos, pois sobre estes todos se dedicaram. A preocupação desta historiografia era outra, ratifica-se com Moysés Vellinho, que em "Fronteira", afirma que a imigração não veio comprometer a vocação histórica do Rio Grande como expressão de fronteira, concluindo com o que lhe interessava: "Somos todos gaúchos, isto é, somos todos brasileiros".

A matriz lusitana gradativamente açambarcou o direito de voto e de veto, falou mais alto, impondo sua voz, calou seus adversários. A polêmica lusitanos versus hispânicos deixou explícita esta ascendência. A cada tentativa de a matriz platina se fazer ouvir, críticas derramavam-se, fazendo com que buscassem justificativas, fossem cautelosos em seus dizeres, repetissem um sem número de vezes seus propósitos. Moysés Vellinho, coerentemente, já em 1925 e ainda em 1975 desenvolvia o discurso da lusitanidade e da brasilidade sul-riograndense. Foi quem levou mais alto e de forma melhor acabada essa ideologia. Foi o seu representante melhor preparado intelectualmente, mais aguerrido na defesa deste ideário, como um vencedor derrubando, com toque de classe, seus oponentes. Porém, a elaboração requintada não foi suficiente para manter o discurso da matriz lusitana, que continha em si sua própria falácia. Represando a história sulina ao apossamento português, não abrindo canais para abarcar seu processo histórico em sua totalidade, a barragem deste imaginário ideológico rompeu-se, apesar dos seus protestos e críticas.

As matrizes platina e lusitana partiam da idéia da nação e de estado, identificando-os com os limites político-administrativos contemporâneos. Em relação ao estado sulino, subestimaram o mobilismo, a ação, o movimento de áreas geográficas bastante extensas, que, por comporem espaços cobiçados pelas nações ibéricas, sofreram uma série de desdobres em suas conquistas e apossamentos.

O enfoque da história do RGS apenas sob a órbita lusitana significou a exclusão de significativos espaços de tempo, além da eliminação de áreas geográficas. As matrizes platina ou hispânica e a lusitana, diferenciadas e simultaneamente identificadas entre si, ao

construírem uma identidade brasileira para o estado sulino, tomando como princípio e ponto de referência o nacionalismo e, a partir destes limites político-administrativos surgidos no século XIX, esgotaram-se em seu próprio discurso. O critério da nacionalidade foi insuficiente para resgatar o processo histórico gaúcho e, mesmo que na atualidade seja um modelo ainda seguido, as falácias emergem tanto numa quanto noutra matriz. Somam-se as produções, porém permanece-se no vazio.

No entanto, os esforços de integração econômica do Mercosul (Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai), em vias de abarcar outros países da América do Sul, vem permitindo que a matriz hispânica recupere seu espaço na historiografia sulina. A conjuntura histórica internacional e a sul-americana, em particular, vêm provocando mudanças e estas se fazem sentir também nos discursos históricos, haja visto a releitura que vem sendo feita na Historiografia do RGS.

Universidade Do Vale Do Rio Dos Sinos - RGS/Brasil

BIBLIOGRAFIA

CÉSAR, Guilhermino, *Primeiros cronistas do Rio Grande do Sul; estudo de fontes da história rio-grandense acompanhado de vários textos*, Porto Alegre: EDURGS, 1969. p.14.

GUTFREIND, Ieda, *Historiografia rio-grandense*, Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 1992.

LEITMAN, Spencer, *Raízes sócio-econômicas da guerra dos farrapos; um capítulo da história do Brasil no século XIX*, Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MOREIRA, Igor, "Análise territorial e de recursos naturais", in: RIBEIRO, Carlos Reinaldo Mendes (Org.), *Rio Grande do Sul: autoritarismo ou submissão?*, Coleção Depoimentos, 5, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

PINHEIRO, José Feliciano Fernandes (Visconde de São Leopoldo), *Anais da Província de São Pedro*, Série Documenta, 11, 5ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

PRADO JR., Caio, *Formação do Brasil Contemporâneo*, 9ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1969.

SLATTA, Richard W., *Gauchos and the vanishing frontier*, Nebraska: University of Nebraska Press, 1983.

VELLINHO, Moysés, *Capitania d'El Rei; aspectos polêmicos da formação rio-grandense*, Coleção Província, Porto Alegre: Globo, 1970.

_____, *Fronteira*, Coleção Província, Porto Alegre: Globo/UFRGS, 1975.

SENZALA *DELENDA EST*. CATOLICISMO *VERSUS* UMBANDA: LUTAS DE REPRESENTAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL NO BRASIL

ARTUR CÉSAR ISAÍA

Compreender o emprendimento construtor da realidade pelos homens pressupõe debruçar-se sobre uma intrincada rede, a qual, só por desmesurada pretensão, poder-se-ia totalmente percepcionar. A realidade, extrapolando o tangível, aponta para sutilezas e claro-escuros que desafiam o estudioso, obrigando-o a trilhar um caminho nem sempre fácil. Construção e desconstrução do social, realidade óbvia e decodificação do real instituído, desafiam a percepção do investigador e fazem-no fugir de esquemas macro-explicativos e de conclusões previamente anunciadas.

A afirmação de uma identidade nacional é uma obra na qual o explicitamente discursivo, o ideologicamente construído resvala concomitantemente para uma infinidade de sinais mais facilmente lidos pelo grande público[1]. O mundo dos símbolos, das alegorias, dos mitos empresta à construção do ideal nacional a aparência de um intrincado mosaico, capaz de revelar tanto a riqueza polissêmica de tal empreendimento, quanto as imagens discordantes ou simétricas, com as quais grupos, classes ou instituições procuram a seu modo representarem-se. Desse modo, através de diferentes formas de linguagem, onde o meramente racional longe está de ter a primazia, os homens estabelecem a imagem de um nós em oposição a um outro, fundando um comum sistema simbólico, que, conforme Bourdieu[2], sedimenta a coesão social. Essas tentativas de se criar um "nós" no qual haja um reconhecimento mútuo de pertencimento, integra as estratégias de lutas de representação da realidade pelos homens, evidenciando o seu caráter extremamente político.

Esta comunicação tem como tema o discurso revelado pela hierarquia católica brasileira sobre a proliferação da Umbanda. O trabalho aqui comunicado integra um Projeto de Pesquisa, que desenvolvo como pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A temática das lutas pela representação do ideal nacional, objeto do interesse do referido projeto, transcende a retórica meramente institucional, para, nos dias de hoje, de ressurreição compulsiva das diferenças (nacionais, religiosas, étnicas, etc.), aproximar-se das inquietações trazidas à tona com o colapso da crença nas excelências do progresso, reavaliando novamente o passado e a tradição.[3]

---

[1] CARVALHO, José Murilo de, *A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.10.

[2] BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa: Difel, 1989.

[3] CASTORIADIS, Cornelius, *La crise du* processus *identificatoire*, Tolouse: Erès, 1990.

A valorização da fala da hierarquia católica brasileira no período em estudo (meados do nosso século) encontra fundamentação nos ecos da autocompreensão eclesiástica romanizante, ainda vigente na época, capaz de salientar, sobretudo, a fala dos dignitários, que, de maneira piramidal, convergiam até o Papa.[4]

A hierarquia católica persistia em um discurso, que, a um só tempo, condenava a laicização acelerada no século XX e reclamava para si o papel histórico de verdadeira construtora do ideal nacional. Ao longo das décadas essa postura pode ser acompanhada em inúmeros pronunciamentos da hierarquia, como, por exemplo, na "Pastoral Coletiva do Episcopado", vinda a público em 1922, por ocasião do centenário da independência. Nesse documento, os bispos construíam uma representação da nação brasileira, cujo marco fundador e presença "civilizadora" era identificado na Igreja Católica. Assim, a cruz era vista como o verdadeiro símbolo da nova terra, acima, portanto, da sucessão de estandartes, que historicamente identificavam-na:

> Apenas descoberta nossa querida pátria, sobre ela desceram, a 26 de abril e no dia 1º de maio de 1500, as bênçãos de Deus pela oblação do corpo e do sangue de Jesus nas aras improvisadas pelo zeloso frei Henrique de Coimbra ante o gentio estupefato!
>
> Qual pavilhão protetor no solo, ainda virgem do Brasil, ergueu-se, a mandado de Pedro Álvares Cabral, em Porto Seguro, majestosa cruz, feita de madeira das soberbas florestas da nossa terra!
>
> Ei-lo o descobridor do Brasil, levantando para perpétua memória de posse divina o glorioso padrão, que, há vinte séculos, marca as conquistas do Filho de Deus.
>
> A Ele, pois, pertence desde a sua origem a Terra de Santa Cruz.[5]

A oblação litúrgica do corpo e sangue de Cristo transforma-se, assim, em rito fundador da nova nacionalidade. Dessa forma, o sacrifício eucarístico aproximava-se, nesta visão, daquilo que Bourdieu chama de rito de instituição, ao reavaliar a noção de rito de passagem, capaz de moldar uma identidade:

> A instituição de uma identidade... é a imposição de um nome, isto é, de uma essência social. Instituir, atribuir uma essência, uma competência, é o mesmo que impor um direito de ser (que é também um dever de ser). É fazer ver a alguém o que ele é ...[6]

Através do marco fundador de uma missa, os bispos brasileiros instituíam um nós (católico,herdeiro direto da monarquia lusa, igualmente fidelíssima à herança católica) em oposição, ao gentio pagão e a todas as formas de negação da catolicidade. O Brasil surgia como uma nação católica, a partir da linearidade com a herança cultural portuguesa. Dizer-se não católico era ultrapassar a linha que demarca o comportamento socialmente aceito, da transgressão, sempre perigosamente capaz de conduzir ao domínio do caos, das regiões inusitadas e perigosas da anomia. Nomeando, definindo a realidade, o discurso católico, através da cruz, marcava um princípio de "*uti possidetis*" sobre a realidade

---

[4] ISAIA, Artur Cesar, "O Cajado da Ordem. Catolicismo e Projeto Político no Rio Grande do Sul. Dom João Becker e o Autoritarismo", São Paulo: Universidade de São Paulo, Tese de doutoramento, p.19.

[5] "Carta Pastoral do Episcopado Brasileiro ao Clero e aos fiéis de suas Dioceses por ocasião do Centenário da Independência". Rio de Janeiro: Papelaria e Tipografia Marques, Araújo e Cia., 1922, pp.4-5.

[6] BOURDIEU, Pierre, *Economia das trocas lingüísticas*, São Paulo: Editora da USP, 1996, p.100.

nacional, demarcando claramente as fronteiras entre o legítimo e ilegítimo, certo e errado, nacional e alienígena. E é dentro desta perspectiva que o discurso católico vai tratar aqueles que desafiavam uma realidade por ele criada. Opositores do "verdadeiro caráter nacional", demolidores da ordem, aos antagonistas do discurso católico só restava a qualidade do "mal e da loucura", conforme Berger notou ao estudar as legitimações religiosas.[7]

Mesmo a partir de todo um processo de relativização da voz da Igreja, percepcionado à medida que a sociedade brasileira ganhava em complexidade social, persiste o discurso da hierarquia em representações da história e povo brasileiro, construídos a partir da idéia de catolicidade. Um exemplo disso pode ser visualizado nas alocuções de D. João Becker, arcebispo de Porto Alegre, de 1912 a 1946:

> A descrição que o arcebispo faz da terra brasileira revela a idéia de um país predestinado a custodiar os valores da civilização cristã, através da edificação de uma ordem social fiel aos ensinamentos da Igreja. Não faltam, obviamente, alusões ao cenário natural brasileiro, capaz de por si só já cultuar a cruz, numa amostra eficiente de sua fidelidade ao evangelho.[8]

É importante atentarmos para o fato de que as representações católicas da nacionalidade compunham-se com as idéias sobre a identidade nacional reveladas pela intelectualidade a partir do século passado. Maria Isaura Pereira de Queiroz baliza nos anos 20, mais precisamente no movimento modernista, o repensar da idéia de identidade nacional proposta pelas elites. Da negação pura e simples de uma identidade nacional, fruto da existência de diferenças culturais e étnicas tão acentuadas, passam os jovens intelectuais dos anos 20 a proclamarem a nota distintiva da cultura brasileira, num elogio ao sincretismo[9]. Da suspeição às diferenças e do sonho homogeneizador de pensadores como Sylvio Romero, Raymundo Nina Rodrigues e Euclydes da Cunha, o movimento modernista contrapunha a representação antropofágica da cultura brasileira, capaz de devorar e digerir as diferenças, criando uma nova civilização sincrética. Ainda fazendo o elogio ao sincretismo, surge nos anos 30 a obra de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*[10], que consolida a idéia de uma identidade nacional surgida da integração de diferentes etnias.

Os trabalhos de Renato Ortiz, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Diana Brown[11], enfatizam a relação apresentada entre as transformações sócio-econômicas e culturais dos anos 20 e 30 no Brasil e a proliferação da Umbanda, religião que se representava como sincrética, guardando estreita analogia com características inerentes à vida social

---

[7] BERGER, Peter, *O dossel sagrado. Elementos para uma teoria sociológica da religião*, São Paulo: Ed. Paulinas, 1985, p.52.

[8] ISAIA, Artur Cesar, *op. cit.*, p.268.

[9] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, "Identidade Nacional, religião, expressões culturais", in: Sachs, Viola, et al., *Brasil & EUA: religião e identidade nacional*, Rio de Janeiro: Graal, 1988, pp.68-9.

[10] FREYRE, Gilberto, *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

[11] ORTIZ, Renato, *A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda, integração de uma religião numa sociedade de classes*, Petrópolis: Vozes, 1978; QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *op. cit.*; BROWN, Diana, "Umbanda e classes sociais", in: *Religião e Sociedade*, 1, (1),

brasileira. Roberto da Matta e Peter Fry[12], defendem esta articulação orgânica da Umbanda com a realidade sócio-econômica brasileira, enfatizando o segundo a presença de uma verdadeira ritualização do cotidiano brasileiro na nova religião.

Com o crescimento umbandista e com a inserção do catolicismo brasileiro em uma "situação de mercado", como a hierarquia católica posicionou-se frente à investida da nova crença, que granjeava cada vez mais adeptos, ameaçando consideravelmente a hegemonia católica? Ortiz[13], apresenta dados numéricos denunciadores dessa investida umbandista sobre as fileiras católicas no centro-sul do país.

A hierarquia católica persistia em uma leitura "civilizadora" e catequética da realidade brasileira, que integrava a estratégia de cunho missionário da Igreja, visível na primeira metade do nosso século. Ivan Vallier mostrou a abordagem da Igreja nessa conjuntura, vendo o mundo como um imenso território de missão que era mister converter e salvar.[14]

No Rio Grande do Sul, D. João Becker usa a metáfora da família para explicar a formação da nacionalidade brasileira. Era o ideal da complementaridade orgânica, capaz de possibilitar o convívio de seres de temperamentos tão diversos. A construção da nacionalidade para o arcebispo de Porto Alegre revelava o papel construtor da civilização brasileira plasmado pelo catolicismo.[15]

Com recorrência à metáfora da família, o ideal nacional era visto como possível, afastando-se da visão da intelectualidade e do clero do século passado, que negavam a existência de uma identidade nacional a partir da diversidade étnica, social e geográfica[16].

Contudo, o ideal nacional possível na fala de D. João Becker seria construído através de um processo de tomada de consciência, por parte de populações de características tão diversas, da herança espiritual católica. Dessa forma, a identidade nacional deveria ser construída sob a observância dos ensinamentos da Igreja, tomados como fatores indissociáveis e definidores da cultura brasileira.[17]

Essa visão "civilizadora" e formadora do caráter nacional da Igreja compunha-se com toda uma corrente de intelectuais, que, aceitando o caráter sincrético da cultura nacional, propunham uma homogeneização como condição necessária para chegar-se a uma sociedade verdadeiramente "civilizada". Indicativo dessa aproximação teórica entre o discurso da Igreja e a visão que deplorava, apesar de constatar a herança sincrética, pode ser apreendido, por exemplo, em artigos da revista católica *Vozes de Petrópolis*. Em um artigo publicado nessa revista em 1947[18], o intelectual católico Gladstone Chaves de Melo

---

[12] DA MATTA, Roberto, *Carnavais, malandros e heróis*, Rio de Janeiro: Zahar, 1979; FRY, Peter, *Para inglês ver*, São Paulo: Brasiliense, 1982.

[13] ORTIZ, Renato, *op. cit.*, pp.51-7.

[14] VALLIER, Ivan, *Catolicismo, control social y modernización en América Latina*, Buenos Aires: Amarrutu, 1971.

[15] ISAIA, Artur Cesar, *op. cit.*, p.275.

[16] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *op. cit.*, p.69.

[17] BECKER, D. João, "Sobre o Novo Estado Brasileiro", in: *Unitas*, 20, (11), 1933, pp.311-447.

[18] MELLO, Gladstone Chaves de, "Relação entre a literatura e o ambiente", in: *Vozes de Petrópolis. Revista Católica de Cultura*, 41, (1-2), 1947, pp.71-86.

identifica a formação cultural do brasileiro a partir da contribuição das três raças; o branco, o negro e o índio. Nas contribuições detectadas por Gladstone Chaves de Melo pelas três raças, depreende-se uma clara conotação de menosprezo ao índio e ao negro. O indígena é apresentado como dotado de um espírito indolente e atavicamente preso a uma vida não civilizada. Era o que detectava na "nostalgia do sertão", marca distintiva de seu caráter. Já o negro é visto como um ser infantilmente bondoso, mas extremamente propenso à desregrada lascívia. Tanto um quanto outro, portanto, necessitavam do "espírito aventureiro" do português, capaz de legar os princípios civilizadores de uma "cultura requintada". A mestiçagem era apresentada como uma evidência do somatório de problemas revelado pela formação histórica do Brasil.

> E no Brasil, há um fato de excepcional relevância que surge salientando: a mestiçagem. Produto do caldeamento ainda em ebulição e recente, de raças tão distantes entre si, o mestiço é um tipo híbrido e móbil, física e psiquicamente. O mulato apresenta as mais variadas cambiantes somáticas e se mostra quase sempre um tipo instável, do ponto de vista da psicologia, um ser desequilibrado, física e moralmente, dispersivo, inconstante, vário, incapaz da tenacidade e do esforço continuado.
>
> O mameluco já é um tipo menos desequilibrado e menos expressivo e, de qualquer modo, não tem a importância social do mulato. ... O cafuzo ou zambo é mais raro entre nós e pertence de regra às camadas social e culturalmente inferiores da população.[19]

Percebe-se claramente nesse posicionamento a influência de uma matriz teórica iniciada na segunda metade do século XIS com Raimundo Nina Rodrigues e Sylvio Romero, que salientavam as idiossincrasias do mestiço como fator inibidor do "progresso" do país. Inclusive, os autores citados por Gladstone Chaves de Mello no artigo em questão pertencem à tradição, que, admitindo a tríplice composição do "caráter brasileiro", deploravam, tanto a mestiçagem, quanto o sincretismo. Entre outros são citados: Sylvio Romero e Euclides da Cunha.

Na construção do "Brasil católico", o papel do português é visto como civilizador e missionário, arrancando negros, índios e mestiços da barbárie e legando os princípios soteriológicos da verdade revelada. À imagem erudita e apostólica do educador e do missionário, capaz de enfrentar as "superstições do negro da Angola e da Guiné" e a "impressão das abusões e dos fantasmas" dos indígenas[20], contrastava, no discurso católico, a rudeza do espírito dos africanos, indígenas e mestiços, nem sempre capazes de compreenderem as abstrações teológicas familiares à doutrina da Igreja. Boaventura Kloppenburg chega, inclusive, a reproduzir trechos de "As Constituições Primeiras do Acerbispado da Bahia", datadas do início do século XVIII. Neste documento projeta-se uma imagem épica do trabalho do missionário português, capaz de enfrentar zelosamente a estupidez dos negros e do nativos. Quanto aos primeiros, o documento citado por Kloppenburg diz existirem "muitos deles tão boçais e rudes que, pondo seus senhores à diligência possível em os ensinar, cada vez parece que sabem menos"[21]. Reafirmava-se o

---

[19] *Ibid.*, pp.82-3.

[20] PEDROSA, Alfredo Xavier, "Crenças e crendices", in: *Vozes de Petrópolis*, (1-2), 1950, p.60.

[21] KLOPPENBURG, Boaventura, *A Umbanda no Brasil*, Petrópolis: Vozes, 1961, pp.128-9.

empreendimento missionário e civilizador católico na construção da identidade brasileira. O século XX, longe de completar a obra salvífica e educativa da Igreja, revelava focos de negação ao zelo missionário católico, denunciando o atraso de populações ainda imersas na incultura, pela sobrevivência de valores ancestrais sincreticamente redimensionados.

Essas representações vinham de encontro à acelerada proliferação da Umbanda no Brasil, que construía a imagem de uma religião nacional e sincrética.. Renato Ortiz, contestando a análise de Roger Bastide em *As Religiões Africanas no Brasil*[22], onde esse autor encara a Umbanda como uma religião negra, relacionada com a integração do negro na sociedade brasileira, ressalta:

> ... Para o candomblé a África conota a idéia de terra Mãe, significando o retorno nostálgico a um passado negro. Sob este ponto de vista a Umbanda difere radicalmente dos cultos afro-brasileiros, ela tem consciência de sua brasilidade, ela se quer brasileira. A Umbanda aparece deste forma como uma religião nacional que se opõe às religiões de importação: protestantismo, catolicismo e kardecismo. Não nos encontramos mais na presença de um sincretismo afro-brasileiro, mas diante de uma síntese brasileira, de uma religião endógena.[23]

A Umbanda, portanto, mostrava-se ao catolicismo da primeira metade do século como essencialmente subvertora do lugar que a Igreja reivindicava na sociedade brasileira. Se o catolicismo representava-se como indissociavelmente ligado às origens da nacionalidade, a Umbanda revelava uma criação cultural e religiosa capaz de assumir as transformações profundas por que passava a sociedade brasileira a partir dos anos 30. Maria Isaura Pereira de Queiroz lança a explicação hipotética de o avanço da Umbanda relacionar-se com transformações radicais na noção de identidade nacional no século XX:

> A herança européia, acrescidas das contribuições africanas e indígenas, havia composto um conjunto suficientemente diferente da civilização ocidental para constituir o rótulo específico do país. [...]
>
> O fato de um culto como a Umbanda conseguir se impor e adquirir uma clientela de fiéis vasta e diversificada em todas as etnias, em todos os grupos de imigrantes, recentes ou não, em todos os níveis sócio-econômicos do país, é indicador importante da valorizacão unânime que se estabeleceu em torno da civilização sincrética brasileira, da necessidade imperiosamente sentida por toda a sociedade de mostrar ao mundo suas peculiaridades nacionais.[24]

Por outro lado, com o processo de "embranquecimento" dos cultos africanos e de "empretecimento" do espiritismo kardecista, fenômenos identificados por Ortiz na gênese da Umbanda[25], deu-se a paulatina discriminalização do culto. Com o advento de uma religião que incorporava padrões próprios da cultura dominante, ficava cada vez mais difícil para a Igreja, apesar do lugar privilegiado que ainda ocupava na sociedade brasileira, contar com a repressão estatal como aliada na consecução de um Brasil predominantemente católico, como acontecera no passado.

---

[22] BASTIDE, Roger, *As religiões africanas no Brasil*, São Paulo: Editora da USP, 1971. Estudos posteriores de Bastide concordaram com a visão da Umbanda como criação nacional.

[23] ORTIZ, Renato, *op. cit.*, p.14.

[24] QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de, *op. cit.*, p.78.

[25] ORTIZ, Renato, *op. cit.*

As perseguições governamentais aos cultos africanos no Brasil não habitam somente a ficção de Jorge Amado. No Rio Grande do Sul continua muito presente, na memória dos umbandistas e africanistas, a truculência da repressão governamental ocorrida durante a interventoria do general Daltro Filho, com a invasão policial aos terreiros, prisão de pais e filhos-de-santo e médiuns umbandistas. O depoimento do líder umbandista Moab Caldas, baiano, chegado ao Rio Grande do Sul na segunda metade da década de 30, traz à tona essa repressão governamental, que, na sua memória, está intimamente associada à campanha promovida pela Igreja Católica contra tudo o que ameaçasse o seu predomínio. Na mesma direção, apontando a interventoria de Daltro Filho como um marco na história da repressão à Umbanda no Rio Grande do Sul, posiciona-se outro líder: Adalberto Pernambuco Nogueira.[26]

A associação estabelecida por Moab Caldas talvez possa ser explicada a partir da forma como a Arquidiocese de Porto Alegre, tendo a frente D. João Becker, identificou-se com Vargas, chegando mesmo a indispor-se com importante parcela do laicato católico contrário a sua escalada discricionária.[27]

Por outro lado, essa associação compõe-se com a imagem pública de D. João Becker. Em depoimentos colhidos entre católicos coevos, o arcebispo ora era visto como:

> ... Uma figura essencialmente pontifical, ora como simplesmente elitista, não faltando críticas à sua ação pastoral por parte de alguns membros do clero e laicato, que o julgavam demasiado preso à elite e ao governo. A sua condição de alemão nato foi um outro importante dado na construção de sua imagem pública ...[28]

O depoimento de Moab Caldas salienta a germanidade do então arcebispo de Porto Alegre, integrando-a ao quadro maior de oposição católica, associada ao Estado, à Umbanda.[29]

Com as transformações sócio-econômicas do pós-guerra, acompanhadas da consolidação da "democracia populista" no Brasil, a Umbanda consegue firmar-se no mercado de bens simbólicos. O catolicismo, se bem que permaneça movendo guerra sem tréguas à Umbanda, não pode mais contar com a aliança governamental na sua repressão. Até mesmo porque a Umbanda apresentava-se à sociedade como cada vez mais distante dos cultos africanos, tão perseguidos no passado. O não soar dos atabaques, a inexistência de matança de animais, as roupas brancas, etc, tudo isso era salientado pelos próprios umbandistas de então como marcas distintivas, capazes de configurar uma religião bem mais próxima dos padrões aceitos pelas elites. Renato Ortiz, estudando a forma como a Umbanda vai buscar a legitimação de seu sistema simbólico, fará recorrência à noção weberiana de legitimidade racional. Para o autor:

> Este esforço de legitimação, de explicação do mundo, é necessário, pois não se deve esquecer que a religião Umbandista é um valor novo que emerge no seio da sociedade brasileira.

---

[26] CALDAS, Moab, *Entrevista*, Porto Alegre, 24/04/95, Arquivo do autor, A/A; NOGUEIRA, Adalberto Pernambuco, *Entrevista*, Porto Alegre, 02/05/95, A/A.

[27] ISAIA, Artur Cesar, *op. cit.*, p.216.

[28] *Ibid.*

[29] CALDAS, Moab, Entrevista citada.

Isto faz com que a religião se aproprie dos valores dominantes da sociedade global como elementos legitimadores, num sentido que muitas vezes se assemelha àquilo que os antropólogos chamaram de 'fundação do mundo' quando estudaram os mitos das sociedades primitivas.[30]

O depoimento de Adalberto Pernambuco Nogueira enfatiza, inclusive, que o fim da perseguição governamental à Umbanda não veio acompanhada da mesma atitude em relação aos cultos africanos, restando aos babalorixás o artifício de registrarem as suas casas como umbandistas.[31]

Não podendo mais contar com o Estado para enfrentar a nova religião, a Igreja recrudesce a campanha contra a Umbanda. Nas décadas de 40 e 50 abundam nas revistas católicas os artigos que atacam, não só o conteúdo "herético" da Umbanda, Espiritismo e cultos africanos, como também denunciam seu "atraso", capaz de expor um amplo contingente da população a uma situação oposta à miragem de desenvolvimento que inebriava o país.

Emblemático da persistência da postura católica nesse período é o pronunciamento do Cardeal Arcebispo de São Paulo, D. Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta:

> Presentemente, para a mais estulta aberração e falta de espírito, cultiva-se mesmo, no Brasil, a macumba africana... E cultua-se tão bárbara superstição de magia negra em centros que deveriam ser mais representativos da civilização brasileira como Rio de Janeiro e Bahia... É triste averiguar que a marcha do nosso 'progresso' espiritual e cultural é no sentido da "senzala" para o "salão" ... A macumba é um dos maiores atentados contra a fé, contra a moral, contra nossos foros de educação, contra a higiene e contra a segurança.[32]

O cardeal denuncia o que de pior poderia haver para o Brasil. Se não bastasse a constatação de tratar-se de um culto "bárbaro", completamente oposto ao clima de "progresso" que as elites dirigentes propalavam para aquela conjuntura, o que o cardeal Motta, genericamente, chama de "macumba africana" é apresentada como "superstição de magia negra". Portanto, um culto não só anticristão, como também demoníaco. Sua fala é representativa de toda uma postura clerical, que acentuava o caráter transgressor da Umbanda. Se o discurso católico buscava tornar óbvia a identificação entre identidade nacional e catolicidade, num esforço em construir uma imagem nômica, luminosa do catolicismo, a Umbanda, acenando para a negação dessa construção, passava a ser vista como a treva, o lado escuro, caótico. Se o discurso católico esforçava-se para tornar óbvia uma identificação com a verdade socialmente definida, negá-la significava o precipitar-se às regiões "negras" e subterrâneas, opostas antiteticamente ao plano salvífico comunicado por Deus à Igreja. Assim, construía-se uma imagem da Umbanda e da transgressão ao catolicismo como capaz de precipitar a sociedade brasileira num antimundo, mundo das "monstruosidades demoníacas", "irrealidade"; povoada "pelo mal e pela loucura"[33]. Por outro lado, a fala do cardeal Motta, ao referir-se à senzala e ao salão, reitera

---

[30] ORTIZ, *op. cit.*, p.150.

[31] NOGUEIRA, Adalberto Pernambuco, Entrevista citada.

[32] MOTTA, D. Carlos Carmelo de Vasconcelos, "Combate ao Espiritismo", in: *Boletim Eclesiástico*, julho 1953, p.302.

[33] BERGER, *op. cit.*, p.52.

metaforicamente a defesa da superioridade da "civilização" que o empreendimento de uma elite, antes de tudo católica, implantou entre nós.

Ratificava-se a postura europecêntrica, elitista e romanizante da hierarquia, que persiste em propor um ideal de Brasil católico, civilizado pela cruz e completamente distante do "barbarismo e atraso" africano e indígena. Ao constatar a contaminação do "salão" pela "senzala", o Arcebispo de São Paulo está, por outro lado, claramente deplorando a fraqueza da elite brasileira, que, neste século de irreligião, declinava de sua missão civilizadora e permitia a subversão dos valores culturais e religiosos no país.

A reação católica à proliferação da Umbanda longe esteve de ser meramente retórica. Nos anos cinqüenta, a recém criada Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) criou um "Secretariado Nacional da Defesa da Fé", com o intuito de coordenar a ação pastoral do episcopado em relação à preservação da ortodoxia. Esse Secretariado da CNBB credenciou o então Frei Boaventura Kloppenburg para chefiar a ofensiva católica contra os chamados "cultos mediúnicos". Assim, durante a década de 50 foram organizadas concentrações, notadamente no sul do país, nas quais Frei Boaventura Kloppenburg divulgava seus estudos de parapsicologia, com a intenção de combater o espiritismo e a Umbanda[34]. As concentrações chefiadas por Frei Boaventura incluíam todo um ataque teatralizado ao espiritismo e Umbanda, chegando, conforme depoimento de Moab Caldas, à queima de livros e quebra de imagens.[35]

Boaventura Kloppenburg evidenciou-se como o mais aguerrido e conhecido membro do clero católico no ataque ao Espiritismo e Umbanda. Já em 1954 publicava uma brochura intitulada "Posição Católica Perante a Umbanda"[36]. Essa obra, acrescida de outros estudos, inclusive dos realizados em sua visita ao Haiti, resultou no livro *A Umbanda no Brasil*[37]. A leitura dessa obra permite-nos visualizar a persistência católica na negação da própria realidade brasileira.

Para Kloppenburg a ação da Umbanda entre nós configurava uma situação extremamente semelhante à haitiana do período. Louvava a ação pastoral de D. Paulo Robert, que instituíra uma "carteira de católico", a fim de identificar os haitianos que abjurassem completamente das práticas do Vodu:

> É assim que se trabalha sistematicamente na lenta recuperação de um cristianismo que tinha sido paganizado pelas práticas da Umbanda.[38]

A voz de Boaventura Kloppenburg integrava uma postura há muito firmada pelo catolicismo oficial brasileiro. Em um Brasil, no qual o discurso sobre a formação mesma da nacionalidade evidenciava a "catolicidade" como nota distintiva, apelava-se novamente para uma ação governamental capaz de possibilitar o "combate à superstição" e a

---

[34] CORREA, Norton Figueiredo, "Panorama das religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul", in: Oro, Ari Pedro (org.), *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre: Editora UFRGS, 1994, p.19.

[35] CALDAS, Moab, Entrevista citada.

[36] KLOPPENBURG, Boaventura, *A Umbanda no Brasil*, Petrópolis: Vozes, 1961.

[37] *Ibid.*, p.215.

[38] *Ibid.*, p.126.

"recuperação social do brasileiro de cor"[39]. Mudava o teor do apelo ao Estado, no momento em que a situação política não reproduzia o autoritarismo varguista, em que se marchava rumo a uma sociedade cada vez mais pluralista e em que a nova religião apresentava-se cada vez mais próxima dos padrões tolerados pelas elites. Persistindo o discurso católico na busca da identificação da catolicidade com brasilidade, não causa surpresa que o frei apelasse ao Poder Legislativo e ao Ministro da Educação,a fim de que fosse oficializado o combate às sobrevivências denunciadoras, do "atraso e ignorância" de populações ainda imersas na "barbárie". A "senzala" de que fala o cardeal Motta deveria ser, a um só tempo, batizada, catequizada e instruída pelo "salão", identificado como o alvo e luminoso caráter católico-brasileiro.

A "senzala" e a Umbanda identificavam-se com o que de pior e mais subterrâneo existia na sociedade, as camadas populares, sempre potencialmente insubmissas e perigosas para a elite, principalmente nessa fase de democracia populista. Essa "falsa religião", que se apresentava como essencialmente nacional, subvertora, precisava ser banida. Incapaz de lidar com uma situação pluralista, ainda nostalgicamente referenciado em um passado no qual desfrutava de uma situação bem mais cômoda no mercado de bens simbólicos, o discurso católico continuava persistentemente gravitacionando em torno à lógica da exclusão. Se o inimigo era identificado com o mal, com a impostura, com qualidades intrínsecas ao reino das trevas, era preciso combatê-lo e extirpá-lo.

Insistindo o discurso da hierarquia católica na identificação da Umbanda com a antibrasilidade e a anticatolicidade, portanto opondo-a à segurança nômica do nacional e do divino e acusando-a de mistificar, apresentando-se como religião e como religião nacional, nada mais natural que a hierarquia eclesiástica acenasse na direção da absorção da "senzala" pelo "salão". Identificavam-se e exorcizavam-se os transgressores de uma ordem, apresentada no discurso da Igreja, não como meramente humana e contratual, mas fundada no sagrado "*realissimum*"[40]: o Brasil nascera e historicamente permanecera providencialmente católico.

A identificação do complô do inimigo da verdade, identificado aqui com a Umbanda e os chamados "cultos mediúnicos" apontava para propostas de exclusão[41] muito familiares para um discurso como o da hierarquia católica, onde o exorcismo de maçons, liberais, anarquistas, comunistas, entre outros, recorrentemente denunciava sua inconformidade com uma situação pluralista.

Quando o cardeal Motta denunciava o perigo da "haitização" cultural que rondava ameaçadoramente o "salão", estava justamente ratificando um discurso há muito assumido pela hierarquia e que no limite acenava para a depuração, regeneração, exclusão dos "indesejáveis" negadores de um Brasil católico. É nessa direção que apontava a cruzada católica contra a Umbanda e religiões africanas no Brasil de meados do nosso século: "Senzala *delenda est*".

Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil

---

[39] *Ibid., idem.*

[40] BERGER, *op. cit.*, p.45.

[41] Ver a esse respeito, GIRARDET, Raoul, *Mitos e mitologias políticas*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.55.

A ESPANTOSA HISTÓRIA DA EXPANSÃO PORTUGUESA NA AMÉRICA DO SUL

JANINA Z. KLAWE

O Brasil ascende aos poucos a um lugar de grande importância no mundo. Como bem observou a escritora portuguesa Agustina Bessa Luís, no seu livro *Breviário do Brasil*, publicado em 1991, o Brasil "tornou-se consciente do seu futuro, da sua força telúrica e económica, que os agiotas de todo o mundo não podem destruir e afundar". Mas quem criou o gigante brasileiro foram os portugueses e a história das conquistas portuguesas na América do Sul é tão espantosa, com exemplos de tal heroicidade que, segundo as palavras de Cora Pena no jornal *O Dia*[1], "só o Sobrenatural a explica". É verdade que graças ao heroísmo e à obstinação de vários portugueses, o Brasil - que segundo o Tratado de Tordesilhas devia ocupar 2.000.000 km^2 - passou, é bom lembrar, a 8.500.000 km^2, sendo o maior país da América Latina e um dos maiores do mundo.

Pretendemos apresentar alguns fatos desta história para lembrar, tanto os já esquecidos, como pouco conhecidos, que realmente parecem extraordinários. Todavia, antes de lembrar tais fatos, achamos necessário repetir o que alguns historiadores sugeriram quanto ao descobrimento do Brasil. A descoberta oficial deu-se - como todos sabem - no ano de 1500, mas também se sabe que numa carta a D. Manuel, escrita depois do descobrimento, o mestre João, físico e cosmógrafo que acompanhou Pedro Álvares Cabral, aconselha ao Rei de mandar "trazer um mappa mundi que tem Pero Vaz Bisagudo e por aí poderá ver Vossa Alteza o sítio desta terra". Logicamente se deduz que da existência desta terra os portugueses estavam informados. Confirma isso a atitude de D. João II que exigiu - quando da assinatura do Tratado de Tordesilhas - o afastamento da linha divisória de mais 270 léguas para o ocidente, sendo o meridiano traçado a 370 léguas do Cabo Verde, em vez de 100 léguas propostas por castelhanos. Assim a linha divisória chegou a oeste do Pará e da Laguna. Duarte Pacheco Pereira, em 1498, navegou até o Brasil por ordem de D. Manuel e esta expedição foi, sem dúvida, de reconhecimento antes do descobrimento oficial. Lemos no *Esmeraldo de Situ Orbis*:

> Temos sabido e visto - como no terceiro ano do Vosso reinado do ano do nosso Senhor, de mil quatrocentos e noventa oito, donde nos Vossa Alteza mandou descobrir a parte ocidental, passando além a grandeza do mar oceano, onde é achada e navegada uma tal grande terra firme, com muitas e grandes ilhas adjacentes a ela ... [2]

Depois da descoberta oficial do Brasil em 1500 os portugueses começaram a instalar-se no longo litoral da Terra de Santa Cruz. Os historiadores portugueses dizem que o Rei D. Manuel não prestou muita atenção a esta nova descoberta, porque os seus navegadores informaram que a única riqueza da terra era o pau-brasil. Será verdade?.

---

[1] De 10.10.1995.
[2] Livro I, capítulo II.

Vejamos: o Rei enviou Pedro Álvares Cabral à Índia, com a ordem secreta de aportar primeiro nas terras que já se encontravam nos mapas. Depois de receber informações, entre outras a célebre carta de Pero Vaz de Caminha, enviou logo, em 1501, uma frota comandada por Gonçalo Coelho, ótimo navegador e cosmógrafo. A expedição teria aportado num lugar situado entre Ceará e Rio Grande do Norte e depois percorreu a costa atlântica, dando nomes de acordo com os santos de cada dia do descobrimento e das festividades religiosas, assinaladas no calendário. Assim sabemos que pararam a 16 de Agosto de 1501 em Cabo de São Roque (Rio Grande do Norte) e continuaram a viagem até 22 de Janeiro de 1502, quando chegaram ao futuro porto de São Vicente. Há suposições de que teriam chegado até o rio da Prata.

Depois de receber informações sobre a terra descoberta e a preciosa madeira lá existente, D. Manuel declarou o pau-brasil monopólio da Coroa e em 1503 arrendou o monopólio a um cavaleiro de sua casa, que era um importante armador e mercador lisboeta: o cristão-novo Fernão de Loronha. Este já antes tinha integrado os seus navios nas armadas da Índia. Sob condição de explorar o litoral de Vera Cruz e fundar lá feitorias fortificadas durante 3 anos, Loronha e seus sócios podiam enviar anualmente 6 navios para explorar até 300 léguas da costa. O contrato foi prolongado, ao que parece, até 1512, já que os traficantes enviaram ao Brasil, em 1511, a nau Bretoa, de que se conhece o carregamento: 5.000 troncos de pau-brasil, 35 escravos índios, 15 papagaios, 20 macacos, 16 gatos selvagens. Desde 1513 - segundo Damião de Góis - o comércio do pau-de-tinta coube a outro mercador, Jorge Lopes Bixorda[3]. Outros portugueses, por mando do Rei D. Manuel, dirigiam-se ao Brasil todos os anos. Desde 1502 houve uma feitoria em Pernambuco e desde 1503 no Porto Seguro. Começaram os problemas com os castelhanos. Sabe-se de uma viagem comandada por Rodrigues Álvares, em 1513, porque a sua embarcação foi aprisionada pelos espanhóis e um dos tripulantes, Estêvão Fróis, queixou-se a D. Manuel numa carta, em que alega a prioridade da navegação portuguesa no litoral desde Rio Grande do Norte até Maranhão e além. Na carta alude Fróis às viagens anteriores a esta região "há vinte anos e mais" e à viagem de João Coelho e de Diogo Ribeiro, arauto do Rei, que foi morto pelos indígenas.

Pela mesma época, em 1514, D. Nuno Manuel, almotacé-mor e amigo do Rei, armou duas naus, comandadas por João de Lisboa (autor do *Tratado da Agulha de Marear*, 1514) que atingiu o Rio da Prata. No mapa de Lopo Homem, de 1519, encontram-se muitos topónimos da região, como também de toda a costa descoberta desde a embocadura amazónica.

Desde 1503-1504 os piratas e corsários franceses atingiam o norte do Brasil, comerciando com os indígenas e levando muito pau-brasil para a Europa. D. Manuel reclamou junto dos governos de Luís XII e Francisco I, mas sem resultado. Para remediar o mal, o Rei de Portugal organizou armadas de guarda-costa, que se empenhavam no combate aos flibusteiros. Comandava estas armadas, nos anos 1516-1519, Cristóvão Jacques, aprisionando vários piratas. Continuou a difícil missão ainda nos anos 1526-1528, navegando entre Pernambuco e Rio da Prata.

---

[3] *Crónica do Felicíssimo* ... , ed. de 1977, p.140.

Parece lógico que D. Manuel não podia enviar logo um governador à terra de que só se conhecia o litoral, terra povoada por índios que se encontravam na idade da pedra polida. Era preciso colher mais informações sobre a possibilidade da colonização do território que (segundo o Tratado de Tordesilhas) media 2.000.000 km^2. E desde o início surgiu o problema dos indígenas, que muitas vezes atacavam e matavam os brancos.

Foi D. Manuel quem mandou verificar quais os produtos exóticos que poderiam ser explorados na terra de Santa Cruz e ordenou, em 1516, a alguns homens capazes e experimentados de ir ao Brasil para dar início a um engenho de açúcar. O Rei deu-lhes ajuda financeira e os instrumentos necessários para o bom sucesso do seu trabalho[4]. E, como todos sabem, desde a metade do século XVI e no séc. XVII o açúcar constituía a maior riqueza do Brasil, sendo o primeiro engenho estabelecido por Martim Afonso de Sousa, como afirma Pedro Taques na sua *Nobiliarquia Paulistana*. Depois desenvolveu-se a produção de açúcar, em Pernambuco principalmente, mas também na Bahia e no Rio de Janeiro e em outras regiões.

Com todas as informações que vários navegadores tinham trazido sobre o Brasil podia D. João III, filho de D. Manuel, enviar Martim Afonso de Sousa, em 1530, como Capitão-Mor de todas as terras que achasse dentro da demarcação do Tratado de Tordesilhas. Deve-se a ele a fundação da primeira vila na colónia em 1532 - falamos evidentemente de São Vicente.

Depois, como sabemos, veio o tempo da criação das capitanias hereditárias, tarefa que coube a Tomé de Sousa, que chegou ao Brasil em 1549. O desenvolvimento das capitanias dependia do empenho dos donatários, da sua capacidade administrativa. As dificuldades foram imensas: o clima tropical ou subtropical, as extensas selvas de difícil penetração, os índios selvagens, os ataques dos piratas e corsários ansiosos de se apoderar da colónia, que desde o início do séc. XVI dava proveitos graças ao pau-brasil em grande quantidade. Os franceses tinham sido os mais insistentes. A partir de 1503 frequentavam as costas do Norte, comerciando com os índios. Em 1530 saquearam a feitoria portuguesa de Pernambuco. Em 1555 haviam-se instalado na Baía de Guanabara, na Ilha de Sirigipe, onde Villegagnon fundou o forte Coligny e depois ocupou a Ilha do Governador e Cabo Frio. Rechaçados os intrusos, em 1560 voltaram, mas foram vencidos em 1567. Todavia os piratas franceses abundavam no norte do Brasil, o que dificultava a ocupação destes territórios. Em 1584 os portugueses conseguiram conquistar o Paraíba, onde foram construídos o Forte de São Filipe e a cidade Filipéia. Mais uma vez os franceses, com a ajuda dos indígenas, forçaram os luso-brasileiros a abandonar a Filipéia. A guerra renovou-se em 1586/87, e desta vez os luso-brasileiros rechaçaram os franceses com a ajuda de índios amigos (Tabajaras). A nova capitania Paraíba começou a funcionar com as plantações de cana-de-açúcar e múltiplos engenhos. Todavia os franceses continuaram os ataques ao Brasil: em 1595 atacaram Ilhéus, sendo rechaçados. Em 1597 e 1598 atacaram os fortes de São Filipe e Cabedelo, sendo mais uma vez vencidos.

O último reduto dos corsários franceses na costa leste do Brasil, o Rio Grande, foi conquistado em 1599, principalmente graças ao grande soldado que foi Jerónimo de

---

[4] H.Vianna, *História do Brasil*, São Paulo, 1967, p.119.

Albuquerque, o mamaluco, que chegou de Pernambuco. Depois da conquista foi construída a cidade de Natal e o forte dos Reis Magos. Mas os flibusteiros franceses frequentavam ainda o território vizinho do Rio Grande, o Ceará. Incentivados por eles, os indígenas lutavam contra os luso-brasileiros. O Ceará foi conquistado finalmente por um jovem tenente do Forte dos Reis Magos, Martim Soares Moreno, com a ajuda de índios petigoares. Em 1611 Moreno fundou o Forte de São Sebastião e em 1613 outro forte foi construído por Jerónimo de Albuquerque, o de Nossa Senhora do Rosário, sentinela avançada em direção ao Maranhão. A tempo! Desde o fim de 1612 os franceses instalaram-se na Ilha de Maranhão e construíram o forte São Luís e a povoação do mesmo nome. Em 1614 os luso-brasileiros de Pernambuco, sob comando de Jerónimo de Albuquerque, atacaram com sucesso os corsários. Estes preferiram negociar e retiraram-se nos fins de 1615 para a França. Voltarão em 1688 ao território do Amapá, sendo mais uma vez rechaçados.

Outros estrangeiros a atacar o Brasil no séc.XVI foram os ingleses. Em 1585 aparecem sob comando de E.Fenton em Santos, mas foram logo repelidos. Reapareceram em 1587 na capital do Estado, em Salvador, sob comando de Withrington e Lister, mas diante da resistência logo improvisada limitaram-se a ensaiar a pilhagem do Reconcavo baiano e da Itaparica, de que desistiram, encontrando forte oposição dos colonos luso-brasileiros. Nos fins de 1591 T.Cavendish assaltou o porto de Santos, fortificou-se em terra e atacou vários engenhos no caminho de São Vicente. Depois de 2 meses de pilhagem, navegou para o Sul. Mas os ingleses voltam no ano seguinte, todavia sem sucesso: todos os que desembarcaram foram mortos e os restantes dirigiram-se ao Espírito Santo, sendo repelidos com grandes perdas. Voltarão ainda em 1595, com Lancaster, para saquear o porto do Recife, centro de exportação de açúcar e pau-brasil.

Problemas mais graves criaram os holandeses, que apareceram pela primeira vez com os ingleses em 1587 e depois em 1599, quando assaltaram o porto do Recife. Depois, em 1624, atacaram a Bahia, onde se estabeleceram. Os portugueses vindos de Portugal e reforçados pelos luso-brasileiros vindos de Pernambuco lutaram de emboscada. Em 1625 veio da Península Ibérica a famosa Jornada dos Vassalos, tropas espanholas e portuguesas. Os holandeses, depois de um mês de luta, renderam-se e o socorro que veio da Holanda nem tentou a luta com os ibéricos, preferindo atacar no norte o litoral de Paraíba e Pernambuco, donde foram desalojados pelo governador Matias de Albuquerque.

Todavia em 1627 duas vezes voltaram os navios holandeses à Bahia e saquearam em Salvador as embarcações carregadas de açúcar, fumo, algodão e couros. Depois prepararam-se para um ataque mais poderoso e em 1630 chegaram a Pernambuco com uma armada de 56 navios. Os luso-brasileiros não podiam suportar a pressão do ataque de forças muito superiores. Os holandeses estabeleceram-se no Recife, onde ficaram até 1654. Os luso-brasileiros iniciaram uma longa campanha contra os invasores, em que também tomaram parte os índios e os pretos. O inimigo invadiu ainda Itamaraca, Rio Grande e Paraíba. Em 1646 eclodiu a Insurreição Pernambucana, liderada por João Fernandes Vieira e André Vidal de Negreiros, poderosos senhores de engenhos. Enfim, graças às duas batalhas de Guararapes, em 1648 e em 1649, os holandeses passaram à defensiva. Em 1653 chegou o auxílio de Portugal e nos inícios de 1654 os holandeses assinaram a

capitulação, sendo a paz assinada somente em 1661, porque os holandeses pretendiam- sob certas condições - manter-se no Brasil, o que foi logo recusado por D. João IV. Enfim, Portugal pagou uma indenização, livrando-se do poderoso inimigo.

Esta guerra demostrou que os descendentes dos portugueses, aliados a índios e pretos, já iam formando uma pátria consciente de sua grandeza e unidade - segundo o grande historiador, Hélio Vianna.

E ainda é preciso dizer como foi conquistada a Amazónia e o maior rio do mundo. Os espanhóis, vindos do Peru sob comando de Pizarro, tentaram a conquista e a exploração do Amazonas nos fins de 1539. Um lugar-tenente de Pizarro, Orellana, alcançou o rio Amazonas em 1540/41. Os espanhóis, informados da descoberta do imenso rio, decidiram apoderar-se desta parte da América do Sul. Orellana foi nomeado governador das novas terras, mas a expedição que ele comandava perdeu-se na foz do Amazonas. Outra expedição espanhola, enviada em 1559, também falhou. Somente em 1636 alguns espanhóis alcançaram o Amazonas e chegaram até Pará e até Maranhão, mas estes territórios já tinham sido ocupados por portugueses, que aliás tinham problemas com os ingleses e holandeses, que se instalaram na margem esquerda do rio, além da linha de Tordesilhas. Já em 1613 o rei Jaime I da Inglaterra concedia aos fidalgos da sua Corte terras sul-americanas na região do rio Amazonas. Os que lá chegaram construíram fortificações para o futuro estabelecimento permanente. Os holandeses também se fixavam ao oeste do rio Tapajós, explorando madeiras, algodão, tabaco e urucu (frutos).

Os portugueses vieram atacar os fortins holandeses na região do rio Xingu, bem como os ingleses mais a oeste, mas sem sucesso, e os inimigos continuaram a se estabelecer na região. Os luso-brasileiros renovaram os ataques com mais força: aos holandeses em 1629 e aos ingleses nos anos 1631/32, e conseguiram rechaçá-los da bacia do Amazonas. Em 1637 Pedro Teixeira (que já tinha participado na penetração portuguesa da foz do Amazonas em 1616, quando foi fundado o Forte do Presépio, hoje Belém) navegou o grande rio ao arrepio de corrente (12 meses), depois atingiu por terra o Quito no Equador e voltou, descendo o Amazonas até Belém (10 meses). No caminho fundou um núcleo urbano, a Franciscana, marco divisório entre as colónias espanholas e portuguesas no mundo amazónico, fronteira válida até hoje.

Em 1687 os jesuítas espanhóis ainda tendiam a expandir-se até a margem esquerda do rio Solimões, mas os portugueses não o permitiram, notificando os padres que a zona pertencia ao rei de Portugal. Diante da oposição, atacaram a zona em 1697, tomaram posse do rio Solimões e introduziram os carmelitas para catequese dos índios, alargando depois os seus territórios.

As constantes lutas contra os invasores não impediram os luso-brasileiros de organizar expedições ao interior dos sertões e das selvas, alargando cada vez mais as terras brasileiras e descobrindo as imensas riquezas em ouro, prata e pedras preciosas. As bandeiras e entradas fazem parte da história brasileira, sendo às vezes mal interpretadas. Diz-se que os bandeirantes tinham sido malfeitores e criminosos, que atacavam as missões jesuíticas para apoderar-se dos índios, para escravizá-los. Só em parte isto é verdade. Primeiro, muitas vezes as bandeiras tinham sido organizadas por ricos senhores de engenhos que procuravam as riquezas minerais, aliás sempre com a ajuda dos índios. As

bandeiras de apresamento dos índios tinham, em geral, ainda outro fim, que era o alargamento do território. Ouçamos Miriam Ellis, especialista na matéria:

> Para o estudo e compreensão dos bandeirantes cumpre integrá-los na história da expansão geográfica do Brasil, despidos da grosseira e falsa vestimenta degradante de meros "agentes do Satanás", de escravagistas dominados pela mais baixa cupidez, de bandoleiros movidos pela crueldade assassina, impiedade e cinismo, que lhes atribuiram os apaixonados jesuítas. [Os padres Montoya, Mansilla e Maceta].

E ainda as palavras de M.Ellis:

> [...] não se pode negar terem sido os bandeirantes, tantas vezes, tipos sobrehumanos pela energia, perseverança, generosidade, isenção e estoicismo.

Vale a pena lembrar que no Sul a expansão territorial deu-se graças às bandeiras, principalmente organizadas pelos moradores de São Vicente e São Paulo de Piratininga, e que começaram já no séc.XVI.

Citemos o maior historiador das bandeiras paulistas, Affonso de E.Taunay:

> Aquilo que na área em quilómetros quadrados várias vezes milhonar realizou o bandeirantismo paulista coube a Augusto de St.Hilaire definir em 1830: 'Depois que se conhece os pormenores das jornadas intermináveis dos antigos paulistas, fica-se estupefato e levado a crer que estes homens pertenciam a uma raça de gigantes.[5]

Na segunda metade do séc.XVII e nos primeiros anos do séc.XVIII, os bandeirantes tinham sido contratados pelo Governo Geral para combater os índios inimigos na Bahia, em Ilhéus, no Rio Grande do Norte e no Ceará. Contratados também para destruir os quilombos de negros fugidos, instalados, p.ex., em Palmares. Estes acontecimentos também colaboraram para o devassamento das terras nas regiões do rio São Francisco e de Piaui, onde a primeira povoação foi criada em 1698.

Pode-se afirmar que foi muito difícil a criação do Brasil. As dificuldades tinham sido imensas e de todas triumfaram os luso-brasileiros. Como isto foi possível? Pensamos que a única explicação deve ser esta: os luso-brasileiros eram dotados de incrível energia, determinação, perseverança e tal coragem que não acreditavam na possibilidade de derrota.

Para confirmação do que dissemos, achamos proveitoso apresentar alguns, entre vários portugueses que se distinguiram de maneira especial.

Começamos por Salvador Correia de Sá e Benavides, que pertencia à famosa família dos Sás, sendo o seu antepassado o terceiro governador-geral Mem de Sá. Salvador é um dos maiores vultos da história da colonização portuguesa do Brasil. Nasceu no Rio de Janeiro em 1594 e desde jovem acompanhou seu pai, Martim de Sá, governador do Rio, nas navegações a Lisboa e nas primeiras explorações mineiras. Com 20 anos comandou uma frota de 30 navios, que sairam de Pernambuco para Lisboa, bem providos de vários gêneros. Depois muitas vezes foi comandar as armadas que repeliam corsários das costas do Brasil e Portugal, onde estes tentavam atacar as ricas frotas portuguesas da América e da Índia. Nestas empresas Salvador vai ganhar o título de Almirante da Costa do Sul e Rio

---

[5] *História das Bandeiras Paulistas*, t. I, São Paulo, 1975, p.14.

da Prata. Nos anos 1616 a 1617 visitou Lisboa com seu pai, que vinha requerer provisões sobre o descobrimento das minas nos sertões de Sergipe e São Paulo. Em 1624 volta ao Brasil para tomar parte na defesa da Bahia contra os ataques dos holandeses. No caminho repele um ataque destes ao Espírito Santo e em 1625 luta contra eles na Bahia. O comandante português da Jornada dos Vassalos, D. Manuel de Meneses, na crónica que escreveu sobre a recuperação da Bahia, classifica Salvador de "mancebo brioso", "desprezador da vida". Em 1630 fez ele uma viagem por terra desde Rio de Janeiro a Assunção, escoltando sua prima Vitória de Sá, recém-casada com o governador espanhol de Paraguai, Luís de Cespedes. Luta durante 5 anos contra os índios do Chaco e Tucamã e em 1632/33 atravessa a cordilheira dos Andes, chegando até a vila imperial de Potosi. Em 1636 encontra-se na Península Ibérica e em 1637 é nomeado governador da capitania de Rio de Janeiro. Mais uma vez em Lisboa, volta ao Brasil em 1640, onde recebe a notícia da aclamação de D. João IV. Não hesita em reconhecer o novo rei, e depois das celebrações realizadas no Rio, vai a São Paulo, onde ia acesa a luta entre os jesuítas e os bandeirantes. Graças a sua intervenção fez-se a paz. D. João IV nomeia-o general da frota de escolta dos navios que faziam o comércio entre o Brasil e Portugal e também administrador das minas de São Paulo. Em 1644 o rei vai elegê-lo para o Conselho Ultramarino. Mas o problema principal do monarca era a recuperação de Pernambuco aos holandeses, como também de Angola, onde os flamengos se estabeleceram desde 1641. Salvador apresentou propostas de um programa da reconquista de Pernambuco e Angola, aceito pelo Conselho Ultramarino, e ofereceu-se a recuperar Angola, pagando todas as despesas da perigosa expedição. Em 1648 ataca e retoma Luanda, capital de Angola, e rechaça os holandeses de todo o território, não somente de Angola, mas também do Congo. Nomeado governador de Angola, lá ficou até 1652. De volta ao Brasil consagra-se à organização, em 1653, de uma expedição para a busca da lendária Serra das Esmeraldas, expedição que se malogrou. Não desanima e, depois de ocupar, em 1658, o seu novo posto de Governador de todas as capitanias do Sul, desde o Rio de Janeiro até Santa Catarina, inaugura o ciclo da descoberta das grandes minas e prepara a sua exploração. Organiza uma bandeira, em que deve seguir o seu filho João como mestre do campo. Todas as despesas correram por conta de Salvador. A bandeira não encontrou esmeraldas nem ouro, mas concorreu para a fundação do Estado de Minas Gerais. Enquanto isso, Salvador recebeu a notícia do descobrimento - a sua custa - de novos filões de ouro na região paulistana.

Houve acontecimentos desagradáveis: uma revolta no Rio eclodiu contra a poderosa família dos Sás, o que provocou a decisão de navegar para Portugal. Antes ainda dedicara-se às construções navais. Em 1663 deixou o Brasil, partindo para Lisboa. Lá voltou a trabalhar no Conselho Ultramarino até 1680, ano em que morreu com 86 anos.

Entre as grandes figuras da história do Brasil encontra-se também António Raposo Tavares (1598-1658). A este português, nascido no Alentejo no fim do séc.XVI, devem os brasileiros a parte sul do seu território. Em 1618 veio ao Brasil com seu pai Fernão Vieira Tavares, que devia assumir a direção da capitania de São Vicente como Capitão-mor e Governador e consagrar-se à delimitação das terras do sul, onde a expansão "sob capa jesuítica ameaçava os domínios lusitanos mais próximos do Prata", no dizer de Miriam

Ellis no seu artigo *A Presença de Raposo Tavares na Expansão Paulista*[6]. Em 1628 António organizou uma bandeira e atacou as missões de jesuítas espanhóis em Guairá (hoje o Estado do Paraná). Em 1629 apresou milhares de índios. Voltou com eles a São Paulo. Os jesuítas espanhóis resolveram abandonar o Guairá e instalar-se mais ao sul, nas regiões de Uruguai e Tape. Nas regiões de Uruguai as missões foram atacadas por outro bandeirante de São Paulo, Francisco Bueno. Os inacianos subiram o rio Uruguai e instalaram-se, em 1632, na região de Itatim. Em 1636 Raposo Tavares atacou o Tape (hoje Rio Grande do Sul) e levou muitos índios para São Paulo. Depois, em 1639, ele vai angariar - como capitão de recrutas - voluntários para socorrer o Nordeste, invadido pelos flamengos. Conseguiu infligir sérios reveses aos inimigos no litoral, desde o Rio Grande do Norte até Bahia. Voltou em seguida a São Paulo de Piratininga e continuou a organizar as bandeiras. Em 1648 atacou e destruiu as reduções de Itatim (hoje o sul do Mato Grosso) com uma bandeira de 200 brancos e mamalucos, e mais de 1000 índios. Depois desta incursão realizou a sua maior façanha: em três anos, quer dizer até 1651, fez o primeiro périplo interno no Brasil. A expedição subiu o rio Paraguai e desceu o rio Grande (na atual Bolívia), os rios Mamoré e Madeira até Amazonas, que o bandeirante navegou até Belém do Pará. Daí voltou a São Vicente com a bandeira reduzida a 59 brancos e alguns índios. Raposo Tavares, exausto, morreu pouco depois, mas graças a esta incrível expedição as fronteiras do Brasil já se encontravam, em parte, fixadas. Sobre esta viagem de Raposo Tavares disse o grande jesuíta português, António Vieira, que "verdadeiramente foi uma das mais notáveis que até hoje se tem feito no mundo"[7]. Jaime Cortesão confirmou esta opinião no seu estudo *Raposo Tavares e a formação territorial do Brasil.*[8]

E como esquecer Fernão Dias Pais, o caçador de esmeraldas? Nascido em 1608 em São Paulo pertencia à mais importante família local. Em 1638/39 comandou uma bandeira, que no território do Rio Grande do Sul arrasou algumas reduções de jesuítas espanhóis e trouxe muitos índios como escravos. Em 1651 foi nomeado juiz ordinário da vila de São Paulo e tomou parte em todos acontecimentos importantes da época, inclusive na reintegração dos jesuítas no seu colégio em 1653, de onde haviam sido expulsos. Em 1664 o rei D. Afonso VI enviou-lhe uma carta, a ele que na época tinha sido o potentado provavelmente mais rico da região. Na carta pedia o Rei a ajuda de Dias Pais a uma bandeira que devia descobrir as minas de ouro. A ajuda foi sobretudo financeira, mas a bandeira fracassou. Em 1671 o governador do Brasil, visconde de Barbacena, dirigiu-se a Fernão Dias a fim que partisse à descoberta da lendária terra de esmeraldas e das jazidas da prata de Sabarabussu. O antigo bandeirante tinha na época 63 anos. Apesar da sua idade aceitou a incumbência. Vendeu tudo o que tinha valor e preparou a empresa em que participaram 40 homens brancos, sertanistas experimentados, entre eles seu genro, Manuel Borba Gato e seu filho, Garcia Rodrigues Pais, com muitos índios. Peregrinou sete anos pelo território mineiro, em marchas e contra-marchas, pelos vales dos rios São Francisco, Rio Pardo e Jequitinhonha. Vários brancos e muitos índios morreram, quer em combate

---

[6] *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, número 9, São Paulo, 1970.
[7] *Dicionário de História de Portugal*, vol. IV, Lisboa, 1971, p.119.
[8] Rio de Janeiro, 1958.

com os indígenas selvagens, quer das moléstias do sertão. Uma parte de seus homens desertou, um filho bastardo urdiu uma conspiração para o matar e Fernão Dias mandou executar o conspirador. Ele próprio não desistia, continuava sempre a sua busca o chamado "governador de esmeraldas". Encontrou enfim as pedras verdes, mas não sabia que eram turmalinas. Adoeceu de impaludismo e morreu na selva em 1681. Trazido a São Paulo no mesmo ano, foi sepultado na Igreja de São Bento, construída à sua custa em 1650. Não encontrou as esmeraldas, mas conquistou e devassou uma grande parte do Brasil, que é Minas Gerais. O famoso escritor Paulo Setúbal chamou-o de "encarnação mais fascinadora da capacidade bandeirante".[9]

Nas pegadas de Fernão Dias seguiram vários outros que encontraram as minas de ouro e criaram arraiais que se expandiam com as novas descobertas. Foi lá que no séc. XVIII apareceram os diamantes e novos povoadores instalaram-se, construíndo vilas que hoje constituem o património mundial: Ouro Preto, Sabará, Diamantina.

Muitos nomes podem ser citados demonstrando a extrema coragem e tenacidade dos portugueses e luso-brasileiros. Valeu a pena? Para responder, basta olhar o mapa do país-continente que já não é o país do futuro, porque "o futuro é já presente na visão de quem sabe ver".

Uniwersytet Warszawski

---

[9] *O Sonho das Esmeraldas*, 3ª ed., São Paulo, 1950.

CULTURA E LUSOFONIA OU OS TRÊS ANÉIS

EDUARDO LOURENÇO

Há pouco mais de um mês teve lugar em Lisboa uma cerimónia que alguns de nós gostariam que, fora do seu uso hiperbólico, efémero, fosse realmente *histórica*. Histórica para nós, luso-falantes, hipotéticos co-responsáveis, enquanto sujeitos de cultura, da galáxia em arquipélago da lusofonia. Esse acto, a que a presença dos sete presidentes dos países de expressão oficial portuguesa conferiu uma solenidade e até uma emoção não fingida, instituiu a Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa. O que em sigla dá a pouco pronunciável CPLP. Jorge Listopad, um nosso cronista, talvez por oriundo de outra esfera linguística, notou, como todos nós, que faltam vogais para atravessar com menor esforço essa barreira fonética de ressonância ideológica ou comercial. A observação é óbvia e tem graça, mas é de bem maior dificuldade superar, numa outra ordem, as barreiras culturais e semânticas que, por invisíveis ou voluntariamente derrubadas, para que essa Comunidade pudesse emergir, não desapareceram, nem desaparecerão, pelo efeito mágico da sua nomeação, mesmo mais eufónica.

Essa nova Comunidade – a que a Europa não deu o seu patrocínio – tão solenemente formalizada, consagra, na ordem da História, da Cultura, da Língua, um sentimento e uma vivência de objectiva comunhão de memória, ou de vontade, ressentidos pelos povos que agora a constituem, elevando-a a um grau superior? Ou é uma aposta e um desejo, diversamente motivados, de lhe dar um corpo, uma alma e um alento de que só o futuro nos dará o sentido e a chave?

Na medida em que atribuamos não apenas sentido, mas oportunidade e até necessidade à ideia de uma tal Comunidade – mesmo se o seu lançamento possa parecer filho de circunstâncias, exigências, de perfil político-diplomático mais do que cultural – temos de imaginar que aquelas duas hipóteses ou razões de ser do novo projecto não são contraditórias. Ou, em todo o caso, que não são de natureza a considerar de antemão, a Comunidade de Povos de Língua Portuguesa, como mais uma "*rêverie*" geopolítica ou político-cultural de duvidoso sucesso. Mas, para que, desde o início, tão sedutora expectativa – falo aqui como português – se cumpra de olhos abertos, devemos saber, até onde nos for possível, que espécie de sonhos a alimentam, que motivos e interesses lhe permitem dar uma outra forma que a de ficção exaltante ou consoladora. É bom estar consciente, não apenas das dificuldades de toda a ordem para tornar essa Comunidade expressão de uma convivência e de uma proximidade – ou em todo o caso de afinidades ressentidas por cada um dos seus membros –, mas da maior e anterior a todas, que é a *diversa* apercepção da figura cultural, da substância histórico-espiritual, do papel de uma tal Comunidade por cada um dos seus componentes. E dizer componentes é já quase resolver a questão, pois é um modo de participação, de envolvimento, de consubstanciação com a ideia e a imagem dessa Comunidade – sem falar da maneira de a construir em função de supostos ou reais laços entre eles, o que está justamente em causa.

Não sejamos hipócritas, nem sobretudo, voluntariamente cegos: o sonho de uma Comunidade de Povos de Língua Portuguesa, bem ou mal sonhado, é por natureza – que é sobretudo história e mitologia – um sonho de raiz, de estatura, de intenção e amplitude *lusíada*. Não digo *portuguesa*, para o não tornar, à partida, um obstáculo conceptual e simbólico à instituição de uma Comunidade que acho desejável em si, mesmo se fosse instituída numa *hora zero*, onde a língua e a cultura portuguesas não tivessem nenhum outro papel, nem estatuto que o da sua disseminação no corpo presente e sobretudo no futuro, de um espaço *neutralmente* lusófono.

Acontece, todavia, que mesmo para os que acolheram ou acolherão com mais reticências a *invenção* - no sentido de invenção da Vera Cruz – da nova Comunidade, a razão última de o ser já, de uma forma mais ou menos informe, ou o vir a sê-la com assumida consciência do que isso significa e implica, é *a participação comum* numa certa língua e não noutra. Essa língua é a de um povo determinado, é espelho de uma leitura de um mundo, de uma sociedade, de um tipo de existência inscrita na órbita de uma civilização com certos caracteres e não outros que o acaso e imperativos de que é costume chamar História, levaram a outros espaços onde se confrontou com outras línguas e outras culturas sem perder o seu enraizamento semântico, morfológico, simbólico, modulando apenas a sua música. A esfera da *lusofonia* é, idealmente, a dessa língua, herdade de outras, aparentada com outras, por sua vez aberta – mas não tanto quanto gostamos de imaginar – a todas as outras com que entrou em contacto enquanto língua de colonização, sem programa pedagógico de expansão em sentido moderno. É bem de ver que a relação com essa língua, que é a de sujeitos falantes com certo passado e a sua memória, espontânea ou cultivada, não é nem podia ser a mesma ou seja o pedestal da mesma mitologia cultural nos diversos espaços não-europeus onde integrou e se tornou, por sua vez, expressão de outras vivências, arquitectura simbólica de "novas terras e novos céus" mais decisivos na ordem da cultura que os entrevistos pelos navegadores dos séculos quinze e dezasseis. Dessa língua, os portugueses são os actantes primeiros na ordem da cronologia, mas isso só não lhes dá nenhum privilégio de "senhores da língua", que é sempre senhora de quem a fala. Eles são *portugueses* porque falam justamente uma língua que os distingue de outros falares da mesma raiz, mas são-no também, a título colectivo, como actores de um êxodo linguístico, e simultaneamente cultural, em terras do Oriente, primeiro, na África e no Brasil, depois ou simultaneamente. Aí não criaram, como se diz, mesmo no caso paradigmático do famoso país irmão, *novos portugueses*, - intenção que não foi nunca a de *portugueses*. O que os caracterizou foi o terem-se derramado noutros continentes para serem apenas *mais portugueses do que já eram*, até descobrirem que já eram *outros* e que essa nova vida pedia, ou era apetite de outra *entidade*.

Dos portugueses, como de Francisco I em Pavia, se pode dizer que *perderam tudo*, perdendo-se no tudo com que se encontraram, *menos a língua*. Nunca baptizaram as terras ocupadas com maior ou menor violência, senão com o nome que já tinham. Não houve Novas Inglaterras, nem Novas Holandas, nem efémeras Franças Antárcticas. Houve Ásia Portuguesa, os portugueses baptizando-se sempre com mais água do que havia no seu mar, e na época barroca uma Nova Lusitânia que nunca passou de efeito gongórico. Mas houve, deformada ou perpetuada no seu arcaísmo de língua de descobridores, colonizadores,

mercadores, traficantes, senhores de escravos, missionários, fundadores de aldeias ou vilas ou cidades no sertão ou na beira da China, iguais às do Minho, da Beira ou do Alentejo, *a língua*. E é o sonhar como unindo o espaço dessa língua ou a ideia de um reforçar para resistir melhor à pressão de outros espaços linguísticos – não como um império, hoje impensável, à Albuquerque, ou nem sonhável à maneira de Vieira como o de Cristo senhor do mundo - que os portugueses, sem o quererem dizer em voz alta, projectam no conceito ou na ideia mágica de *Lusofonia*. Para eles, razão mais do que suficiente para desejarem que exista, com um esplendor real e onírico, comparável ao do Quinto Império pessoano, a *Comunidade dos Povos de Língua Portuguesa*: CPLP.

Não há razão para não sonhar a sério – mesmo com os perigos de delírio que comporta – uma Comunidade de raiz linguística portuguesa – ou não excluindo dela as marcas da nossa língua – como a aparentemente aceita agora como consensual pelos novos países de expressão oficial portuguesa, e o Brasil, que é um caso à parte. Mas sonhá-la a sério significa não ser o único sonhador dela e saber que os outros a não sonharão como nós. É que é assim que está certo, porque o não será de outra maneira. A questão não é de ordem circunstancial, ideológica ou política, e só em superfície se pode relacionar com o facto recente da independência dos antigos espaços coloniais. Também não é de *distância* ou localização em três continentes diversos – a Europa, África, América do Sul – como o sublinhou o Presidente do Brasil para explicar a *distensão*, senão o *distânciamento* efectivo das relações de toda a ordem entre os países que agora se querem Comunidade. A questão é, no sentido mais fundo e complexo, de *cultura*.

De cultura, e de História, antes de mais, *da nossa* que de si mesma se distanciou como todas, e, com o tempo, se tornou mais ou menos alheia ao que de si proveio ou de que é elemento catalisador, como no caso da colonização africana. Todos os embarques, mesmo para a Citera, são sem regresso. E nós, portugueses, só nos *Lusíadas* encontramos Ilhas dos Amores. Por sua vez os que connosco se encontravam poucas vezes nos aperceberam como heróis de romances de cavalaria ou samaritanos ao serviço das viúvas e dos órfãos.

Toda a colonização releva da violência, e embora isso não desculpe a de que fomos sujeitos, a história humana pode ser toda descrita sob o lema shakespeariano do barulho e do furor. À escuma da vida, filha desse furor e negando-o, transfigurando o brutal encontrão em encontro, se teceu também a complexa teia que sempre se tece entre colonizadores e colonizados. Nos casos mais raros – sem atingir nunca a reciprocidade imaginada por Marivaux na *Ilha dos Escravos* – essa trama pode gerar – como foi em parte com a África – uma convivência que pode ir até à conivência, à cumplicidade, à confusão ou transfusão de afectos, não raramente ao fascínio – e não só erótico – pelos que nós mesmos reduzimos à condição de *outros*, e que, por sua vez, como outros nos olham. Não vou refazer aqui nem o nosso processo de colonizadores, nem o discurso do colonizado de que só ele é o sujeito próprio. Paradoxalmente – e isto ilustraria uma bem conhecida mitologia cultural lusíada – a tragédia inerente a toda a colonização e aos seus efeitos só raro nos foi devolvida naqueles tons e naqueles termos que noutros espaços culturais foram ilustrados por Richard Wright, James Brown. Aceitemos como misteriosa ou até injusta uma imagem sem a qual a ideia mesma de Comunidade não existiria nem como ficção.

Se do nosso ponto de vista de portugueses figurarmos as nossas relações com o antigo espaço colonial, o Brasil e o conjunto que com eles continuamos a formar, em termos não só de passado comum ou presença colonizadora, por *três anéis*, aquele que representaria melhor uma proximidade, uma mútua presença nos nossos imaginários e culturas respectivas como sendo da ordem de uma *Comunidade* seria o que nos une ao Brasil. Já o foi, mas não é vivido assim no presente. Por mais estranho que pareça é a África, onde fomos colonizadores no sentido mais imperial que estava ao nosso alcance, que *hoje* vivemos com mais familiaridade.

Leitura de um inconsciente ainda banhado de colonialismo? Corro esse risco. *A parte de África em nós* – para usar o título de uma das mais belas evocações de Helder Macedo – de uma infância branca nos tempos áureos do nosso colonialismo, e, não apenas por causa da guerra na Guiné, em Angola e Moçambique – pois já era assim *antes* – muito mais forte e mais interiorizada em termos afectivos e culturais do que a "*parte do Brasil em nós*", que todavia está *presente* quotidianamente nas nossas casas. Mas não de uma maneira muito diversa da dos Estados Unidos nos folhetins de *Dallas* e *Dynasty*. O Brasil real, o Brasil profundo, o Brasil que quase há dois séculos é uma nação independente, com uma cultura poderosa, o Brasil de Machado de Assis, de Guimarães Rosa, de José Guilherme Merquior, o Brasil dos universitários que nos estudam mais do que nós a nós próprios, nos conhecem e nos amam, é-nos um *continente* quase desconhecido. Em termos culturais e literários temos neste momento autores realmente comuns entre África e Portugal, autores-referências do novo estatuto dessas culturas, poetas como Rui Knopfli, Craveirinha, Vergílio de Lemos, ficcionistas como Pepetela, Luandino Vieira, Mia Couto, ensaístas como Eugénio Lisboa. Os equivalentes brasileiros desses escritores de Moçambique, de Angola, de Cabo Verde, estão no século dezoito, alguns ainda no século dezanove, tão afastados de nós como nós mesmos o estamos dos Basílio da Gama, ou mesmo de Tomás Gonzaga. E por incompreensível que seja, apenas meio século bastou para nos tornar pouco familiares os tempos, míticos para a minha geração, dos Jorge Amado, Graciliano, Érico Veríssimo ou Manuel Bandeira. A nossa relação com eles e o Brasil, que através deles nos era tão presente e se infiltrava no nosso imaginário, tornou-se memória. Já não estão no nosso presente, ou então, como Guimarães Rosa ou Clarice Lispector, integraram-se em nós numa perspectiva de universalidade como Pessoa no espaço cultural do Brasil. É o *presente* cultural brasileiro que nos falta, de um Moacyr Scliar, Murilo Rubião, Ruben Fonseca e outros. Ora o destino da *Comunidade* – sobretudo no domínio intercultural – é no tempo presente e próximo que se joga para poder corresponder às boas intenções anunciadas. E, nessa contemporaneidade, o anel que une Brasil e Portugal circunscreve um espaço cultural menos vivido do que o que nos une e nos torna presente a cultura africana de expressão portuguesa.

O paradoxo desta dissimetria – que, se não for pensada nem lida como deve ser, perturbará ou tornará inexequível a almejada estruturação de uma Comunidade cultural de referência lusófona – é só aparente. É o Presidente do Brasil – e não menos brilhante sociólogo – Fernando Henrique Cardoso, quem tem razão: "O facto de usarmos a mesma língua não significa que tenhamos a mesma cultura". E assim tocou, com dedo pesado mas certeiro, no cerne da questão. A questão é realmente de cultura, ou talvez melhor, de

mitologia cultural ou, até, de hermenêutica, imposta pela complexidade dos laços que o mundo lusófono suscitou.

Os três anéis a que se podem assimilar as relações de Portugal com África e Brasil no domínio cultural, relevam, não só, de temporalidades diversas como explicitam modelos culturais de funcionamento diferente, determinados pelo jogo subtil entre as similitudes e as dissemelhanças que caracterizam as relações entre eles. Essa especificidade dos três campos culturais é, em si, uma fonte de relacionamento dinâmico, ou devia sê-lo, se não tivesse gerado, como gerou, aquilo que em termos lacanianos se chama *nós*, quer dizer, situações de bloqueio interno, mais difíceis de analisar ou de ter solução à maneira expeditiva de Alexandre. Porque esses "nós" são de algum modo nós mesmos, ou criados pela intenção e finalidades próprias que cada um dos nossos espaços culturais representa. E o nó desses nós relaciona-se precisamente com o lugar que a *referência cultural portuguesa* representa nesse jogo intercultural dos três anéis. Só a cultura portuguesa se auto-representa, embora diversamente, a sua relação com as outras duas, com uma espécie de transparência angélica. Essa transparência é, naturalmente, ilusória, mas é quase irresistível que assim se imagine e viva, por razões de genealogia ou de histórico hegemonismo, caso particular da prevalência do modelo europeu em espaços não-europeus. Miticamente, o imaginário cultural português inclui na sua órbita – ao menos a título de passado – quer a imagem da cultura brasileira, quer a das culturas africanas. Acontece, todavia, que este género de mitologia, não só não é reversível, nem minimamente partilhada, pelo menos, no caso do Brasil. Nós vemos demais – em termos de mero onirismo – o Brasil, e o Brasil ou não nos vê, ou tem uma dificuldade enorme em imaginar-se vinculado a uma matriz percebida, aceite ou celebrada como portuguesa. Como qualquer coisa que esteja inscrita efectivamente no seu código indentitário como a romanidade o está em nós que já nem latim falamos. Sem dúvida e felizmente hoje, um certo número de autores portugueses, Saramago, Vergílio Ferreira, Cardoso Pires, entre outros, são lidos e conhecidos no Brasil. Como o são Guimarães Rosa ou Clarice Lispector. Mas isso não significa que *contemos* enquanto cultura - ou mesmo a outro título - no presente, para a cultura brasileira. Como nós, embora vejamos o Brasil – e como seria possível não o ver – também não *vemos* o que se chama ver a cultura brasileira. Mas ao menos *ouvimo-la* pois a sua sedutora música ocupa na nossa escuta um lugar de eleição.

Esta situação, quando se conhecem as razões dela, mesmo que não seja satisfatória de nenhum ponto de vista é compreensível. Contrariamente a uma fórmula famosa, nós não estamos separados do Brasil ou o Brasil de nós, pela mesma língua. Nem por nada que não seja da trivial ordem da Política e da História, nesse plano há muito resolvido pela mesma História. O que nos separa é a *leitura de um percurso* que, sem ser absolutamente sobreponível, pertence a um destino partilhado durante três séculos, o que em matéria de confraternidade colonizadora – se a criação do Brasil corresponde a essa tipologia tão "*sui generis*" – é sem exemplo. Mas, por razões igualmente compreensíveis que traduziam e eram já de natureza cultural, além da obviamente política, logo que os brasileiros tiveram acesso à independência, começou o afastamento – mútuo aliás – desse percurso partilhado. Os brasileiros afirmando a sua identidade afastaram-se de nós e ao mesmo tempo de si mesmos como sujeitos duma história onde só como excepção – a de bandeirantes – se vêem

como actores do seu passado que é igualmente o nosso. Este processo conheceu com o tempo uma aceleração normal quando o Brasil se tornou em país de emigração de gente com códigos culturais que nada têm que ver com o da matriz lusitana. A nossa cultura comum, inscrita nas leis, civis e canónicas, na administração, nos conhecimentos práticos, nos saberes de coimbrã mestria ou de expressão missionária e pedagógica, não se perdeu mas ficou a sua leitura, sem cessar condicionada pela nova mitologia cultural exigida pelo sentimento de uma nova identidade, pelo seu reforço.

Na verdade esta lógica de dissimetria estava inscrita no processo de formação do Brasil, quase desde a origem. Cedo os portugueses do outro lado do Atlântico e seus descendentes se perceberam como *outros* e esta diferença só podia crescer através da impregnação profunda da vida brasileira pela sensibilidade e cultura africanas, mais decisiva para aquilo com que o Brasil se tornou, que o elemento matricial representado pela cultura índia, só mais tarde incorporado, a título mítico, na imagem que a grande nação se fará de si mesma. De tudo isto resultou um magma cultural de estrutura muito diversa do que suporta a cultura portuguesa e a sua mitologia própria, quer dizer, um prodigioso e multiforme coro de vozes e de códigos onde enraíza um imaginário hoje sem medida comum com aquele que nos é próprio. Que espanta que não tenhamos nele aquela presença que, por ilusão retrospectiva, parecia natural ter? De facto a temos, mas por excesso e por mais que custe crer, dada a objectiva "grandeza" da cultura brasileira e a nossa não menos objectiva "pequenez" – se a cultura se avaliasse nestes termos – sob a figura do *ocultamento*, ou com mais verdade, de "*repoussoir*". Basta ler qualquer história ou manual de literatura brasileira, qualquer ensaio sobre "as raízes do Brasil" – salvo excepções – para ver até que ponto existimos no discurso cultural brasileiro como o seu *negativo*. Quer dizer, não necessariamente de forma *negativa*, mas apenas simbolicamente negada para, na medida do possível, inscrever o Brasil num tempo próprio, num tempo forte, em suma, num *Tempo Brasileiro*.

É em função desse tempo brasileiro que naturalmente se articula o discurso da cultura do grande país sobre si mesmo. É no seu horizonte que se inscrevem as referências míticas do seu imaginário, e quem tiver isso em conta, supondo-as ainda suspensas de um tempo cultural marcado pelo imaginário lusíada que foi há muito integrado-desintegrado do seu, só pode dar corpo a um fantasma relacional de recorte nostálgico, anacrónico ou puramente retórico. Uma relação real, adulta, não alheia a estratégias que nem têm a desculpa da eficácia, entre os nossos dois países *como cultura*, só pode existir sobre o reconhecimento de um estado de coisas que, em vez de nos aproximar, institui ou perpetua a separação que, por boas e más razões, afastou as nossas culturas uma da outra. Como remediar uma situação, se o mútuo discurso que de um lado e outro do Atlântico se produz a mais não tende que a mascarar uma dissimetria que tem de ser encarada com naturalidade, como filha da História e componente das nossas diversas leituras daquilo mesmo que nos foi e é ainda comum?

Na verdade, que interesse pode levar um país como o Brasil, tão consciente, a justo título, da sua autonomia cultural, da originalidade, da força não apenas económica, tecnológia, comunicacional que o converteram em potência hegemónica de um dos grandes espaços civilizacionais do planeta, em se investir a fundo na construção da nova

Comunidade? Com mais precisão: que disponibilidade simbólica, análoga às que podemos supor plausíveis não só para Portugal como para as novas nações africanas, pode reservar para essa Comunidade que tão ostensivamente levou à pia baptismal? Só o Brasil pode responder à questão, não como Portugal em função de uma mitologia cultural que tem o seu tempo forte no passado, ou como a África que o espera de um novo *presente*, mas de uma exigência condicionada por um futuro, onde se pode ver já como uma das configurações civilizacionais e culturais mais relevantes do século próximo. A bem dizer, o Brasil vive-se, e imagina-se naturalmente inscrito num espaço de que ele é o centro e a circunferência. Pode dar-se ao luxo de não ter mais exterior que o seu interior já tão difícil de assumir. Mas não pode impedir de ser visto, de saber que os outros o vêem e, em particular, que é, em termos de potência e representatividade, *lusófono* e centro empírico de uma Comunidade que tem como único elo incontornável a língua que lhe dá um lugar à parte no continente a que pertence. Mas só é grande espaço de lusofonia em função de uma origem e de um ponto simbólico que está nele, vindo de algures, e sem o qual fica suspenso de um tempo sem raízes na arcaica e original temporalidade ocidental. É mais do que evidente que se o Brasil não se implicar em nome desse fundo comum, de língua e de cultura, mesmo distanciado do seu imaginário, na futura Comunidade, ela será uma quimera nado-morta. Não há, como o sublinhou o Presidente brasileiro, sobreposição, e implicação que justifiquem *destino virtualmente comunitário*, entre Lusofonia e Cultura de expressão lusófona. Mas Lusofonia sem um mínimo de mitologia cultural partilhada, só pode ser Comunidade na ordem prática da comunicação, não na do espírito e do imaginário que são a sua essência.

Cremos que mesmo não vivendo esse mínimo cultural – como seria bom que o vivêssemos e nele *con-vivêssemos* – ele existe. E que sobretudo é susceptível de novas metamorfoses, e acaso de reconsiderações para nós hoje impensáveis. Neste fim de século, fiando-nos só no que está à vista, seríamos levados a pensar que a lógica seria a de afastar, ainda mais, uma das outras as constelações da galáxia lusófona. Esperemos que o futuro nos desminta e que a vontade de nos imaginarmos *Comunidade* acabe por nos convencer de que o somos. Nos fins da Idade Média os ocidentais já quase se tinham esquecido de que do passado – ou passados – se alimentavam as suas ficções e os seus sonhos. Quando os descobriram pensaram renascer. Ninguém vive suspenso – ou dissolvido – na pura luz do presente. Seria utópico – e mesmo pouco interessante – esperar que os três anéis do espaço lusófono se fundissem num só. Já será um milagre, e não pequeno, que não se percam de vista uns dos outros, ou que cada um, julgando salvar-se, derive para paragens donde nem sequer se possam dizer adeus e falar de tempos em que mesmo as disputas e os mal-entendidos entre eles tinham ar de família. E acaso, os desta divagação pertençam a esse género. É a minha contribuição simbólica para uma Comunidade que um dia seja mais que um nome.

RECEPÇÃO E EFEITOS CULTURAIS DAS COMEMORAÇÕES DO V CENTENÁRIO DO TRATADO DE TORDESILHAS

MARIA LUIZA MÁSGREÑO

Antes de mais nada desejava dizer duas palavrinhas sobre o Tratado de Tordesilhas e o que representou na altura.

O Tratado de Tordesilhas foi assinado por D. João II, Rei de Portugal e Isabel e Fernando, Reis Católicos de Castela e Aragão. Este Tratado, elaborado em Tordesilhas e concretizado em Arévalo, a 2 de Julho de 1494, segundo os documentos existentes na Torre do Tombo e no Arquivo das Índias, de Sevilha, acabava com as disputas mantidas pelos referidos reis, pela hegemonia do mar: "pelas terras banhadas pelo Atlântico além do Estreito". Depois de uma série de bulas papais, lutas, discussões, etc, chega-se, por fim, ao verdadeiro âmago do problema.

Em Março de 1480, os reis de Castela reconheciam, pelo Tratado de Toledo, assinado em Alcáçovas e sancionado em Toledo pelo Rei D. Afonso V e o seu filho D. João, que as Canárias pertenciam à Coroa de Castela e a Guiné e as ilhas achadas e por achar além das Canárias, à coroa de Portugal, podendo continuar este país com a conquista de Fez – na costa marroquina – sem qualquer impedimento pelo lado castelhano. Os Reis Católicos prometiam não interferir com o domínio da Guiné nem o seu comércio, e podia ficar com as ilhas descobertas - ou por descobrir – não permitindo que de Castela se organizassem incursões a esses territórios sem o expresso consentimento do rei português.

Anos mais tarde, a coroa portuguesa, como possuidora de monopólio dos descobrimentos oceânicos, outorgado pelo Sumo Pontífice, concede livremente cartas de doação a uma série de personagens, no caso de descobrirem algum território. Segundo os Tratados entre Portugal e Castela-Aragão desse tempo, tinha direito a tudo quanto descobrira Cristóvão Colombo. Este direito não era – como é fácil de imaginar – reconhecido pelos reis castelhanos, por serem eles os que tinham subsidiado a expedição. Os Reis Católicos recorreram, então, ao Papa, para que, como representante de Deus na Terra, encontrasse uma solução para o problema. O Sumo Pontífice deu, desta vez, a resolução favorável a Castela-Aragão. A 3 de Março de 1493 chegava Colombo à Península, e a 4 era publicada a bula papal pela que se traçava uma linha imaginária divisória – tirada de pólo a pólo – que passaria a 100 léguas a oeste da mais ocidental das Ilhas de Cabo Verde ou dos Açores – o que demonstra um grande desconhecimento das longitudes relativas dos dois Arquipélagos.

D. João II não aceita esta decisão; queria ter maior benefício no Acordo. Parece evidente que este Rei já saberia da existência do Brasil ou que, simplesmente, teria desejado garantir uma série de pontos de escala nas viagens à Índia. Houve então uma troca de correspondência entre Portugal e Espanha. Reuniram-se técnicos portugueses e castelhano-aragoneses. Os Reis espanhóis decidem renunciar à Linha traçada pelo papa

Alexandre VI e aceitam a proposta do especialista português Duarte Pacheco e, em vez de passar a cem léguas da ilha de Cabo Verde, a linha imaginária passaria a 260 léguas dessa mesma ilha. Foi um grande triunfo para D. João II.

Estas são, de forma muito simples, as permissas que o Tratado propunha. O mundo ficava divido em dois. Para muitos, este foi o início de todas as Relações Internacionais.

Quinhentos anos mais tarde, em 1994, Portugal e Espanha (esta, através da Comunidade Autónoma de Castela-Leão), tentam evocar o significado do Tratado de Tordesilhas e não só. Desejam algo mais do que uma comemoração ou simplesmente um conjunto de eventos festivos; procuram uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro.

Para tal, foram organizadas uma série de manifestações culturais e artísticas, tais como exposições, ciclos de teatro, música e cinema, jornadas de escritores, jornalistas e parlamentares, feiras de artesanato. Segundo o presidente da Junta de Castilla e León, Juan José Lucas, trata-se de um leque cultural aberto à Sociedade e não limitado a círculos restritos, se bem que, em paralelo, tenha tido lugar um importante Congresso Internacional que reuniu prestigiados historiadores que se debruçaram, na própria vila de Tordesilhas, sobre a problemática desta época.

Mas não vamos fazer aqui uma relação pormenorizada de todos os actos que se celebraram, antes de referir apenas três destes acontecimentos, a título de exemplo: as Exposições *A Arte na Época do Tratado de Tordesilhas*, inaugurada em Valhadolid, a 30 de Setembro de 1994, no Mosteiro do Prado, mandado construir pelos Reis Católicos; e *O Testamento de Adão*, que teve lugar em Lisboa, na Torre do Tombo a partir de 5 de Setembro e transitou para a cidade castelhana de León onde ficou até 31 de Janeiro de 95, fechando assim as comemorações.

O terceiro evento aqui considerado, pela sua peculiaridade e significado histórico e político, é o percurso efectuado pela armada conjunta de Portugal, Brasil e Espanha, quinhentos anos mais tarde, concretamente entre 10 de Julho e 5 de Agosto.

Com esta iniciativa, o que pretendiam as duas Comissões organizadoras era concretizar a parte das cláusulas que nunca se materializou. Até 1994, a linha era efectivamente apenas imaginária, mas às 15.00 horas do dia 16 de Julho, os navios das armadas de Brasil, Portugal, Espanha e Venezuela, Argentina e Uruguai reuniram-se no Ponto "X", ponto esse situado exactamente a "370 léguas a Oeste de Cabo Verde", concretizando assim, ao refazê-lo fisicamente, o traçado que apenas existia em papel.

A armada marítima em coluna começava em Belém - Portugal - a 10 de Julho e era constituída por um navio português, outro espanhol e um brasileiro. Esta formação chegou no dia 13 às Canárias e no dia 16 partiu para o arquipélago de Cabo verde. A 16 partiram de Cabo verde para um ponto "X" em Belém do Pará (Brasil), para onde se dirigiram também barcos das armadas da Argentina, da Venezuela e do Uruguai.

Foram lançados balões com as cores de Portugal e Espanha e foi transmitida uma mensagem em que se anunciava o cumprimento definitivo do Tratado de Tordesilhas.

Quanto às exposições, a primeira que refiro é *A Arte na Época do Tratado de Tordesilhas*. Nunca se tinha feito em Espanha uma exposição das diferentes artes castelhano-leonesas e portuguesa de finais do século XIV e inícios do XV. A mostra

continha diversas artes: arquitectura, escultura, ouriversaria, pintura, tapeçaria, bem como os diversos estilos que marcaram a transição do mundo antigo para o moderno, como o manuelino, o plateresco e os modelos renascentistas italianos.

Ali estavam representados alguns dos grandes mestres do século XV: Gil e Diego de Siloé, Alejo de Vahia, Filipe Virgagny, Fernando Gallego, Juan de Flandes, Pedro Berruguete, Jan Provost, Diogo Pires O Velho e O Jovem, Nicolas de Chanterene, Nuno Gonçalves, Jorge Afonso, Mestre de Lourinhã, Vasco Fernandes, peças que na sua grande maioria viajavam até Espanha pela primeira vez. O visitante podia, ainda, acompanhar a visita com um suporte audio-visual que mostrava a evolução das arquitecturas portuguesas e castelhano-leonesas.

Houve também uma exposição de instrumentos litúrgicos e uma selecção de ouriversaria que permitia ao visitante admirar os diferentes tipos e estilos da época.

Para muitos especialistas esta exposição é uma das que melhores resultados obteve nos últimos tempos. Foi tanto o êxito alcançado que o prazo previsto para o encerramento da exposição foi prorrogado por mais três meses, recebendo mais de 70.000 visitantes.

Esta exposição foi visitada por:

Até 30 anos	40,3%
De 30 a 60 anos	32,95
Mais de 60 anos	26,8%.

A maioria do público assistente era:

Local	61,9%
Provincial	12,5%
Autonómico	15,0%
Estrangeiros	6,9%
De fora da autonomia	6,9%

A avaliação dada foi

Boa	41,5%
Muito Boa	14,5%
Interessante	31%
Sem Interesse	4%
Má	0,5%
NS/NC	9,5%

A outra exposição escolhida para este breve estudo é *O Testamento de Adão*, cujo nome se deve ao facto de que, embora não se ter encontrado fundamentação escrita para tal, terá sido Francisco I quem, quando soube do Tratado de Tordesilhas, perguntou em virtude de que cláusula do Testamento de Adão (do paraíso, e portanto o único dono do mundo) os castelhanos e os portugueses podiam proceder à divisão do mundo em dois.

Esta exposição facilitou a contemplação conjunta, pela primeira vez, dos documentos existentes no *Archivo General de Índias*, em Sevilha, e nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo, em Lisboa.

Os documentos não chegaram isolados, antes vieram acompanhados de moedas, mapas, livros, documentos, maquetes de barcos, etc., com o fim de facilitar uma melhor compreensão, não só do Tratado, mas também da realidade dos dois países nesse momento histórico em que as coisas do mundo estavam a mudar de maneira vertiginosa, nos finais da Idade Média e inícios do mundo moderno

De destacar também o trabalho que se realizou com crianças e adolescentes em idade escolar e com estudantes universitários.

Para os primeiros foram implementadas várias actividades lúdicas e culturais, tais como "O Dia de Tordesilhas" nas escolas, "O jogo de Tordesilhas", etc. e para os segundos foram contemplados um "Prémio de Investigação" no valor de um milhão de pesetas e uma grande quantidade de bolsas de estudo, para além da grande divulgação do programa de actividades proposto.

Quanto à recepção nos meios de comunicação social bastará referir que houve uma grande quantidade de inserções na imprensa escrita, rádio e televisão espanholas.

Curiosa é a visão brasileira retratada por Luis Filipe de Seixas Corrêa no quotidiano espanhol *ABC*:

> *[...] El principio del "utipossidetis" que, en cierto sentido vino a ser la expresión jurídica de la conocida frase de Don Juan II a los soberanos españoles en los prolegómenos de la negociación de Tordesillas: Que cada uno tenga lo que le pertenece*

e mais adiante conclui o mesmo autor:

> *no estaria de más, pues, afirmar que Brasil es un prodigio histórico nacido en los parajes castellanos de Tordesillas.*

Particularizando estas referências por actividade, citaria alguns excertos sobre as mesmas:

a) Godofredo Garabito, na separata ICAL do *Diário de León* refere-se à exposição *A Arte Na Época Do Tratado De Tordesilhas* nestes termos:

> *Nunca mejor continente ha tenido hasta la fecha más importante contenido artístico [...] las obras expuestas son otros tantos testimonios de la calidad y belleza que ornaron las artes plásticas en Portugal y Castilla, verdaderas potencias marítimas, científicas y, cuando la ocasión lo permitía, políticas de aquellas centurias.*

b) No *ABC*, no Suplemento "Artes", Félix Iglesias comenta nestes termos a Exposição *O Testamento De Adão*:

> *La exposición proporciona una comprensión sencilla y atractiva del universo de la época, de los sentimientos y las mentalidades de los artistas de uno y otro país. Por el valor de sus piezas y de la significación de su argumento llega a unirse oportunamente a las grandes realizaciones culturales de esta región, de la que hasta ahora era casi exclusiva protagonista "Las Edades del hombre".*

c) Referente ao programa "Força Naval Para As Comemorações Do Tratado De Tordesilhas" no jornal *ABC* aparece a seguinte notícia intitulada *"La línea de Tordesillas deja hoy de ser imaginaria"* de que citamos um excerto:

> *La Corbeta española Infanta Elena, Baptista de Andrade de Portugal e Constituição de Brasil [...] acompañadas por navios de las Armadas de Venezuela y Argentina cuyos Gobiernos decidieron vincularse con las efemérides [...] han tomado rumbo hacia el Atlántico Central, donde hoy demarcarán de forma simbólica la línea imaginaria del tratado de Tordesillas, que hace medio milénio dividió la posesión del Nuevo Mundo ... Este acto en el mar se convierte en uno de los más emotivos de los realizados durante las celebraciones del medio milenio del tratado.*

Gostaria de concluir esta breve apresentação referindo o facto de, em Espanha, o problema não é o de se falar mal de Portugal, mas simplesmente o de não se falar. Um dos resultados destas Comemorações é que os livros de estudo vão ser modificados em relação à História comum.

Isto porque, segundo se diz em Espanha, *"no hay mayor desprecio que no hacer aprecio"* e a partir de Tordesilhas 94 vai deixar de ser assim. Já se falou - o que não é pouco - de "alegrar" a História com um bocadinho da pimenta que as relações entre ambos países, nem sempre fáceis nem tranquilas, podem pôr no prato da balança. Não esqueçamos que *"los amores más queridos son los más reñidos"*.

Escuela Oficial de Idiomas - Madrid

O FIM DAS ILUSÕES: IMIGRAÇÃO, POBREZA E EXPULSÃO (RIO DE JANEIRO - 1907/1930)

LENÁ MEDEIROS DE MENEZES

No dia 23 de julho de 1927, o vapor *Bayer*, mais uma vez, cruzava a barra da Guanabara, tendo por destino a cidade de Lisboa. A bordo, alguns estrangeiros pobres voltavam à terra natal, embarcados como *indesejáveis*[1] pela polícia da capital brasileira.

Parte significativa das sobras de um arranjo social[2] que excluía grande parte da população fixada no país, os indesejáveis eram indivíduos que, por palavras ou ações, contestavam a ordem estabelecida. Numa vertente, a do crime e da contravenção, somavam-se vadios, mendigos, ladrões, gatunos, vigaristas, bêbados e jogadores. Na outra, a da contestação política, alinhavam-se trabalhadores envolvidos com a constituição do operariado brasileiro enquanto classe, com destaque aos anarquistas e aos comunistas que, na posse de um discurso e de uma prática revolucionárias, constituíam-se em perigo permanente para o regime. Regra geral, todos eles eram indivíduos pobres, que, de alguma forma, voltavam-se contra as condições de vida a eles oferecida, afastando-se do protótipo desejado, caracterizado pela paciência, amor ao trabalho, sobriedade e resignação.

A. F. Lopes, passageiro do *Bayer*, compõe o grupo de 531 estrangeiros, residentes na cidade do Rio de Janeiro, que deixaram o registro de sua expulsão nos processos policiais que formam a série documental tomada como fonte principal deste trabalho. Português de nascimento, A. F. Lopes tinha 22 anos quando vislumbrou, pela última vez, os contornos majestosos dos morros que abraçam a cidade do Rio de Janeiro, menos de um mês depois de ter sido preso, para averiguação, no bairro da Tijuca, "perambulando sem destino certo pelas ruas". Natural do distrito e do concelho de Viseu, chegara à cidade no ano de 1923. Tinha, então, 18 anos. Morador da zona norte da cidade, Lopes era ex-fiscal da Light, solteiro e alfabetizado, encontrando-se desempregado no momento da prisão e expulsão. Segundo as testemunhas que depuseram em seu processo, dois investigadores da Quarta Delegacia Auxiliar, A. F. Lopes fora demitido da Light por ser subversivo e estar, junto com outros companheiros, "tramando" uma greve geral. Devido a estas "provas exuberantes", A. F. Lopes foi qualificado como comunista e expulso do Brasil, após 4 anos de residência na capital.[3]

Como A. F. Lopes, centenas de portugueses residentes na cidade do Rio de Janeiro conheceram o caminho compulsório de volta à terra natal. Destes, 181 foram expulsos depois de devidamente processados, mas vários outros foram colocados para fora do país totalmente à margem das leis. Alguns podiam ser considerados nocivos e perigosos de fato.

---

[1] Este conceito, que passou a circular na imprensa carioca no início do século XX, era atribuído aos estrangeiros qualificados como nocivos à sociedade ou perigosos aos interesses da República.

[2] A caracterização de sobras do arranjo social era comummente utilizada pelos chefes de polícia do Distrito Federal ao se referirem ao lumpesinato existente na cidade.

[3] Arquivo Nacional, SPJ, Módulo 101, pacotilha IJJ[7] 126.

Outros sofreram acusações injustas. Muitos, *vadios ocasionais* ou *ladrões por necessidade*[4], podiam ser considerados vítimas das condições adversas encontradas na capital brasileira, somadas às frustrações nascidas das ilusões perdidas.

Desde que a expulsão de estrangeiros foi regulamentada por lei em 1907[5], inúmeros processos administrativos, conduzidos pela polícia, atingiram estrangeiros pobres, qualificados como indesejáveis. A maioria deles foi instaurada contra portugueses, acompanhando a tendência geral da imigração para a cidade, registrando grande concentração nos delitos que guardavam vínculos com a pobreza. Estes processos são hoje documentos preciosos na reconstrução do passado, permitindo que se levante um pouco do véu que encobre a trajetória vivida pelos imigrantes pobres fixados na cidade do Rio de Janeiro, regra geral procedentes das áreas rurais, com baixa qualificação profissional e nenhum pecúlio para o início da vida no além-mar.

As histórias por eles contadas frente às autoridades policiais apontam para uma face cruel dos processos migratórios: a permanência da pobreza como companheira inseparável ao longo da vida, apesar do cruzamento de fronteiras, mares e oceanos. É o que exemplificam os depoimentos prestados por J. S. Guerra, A. Cardoso, A. Santos e J. M. Marques entre 1920 e 1930.

Natural do Douro, J. S. Guerra chegou ao Brasil no ano de 1912, quando contava 27 anos. Era casado, alfabetizado e tinha 45 anos quando foi expulso como ladrão, pelos idos de 1930. Do ano em que chegou à cidade até 1916, ele trabalhou inicialmente como jardineiro e, depois, num hotel. Neste último ano, porém, entregou-se ao vício da embriaguez, em franca fase de expansão no seio da classe trabalhadora. Passou, então, a sofrer punições por vadiagem e embriaguez, registrando nove entradas nas delegacias policiais entre 1916 e 1930. Num destes momentos, em janeiro de 1928, embriagado, cometeu um roubo contra uma residência particular, onde anteriormente havia trabalhado como jardineiro. Foi condenado, então, a dois anos de prisão celular. Solto e desempregado, foi preso novamente para averiguações no ano de 1930, daí resultando sua expulsão no mesmo ano.[6]

Português de uma pequena freguesia do Distrito de Braga, A. Cardoso, também conhecido por mais três outros nomes, tinha 25 anos quando foi expulso, 12 anos depois de chegar ao Brasil com seus pais. Tão logo chegou, ainda com 13 anos, empregou-se em uma fábrica de louças no bairro de São Cristóvão, onde trabalhou por algum tempo, sendo colocado na rua pouco tempo depois de sua família ter retornado a Portugal. Só e desamparado, viu-se, então, numa "situação financeira deplorável", segundo as declarações que prestou. No ano de 1922, com 17 anos, preso e processado, acusado de causar ferimentos em um companheiro, foi recolhido à Casa de Detenção, onde conheceu vários ladrões e vadios profissionais. Influenciado pelos novos amigos, não mais procurou emprego ao deixar a prisão, passando a viver exclusivamente do produto de furtos. Processado várias outras vezes, acabou condenado a dois anos na colônia correcional

[4] Estas classificações eram consagradas na época, adotadas nas explicações sobre o crime.

[5] Trata-se do decreto nº 5341 de janeiro de 1907, conhecida como Lei Adolfo Gordo, em lembrança ao deputado pelo Estado de São Paulo, responsável pelo projeto que tomou forma de lei.

[6] Arquivo Nacional, SPJ, Módulo 101, pacotilha IJJ[7] 175.

situada no interior do Estado. Preso novamente, ao passar o *conto-do-vigário* em um patrício, de quem furtou 700 mil réis em moeda brasileira e 800 escudos portugueses, acabou expulso no ano de 1930, como vadio incorrigível[7].

Nascido na aldeia de Travanca, concelho de Vinhais, na província de Trás-os-Montes, A. Santos era solteiro e alfabetizado. Com 26 anos foi expulso no ano de 1929, após nove anos de residência no Brasil, aonde chegou com a idade de 12 anos. Segundo suas declarações, tão logo desembarcou na capital brasileira, foi residir com um tio, com quem permaneceu por cerca de dois anos. Em 1917, com 14 anos, só na vida, "deu-se à vadiagem". Preso por ter furtado 20 mil réis de um alfaiate estabelecido no centro da cidade e recolhido, pela polícia, a um patronato, ali ficou até princípios de 1920, só sendo desligado após ter concluído o curso de arado e de agricultura oferecido pela instituição. Novamente fora do patronato, empregou-se por cerca de quatro meses, entregando-se, novamente, à contravenção e ao crime, sucedendo-se nova prisão. Em 1923, com 20 anos, foi solto, mas, depois de poucos meses de liberdade, já estava internado na Colônia Correcional Dois Rios, localizada no interior do estado e ali permaneceu por dez meses. Solto, outra vez, optou por ser jogador, iniciando nova série de prisões e uma estada na referida colônia. Em 1926, foi remetido para Cleveland, colônia correcional situada numa zona brasileira de fronteira. De volta à cidade do Rio de Janeiro, foi preso e expulso, justificando suas atividades marginais pelo fato de considerar-se fraco para o trabalho braçal e ter verdadeira fascinação pelo jogo, "pelos lucros fáceis que lhe dava, lucros estes que lhe proporcionavam luxos e prazeres"[8].

Português de Figueira, J. M. Mello era solteiro, alfabetizado e padeiro por profissão. Foi expulso com a idade de 27 anos, acusado de ser um dos responsáveis pela onda de explosões em padarias pelos idos de 1920. Segundo seu depoimento, tão logo chegou ao Brasil, empregou-se numa fábrica de tecidos, e, depois, em padarias. Na capital brasileira, filiou-se à Sociedade dos Padeiros, comparecendo a reuniões onde se discutiam estratégias de melhoramentos da classe. Em maio de 1920, acusado de ter colocado uma bomba numa padaria na rua Voluntários da Pátria em Botafogo, foi preso, então, pela primeira vez. Solto, passou a integrar a lista negra dos agitadores que circulava pelos empregadores, não conseguindo mais nenhum tipo de emprego. Desesperado com a situação, segundo suas palavras, "pois não ganhava para comer", e não querendo mais "ter fama sem proveito", resolveu vingar-se dos patrões, passando a fabricar bombas e a colocá-las em lugares considerados estratégicos. A primeira bomba, colocada numa padaria do Engenho de Dentro, fabricada com massa de vidro, dinamite e pregos, não explodiu por defeito de fabricação. Com a segunda, que teve por alvo o bairro de Vila Isabel, conseguiu seu intento, causando vários prejuízos. A terceira, finalmente, depositada na residência do gerente da fábrica de tecidos Minerva, na Tijuca, valeu-lhe a expulsão, ocorrida no ano de 1920. Negando ser anarquista, J. M. Mello definiu-se como um sindicalista revoltado com as condições de vida dos trabalhadores[9].

---

[7] *Idem*. Pacotilha IJJ[7] 132.
[8] *Idem*. Pacotilha IJJ[7] 136.
[9] *Idem*. Pacotilha IJJ[7] 163.

Não é pretensão deste trabalho tecer considerações acerca dos motivos e das razões que levaram alguns imigrantes a passar à marginalidade, ou a radicalizar sua militância política. Da mesma forma, não objetiva ele analisar as arbitrariedades que cercaram a atuação policial com relação aos estrangeiros. Alguns depoimentos, entretanto, com todas as ressalvas que possam ser feitas à documentação, apontam indícios importantes com relação às reais condições de trabalho e vida encontradas pelos imigrantes em cidades como o Rio de Janeiro. Neste sentido, tais informações estão sendo tomadas como referenciais de análise, ainda que se refiram a indivíduos que ultrapassaram as fronteiras acanhadas da ordem, numa conjuntura na qual as elites políticas e urbanas buscavam estabelecer a disciplina no ser, no fazer e no estar.

Comparadas as histórias de vida contadas pelos cinco portugueses, destacados pela riqueza de seus depoimentos de uma amostra de 181 indivíduos de mesma nacionalidade, expulsos da cidade do Rio de Janeiro entre 1907 e 1930, algumas permanências nelas encontradas sobressaem significativamente no conjunto, proporcionando um exercício prosopográfico que toma a parte como reflexo do todo.

Em primeiro lugar, os cinco processados chegaram pobres ao país e pobres permaneceram ao longo de suas vidas, sem qualquer pecúlio e suporte para o reinício de sua vida, a não ser a força de seu trabalho, caracterizando-se como mão-de-obra barata, principalmente no setor dos serviços, em substituição aos antigos escravos. Todos haviam emigrado perseguindo a utopia urbana, buscando o paraíso do outro lado do Atlântico. Poucos eram criminosos ou radicais ao chegar.

Quanto à procedência, todos eram provenientes das áreas rurais do norte e do nordeste de Portugal, com destaque para pequenos distritos do Minho e de Trás-os-Montes. Neste sentido, a amostra reproduz, com exatidão, as tendências globais de imigração para a cidade, onde os rurais eram a maioria dos que se destinavam à capital brasileira. A conjugação de fatores estruturais relativos à posse e divisão da terra e fatores conjunturais como a filoxera, que destruiu os vinhais no norte de Portugal, pressionou a população rural a emigrar, incentivada por "brasileiros" de torna-viagem, que voltavam envoltos no manto dos sucessos obtidos no além-mar, como já tão bem demonstraram Joel Serrão, Mirian Halpern Pereira e Caroline Bretell em seus trabalhos.

Considerada a idade de chegada ao Brasil, todos eles, com exceção de um no conjunto dos que indicaram o ano de chegada, eram imigrantes muito novos. A. F. Lopes com 18, A. Cardoso com 13 e A. Santos com 12 anos. Este dado significativo reproduz-se não só no conjunto da documentação, como está objetivado nos recenseamentos realizados entre 1872 e 1920, que registram um enorme contingente de jovens na faixa dos 12 aos 18 anos, caracterizando uma contínua reposição da mão-de-obra jovem na cidade. Justamente com idades que variavam dos 12 aos 18 anos, chegavam os caixeirinhos no Brasil, ao chamado de algum parente ou conhecido em Portugal, ou num espírito de total aventura. Sem as sanções familiares ou qualquer padrão referencial da vida urbana, eles tornaram-se uma faceta destacada da imigração portuguesa na cidade, sempre prontos a engrossar os movimentos contestatórios de rua.

Segundo o Censo de 1920, contavam-se 25.225 jovens entre os 10 e os 20 anos no conjunto da população estrangeira fixada na capital brasileira, grande parte vivendo longe

da família, tendo em vista as características da imigração de homens sós registrada na capital brasileira. Em cada dez estrangeiros, pelo menos um era menor, estando 76.9% deste conjunto constituído por portugueses. Verdadeiros agregados urbanos, era nos locais de trabalho que estes jovens dormiam e faziam suas refeições, cumprindo longas e duras jornadas, que chegavam a se estender por 16 horas. Não raras vezes eles fugiam ou, despedidos, ficavam sem teto e comida, passando a vagar pelas vias públicas.

A grande presença de jovens desocupados nas ruas, a maioria constituída por estrangeiros, marcou a história da cidade. Personagens constantes nas crônicas sobre a capital, os jovens, abandonados à própria sorte, tornaram-se alvo das preocupações das autoridades, pela facilidade com que ingressavam no mundo do crime. A história contada por A. Santos é, neste sentido, uma história contada e recontada várias vezes nos processos instaurados contra portugueses na cidade do Rio de Janeiro.

Como companheiros de vadiagem e/ou mendicância, no pólo oposto, alinhavam-se estrangeiros expulsos do mercado de trabalho por idade avançada, alcoolismo e mutilações variadas, alguns com idades que ultrapassavam os 60 anos, como M. Real, que contava 64 anos quando foi expulso no ano de 1928, após 38 anos de residência no país[10].

Finalmente, considerado o universo profissional como objeto central de reflexão, merece destaque a pequena qualificação para o trabalho registrada na documentação, ao que se acrescentava a alta incidência de analfabetos, mais de 20% do total. Este despreparo tinha por conseqüência mais imediata a absorção dos estrangeiros pobres nas atividades mais desvalorizadas, com tendência à superexploração e à pequena fixação, levando a uma contínua troca de emprego e profissão. Muitos processos indicam esta predisposição para a mudança de ocupação, com o exercício de atividades circunstanciais, ditadas pela demanda. Muitas vezes, um mesmo indivíduo exercia ao longo da vida profissões sem qualquer relação intrínseca. J. S. Guerra, por exemplo, foi jardineiro e gerente de hotel; outros foram sapateiros e pintores ou condutores de bondes e trabalhadores em pedreiras, alternando, freqüentemente, empregos ocasionais com períodos de desemprego.

Não só nos processos de expulsão é possível perceber-se a pequena ou nenhuma qualificação profissional de grande parte dos imigrantes. Esta evidência é flagrante também nos recenseamentos realizados no período. O de 1872, por exemplo, registra um total de 19.856 estrangeiros sem profissão. O de 1906 totaliza 39.707 indivíduos sem qualificação. O de 1920 aponta a cifra de 13.619 com profissão mal definida, 10.951 sem profissão declarada e 57.030 sem profissão, totalizando 81.600 estrangeiros desqualificados para as ocupações urbanas, representando cerca de 35% do universo dos imigrantes residentes na cidade. Embora estes números reflitam a situação global, sem referência à nacionalidade, o peso da presença portuguesa no conjunto justifica o emprego dos números gerais para ilustrar o caso particular da colônia lusa.

Uma crônica escrita por um dos maiores escritores do cotidiano da cidade do Rio de Janeiro, intitulada *Os livres acampamentos da miséria*, dá um depoimento

---

[10] *Idem*. Pacotilha IJJ[7] 169.

objetivo do peso do desemprego na capital brasileira em determinadas conjunturas:

> Eu tinha do Morro de Santo Antônio a idéia de um lugar onde pobres operários se aglomeravam à espera de habitações, e a tentação veio de acompanhar a seresta morro acima [...]
>
> Aquela gente era operária? [...]
>
> Pergunto a profissão de cada um. Quase todos são operários, mas estão parados.[11]

O desemprego recorrente e as péssimas condições de trabalho, regra geral, tenderam a aquecer os movimentos contestatórios na cidade e a empurrar muitos indivíduos para as atividades ilegais ou para a mendicância. A isto acrescentava-se o fato de os muitos valores novos consagrados nas leis serem normas de viver impostas de cima para baixo, acarretando um profundo distanciamento entre o código legal e o código popular. Na periferia pobre, os mundos do trabalho e do não-trabalho tinham uma grande proximidade, reproduzindo, no Rio de Janeiro, o que Thompson aponta para a Inglaterra do século XVIII, ou seja, "*os pobres de Cristo* não pod(iam) dividir-se entre pecadores penitentes de um lado e, de outro, assassinos, bêbados e ladrões", pois o movimento operário em formação tinha os seus traços "robustos e desordeiros", tanto na Inglaterra quanto no Brasil.[12]

Na cidade do Rio de Janeiro, o comércio, a construção civil, as docas, as pedreiras e os transportes foram os setores de maior absorção desta mão-de-obra. Nestes espaços, os salários eram muito baixos, os acidentes muito comuns e o desemprego, uma possibilidade recorrente, tornando enormes as possibilidades do não-trabalho, considerada a vadiagem pré-condição para o crime.

Qualquer estudo sobre a presença portuguesa na capital brasileira estará incompleto, se contemplar apenas a história vista de cima, ou seja, a história dos sucessos. Para além das vitórias, muito mais visíveis, ostentadas pelos que voltaram ricos à terra natal, ou pelos que se fixaram na nova terra, tornando-se proprietários, é necessário, numa perspectiva vista de baixo, que se contemple a pobreza. Esta continuou companheira constante de grande parte dos imigrantes em terra estrangeira, pelo menos, numa primeira geração. Trabalhos ocasionais ou o subemprego, dificuldades para arcar com o preço dos aluguéis, levando muitos estrangeiros a subirem as encostas dos morros cariocas, e a luta permanente contra a carestia, trágica em algumas conjunturas, marcaram fortemente a vida no além-mar, conforme demonstram várias crônicas de época, ao registrar a ocupação da periferia desencadeada pelas reformas urbanas:

> Grande parte dessa gente, trabalhadores e operários, sem casa, sem nenhum abrigo, sem pão e sem esperanças, dorme ao relento sob a relva da Avenida do Mangue.[13]

---

[11] João do Rio, *Histórias de gente alegre: contos, crônicas e reportagens da Belle Epoque carioca*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1981, p.79.

[12] E. P. Thompson, *A formação da classe operária inglesa*, I, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.57.

[13] *Correio da Manhã*, Fevereiro de 1917.

> A Cidade Nova[14] não teve tempo de acabar de levantar-se do charco que era; não lhe deram tempo para que as águas trouxessem das alturas a quantidade necessária do sedimento, mas ficou sendo o depósito dos detritos da cidade nascente, das raças que nos vão povoando e foram trazidas para estas plagas pelos negreiros, pelos navios de imigrantes.[15]

Muitos foram os fiscais e condutores de bondes, os padeiros, os calceteiros, os pedreiros, os caixeiros e os trabalhadores em geral, afeitos ao trabalho braçal, que amargaram difíceis condições de existência, morando na periferia pobre ou dormindo ao relento, quando não podiam arcar com os aluguéis.

Alguns continuaram trabalhando duro e conseguiram condições de vida mais amenas para seus descendentes. Vários buscaram, pela via revolucionária, alterar as condições de existência, militando num movimento operário em formação, que, influenciado pelo anarquismo, apostava na revolução como forma de redenção. Outros, porém, caíram na marginalidade, geralmente após uma primeira prisão e a passagem pela escola do crime em que se constituía a Casa de Detenção. Dentre estes, muitos eram ladrões ou vadios ocasionais, segundo a classificação feita, à época, pelo jurista Evaristo de Moraes. Outros muitos, após anos de trabalho árduo, em virtude de acidentes, velhice, embriaguez e/ou desemprego, engrossaram o conjunto dos mendigos da cidade, *pragas sociais* atingidas duramente pelas campanhas de limpeza e higienização social promovidas pelas autoridades republicanas.

No conjunto dos estrangeiros que acabaram sendo expulsos, muitos sofreram perseguição sem tréguas na luta contra as injustas condições de trabalho e de vida. Foi o caso de J. Madeira, segundo relato por ele encaminhado ao deputado Maurício de Lacerda e encaminhado por este à Mesa da Câmara dos Deputados:

> Envolvido na onda migratória que em 1912 se efetuava de Portugal para o Brasil, embarquei a 17 de fevereiro desse mesmo ano no porto de Lisboa e desembarquei no Rio a 2 de março, iniciando uma vida de trabalho e economia [...]
>
> Depois de pouco mais de dois anos, a crise de trabalho que se deu nessa cidade e em toda a parte veio roubar-me as ilusões antes sonhadas [...] Compareci a alguns comícios públicos, e, no dia 11 de maio, estando para assistir a um comício em Vila Isabel, vi prender três operários que soube serem os oradores que iam falar nesse comício: chegada a hora do início do mesmo, dispus-me a explicar aos operários o motivo por que não se realizava o comício [...]
>
> Desta data em diante passei a ser um dos chamados "oradores operários" [...][16]

Transformado em orador improvisado, J. Madeira tornou-se alvo da vigilância permanente das autoridades policiais, terminando por ser expulso no ano de 1920. Anarquista por força das circunstâncias, se considerarmos verdadeiro o teor da carta, J. Madeira era, antes de qualquer opção ideológica, um trabalhador humilde. Muitos como

---

[14] A Cidade Nova à qual o autor se refere é a área do Mangue, anteriormente coberta por manguesais.

[15] Lima Barreto, *Numa e a ninfa*, 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1961, p.83.

[16] Brasil, Câmara dos Deputados, *Annaes da Câmara dos Deputados de 1920*, Sessão de 12 de agosto. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921, p.504.

ele, a partir da suspeição e da qualificação acidental, tornaram-se personagens cativos nas diligências policiais.

Na capital brasileira, a expulsão atingiu, exclusivamente, os imigrantes pobres, até porque os que possuíam recursos podiam contratar advogados que os livravam da expulsão, através de *habeas corpus* dirigidos ao Supremo Tribunal Federal. Este recurso era muito comum entre os agenciadores do jogo-do-bicho e entre os cáftens, também contemplados pelas leis de expulsão, mas de pouca expressão no tocante à colônia portuguesa.

Qualificados como desordeiros, os anarquistas, os vadios, os mendigos, os ladrões e os gatunos conheceram igualmente o caminho compulsório da volta, numa viagem nunca antes sonhada, assim relatada por Everardo Dias, em obra intitulada *Memórias de um exilado*:

> O navio que nos há de conduzir acha-se ao largo da baía, em frente à ilha Fiscal. Somos conduzidos em lancha até lá [...] Agrupam-nos no poço da proa. Somos muitos. Eu olho e procuro contar, mas confundo-me, pois conto agentes e tudo.
>
> Como ainda não jantamos, dirigimo-nos à cozinha e lá conseguimos que nos atendam. Em seguida pegamos nas exíguas trouxas e indagamos quais os leitos que nos estão destinados. O taifeiro não sabe ainda. Reunimo-nos e nomeia-se uma comissão para falar com o comissário. Este atende-nos gentilmente e providencia para que nos forneçam leitos. Descemos pela escotilha até o porão onde se acham os beliches. Sentimo-nos abafar e ataca-me uma ânsia de vômito. Todos se deitam fatigados.[17]

Nos homens que voltavam, como bem ilustrou Everardo Dias, restava a fadiga: fadiga de um dia cansativo, sem dúvida, mas, também, a fadiga acumulada de muitos anos de frustrações e derrotas. Em sua grande maioria, os indesejáveis que partiam não haviam cruzado a estreita entrada da Baía da Guanabara como desordeiros ou criminosos. Naquele momento, eles eram camponeses pobres, sós ou com suas famílias, que buscavam a utopia urbana do outro lado do Atlântico. Dificuldades de vários matizes permitiram à polícia rotularem-nos como nocivos e/ou perigosos, colocados *barra a fora* como indesejáveis, mesmo que uma grande parte de suas vidas tivesse sido passada no Brasil. Na maioria dos casos, eles eram, em última instância, indivíduos que haviam cruzado os mares embalados pelo sonho de uma vida melhor, suportando, com resignação, as dificuldades da travessia efetuada na classe econômica, cuja passagem podiam pagar. Muito diferente era, certamente, a viagem de volta, sem utopias ou sonhos a embalar o futuro, possivelmente sem a certeza de que poderiam desembarcar do outro lado do oceano, o que estava interditado, por exemplo, aos anarquistas. Considerados indivíduos sem pátria, a chegada a Lisboa representava para eles uma nova viagem, desta vez com destino às colônias africanas, conforme rezavam as leis portuguesas ao início dos novecentos.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

[17] Everardo Dias, "Memórias de um exilado", in: *Voz do Povo*, nº 18, 24 de fevereiro de 1920, p.2.

"ITE, INFLAMATE OMNIA", OU NAS PEGADAS DE INÁCIO

DULCE MARIA VIANA MINDLIN

> Tanta coisa de belo ele realizou há quatro séculos, e tão variegados os aspectos de sua atividade na terra ainda mal amanhecida que cada um de nós pode escolher o Anchieta que mais lhe agrada. O operário o terá como seu iniciador. O Jesuíta de hoje o indigitará com seu exemplo. O historiador lhe investigará os feitos heróicos. O mestre-escola verá nele um paradigma. Os poetas terão que citar os poemas que ele deixou escritos. A Igreja o fará mais um de seus santos.[1]

Assim escrevia Cassiano Ricardo, em 1965, para a Anchietana que então se publicava, na tentativa de definir o "seu" Anchieta, para, por fim, concluir quase triunfalmente: "Enfim, nenhum advogado do Diabo o afastará de minha crença. São José de Anchieta - meu santo"[2]. Um belo final, sem dúvida, para um texto que abrira com "Santo canário, esse Anchieta cujo nome constitui já uma prece, no altar dos brasileiros"[3].

A definição, como se vê, é um dado apriorístico, e o desenvolvimento do texto apenas ratifica as suas premissas, bem à maneira da hermenêutica mais clássica e do seu famoso círculo. A simplicidade, porém, com que nosso poeta aceita a definição de santo para José de Anchieta é, de fato, surpreendente, uma vez que ignora da maneira mais solene a própria revisão do quinhentismo operada pelo Modernismo de 22 (não é à toa que sua inclinação para o Anta já denunciava essa miopia crítica). Problemas à vista: quanto à definição, quanto ao conteúdo. E é possível que, na própria dificuldade para enfrentar essas instâncias, resida todo o fascínio que certamente desperta a figura de José de Anchieta, mormente por ocasião de sua morte e na iminência de sua possível canonização.

José de Anchieta é fascinante como é fascinante Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus. Como são fascinantes todas as pessoas sobre as quais as definições não nos chegam de imediato, e logram situar-se em um entrelugar tão especial que reconhecido até por seus próprios pares:

> *"Seven Spanish Devils" entered Italy after the year 1530. Thus wrote the English historian and litterateur John Addington Symonds in* The Catholic Reaction, *published over a century ago. Among Symond"s devils was "Jesuistry, with its sham learning, shameless lying, and casuistical economy of sins". That particular devil in fact arrived in Italy at Venice in 1535 in the person of Ignatius of Loyola. [...] In 1622, less than a century after the arrival of the group in Italy, Pope Gregory XV canonized two of them - Ignatius and Francis Xavier - and thereby held them up for emulation as models of piety and probity.*[4]

Consciente ou inconscientemente, José de Anchieta se situa como que dentro de um espelho inaciano, na mais platônica das acepções. Jesuíta por definição - vale dizer,

---

[1] RICARDO, C., 1965: 195.
[2] *Idem: 216.*
[3] *Ibidem: 195.*
[4] O'MALLEY, J., 1993: 1.

europeu, branco, católico, contra-reformista, missionário, catequista. Jesuíta: um seguidor de Inácio, o seu mestre, o seu guia, o seu pai. Em tudo por tudo, e de tal maneira "encaixado" nos princípios expressos nos *Exercícios Espirituais*[5], na *Formula do Instituto*[6] e nas *Constituições*[7] que se diria uma escultura especialmente talhada para os nichos arquitetônicos[8] da obra do famosíssimo basco, de quem se afirma que "ao despedir seus filhos para alguma missão, costumava dizer-lhes estas palavras: '*Itote, omnia acccendite et inflamate*' (Ide, abrasai tudo em fogo e chamas)"[9]. No arrastamento de sentido permitido pela contiguidade metonímica, estaríamos diante de um predestinado pelo próprio nome - *Ignatius*, de *igneus* - que imaginava poder incendiar todas as almas no calor da fé?

Do lado de baixo do Equador, José de Anchieta contribuirá para responder à questão com o sim mais peremptório - e não é à toa que ele vai seguir ao pé da letra a maior parte das diretrizes veiculadas pelas obras do solitário de Manresa. E, é claro, submetendo-se, também ele, às mesmas opiniões desencontradas a respeito de sua pessoa e de sua obra. Esta, se observada em conjunto, sugere, em geral, um balanço positivo, do qual Mello Nóbrega faz uma síntese:

> Para Joaquim Ribeiro, Anchieta revela-se poeta medievalizante; para Armando de Carvalho, escritor de cores clássicas; para Eduardo Portela, figura de transição entre o medioevismo e o movimento renascentista; para Afrânio Coutinho, a mais alta expressão do espírito barroco, no meio e no tempo em que viveu [...] Para Leodegário de Azevedo Filho, a situação histórico-literária do Pe. José de Anchieta é [...] "puramente medieval, teocêntrica, sem maiores contatos com a época renascentista. Sua posição, fixada pela cultura e pela ação contra-reformista e acentuada no combate ao paganismo, situa-se no prolongamento do medievalismo, nesse pré-barroquismo implícito, particularização da corrente literária definida por Eugênio D'Ors".[10]

Como se pode observar, as diferenças de opinião situam-se no plano das classificações, e não atingem a qualidade da obra em discussão. É, portanto, acompanhando José de Anchieta através de sua obra, que tentarei me aproximar desse campo já tão cultivado e - por que não dizer? - já tão minado, e isto até por necessidade minha de exorcizar esta figura que há tanto me persegue com seu fascínio, e a respeito da qual apenas tenho tentado abordagens mais do que precárias, sem ousar jamais, para meu bem ou para meu mal, elaborar uma definição que me satisfaça inteiramente. Chego quase a sentir inveja de Cassiano Ricardo.

---

[5] LOYOLA, I., 1991: 179-319.

[6] *Idem:* 321-9.

[7] *Ibidem:* 431-646.

[8] Sirvo-me, para a comparação, das reflexões de António José Saraiva sobre o teatro medieval, o qual só existia em virtude de sua funcionalidade: "A arte medieval é, no seu período de maturidade, arquitetónica e litúrgica; como veremos, o ser arquitetônica é uma maneira de ser litúrgica [...] cada valor escultórico depende do conjunto arquitetónico e é, integrado nesse conjunto, como que o membro de uma frase [...]: as estátuas alongam-se, achatam-se, cilindram-se, comprimem-se, encurvam-se, segundo a necessidade de arquitectonizar o conjunto. [...] O que é verdade para a escultura é verdade para o teatro. Em relação à arte arquitectónica e litúrgica, uma e outro representam a mesma tendência e suas origens confundem-se de certo modo". (SARAIVA, A. J., 1992: 63-9).

[9] GARCIA-VILLOSLADA S. J., R., 1991: 599.

[10] NÓBREGA, M., 1965: 375-7.

NAS PEGADAS DE INÁCIO

"*Mi voluntad es de conquistar toda la tierra de infieles*"[11]. Assim pontifica Inácio de Loyola através das palavras do rei temporal na parábola dos dois reis, conforme lemos nos *Exercícios Espirituais*. Na mesma clave se pode observar o curioso vis-à-vis da obra de José de Anchieta com o pensamento do fundador da Companhia de Jesus, ponto por ponto reverente à bula de seu reconhecimento como ordem religiosa (*Regimini Militantis Ecclesiae*, de Paulo III [27.9.1540]), a qual é praticamente uma versão ligeirissimamente retocada da *Formula do Instituto* escrita em 1539 por Inácio de Loyola[12]. De acordo, pois, com essa *Formula* e aquela bula, alguns itens merecem destaque, para que possamos acompanhar de modo mais visível a maneira utilizada por José de Anchieta para ser um inaciano a toda prova. Vejamos um pequeno trecho da parte 1:

> *Todo el que quiera militar para Dios bajo el estandarte de la cruz en nuestra Compañía, que deseamos se distinga con el nombre de Jesús, [...] persuádase que, después del voto solemne de perpetua castidad, pobreza y obediencia, es ya miembro de esta Compañía, fundada principalmente para emplearse en la defensa y propagación de la fe y en el provecho de las almas en la vida y doctrina cristiana, sobre todo por medio de las publicas predicaciones, lecciones y cualquier otro ministerio de la palabra de Dios, de los ejercicios espirituales, de la doctrina cristiana a los niños y gente ruda [...].*[13]

Retomemos alguns pontos em separado. Parece desnecessário reafirmar o quão pobre e obediente foi o nosso Taumaturgo no decorrer de sua vida. Seus biógrafos já o fizeram suficientemente[14]. Não menos encômios encontramos à sua irredutível castidade, tão rudemente posta à prova quando de sua permanência entre os Tamoios, como refém dos mesmos, e de que resultou o celebrado *De Beata Virgine Dei Matre Maria*. Vale a pena transcrever o comentário do Padre Armando Cardoso, S. J., que organiza e anota o texto para as Edições Loyola:

> Anchieta escreve-o em primeiro lugar para cumprir um voto. Queria que Nossa Senhora o protegesse contra as tentações da castidade no meio das provocações incessantes entre os tamoios de Iperuí [...].[15].

Para ilustrar a "defesa e propagação da fé", já é suficiente o simples fato de sua vinda para o Brasil, numa época em que a Europa católica se empenhava em levar a termo a Contra-Reforma, embasada nas diretrizes do Concílio de Trento. Anchieta vai além, no entanto. Para auferir melhores resultados, decide catequizar os índios ele mesmo, sem intermediários (sabe-se que, logo ao chegar, usara os préstimos do Padre Azpilcueta Navarro, como intérprete). Aprende a língua dos nativos, organiza sua gramática, compõe um catecismo. Ainda aqui as recomendações de Loyola, ecoando das *Constituições*:

> Ayudará tener en espirito summariamente la explicación de las cosas necessarias para la fe y vida cristiana.[16]

---

[11] LOYOLA, I., 1991: 246.
[12] *Idem:* 439.
[13] *Ibidem:* 455-6.
[14] Confiram-se, à guisa de ilustração: CAXA, Q.; RODRIGUES, P.; VIOTTI, S. J.; VASCONCELOS, S. J.
[15] CARDOSO, S. J., A., 1988: 26.
[16] LOYOLA, I. 1991: 551.

E quais noções sumárias eram essas? Em resumo, as mais elementares para que seus "catecúmenos" não perdessem de vista as verdades fundamentais que tratava de incutir-lhes nas mentes: o Bem e o Mal segundo os jesuítas. Uma pedagogia perfeita. Vejamos.

OS FINS JUSTIFICAM OS MEIOS?

Tendo-se em conta que o objetivo principal da Companhia de Jesus era, além da glorificação de Deus e da salvação da alma dos próprios jesuítas [17], "doutrinar as crianças e os rudes", é preciso considerar as diretrizes pedagógicas através das quais esse fim devia ser atingido. Em resumo, pode-se dizer que essas diretrizes se encontram nas *Constituições*, em especial na parte IV, e que inspiraram as diversas versões da *Ratio Studiorum* até sua última versão[18][pelo menos até 1773, quando a Ordem foi suprimida].

Entretanto, para além das regras escritas, evidencia-se uma particularidade que vai fazer com que as *Constituições* jamais percam a atualidade, ainda que se passem muitos séculos - *data venia* a genialidade de Inácio de Loyola. Qual particularidade? A *adaptação*, a ser acionada sempre que necessária, a qualquer tempo e em qualquer lugar: "Ansí mesmo en el modo de enseñar la dotrina cristiana y acomodarse a la capacidad de los niños o personas simples, se ponga studio competente".[19]

José de Anchieta, conquanto mero aspirante a soldado de Cristo quando veio para o Brasil (1553), nunca perdeu de vista a sugestão inaciana da adaptação, tendo-a atualizado em vários tempos e de diversos modos:

- na *gramática*, mencionada, quando sistematizou a "língua mais falada na costa do Brasil" nos moldes do português arcaico, cujas regras conhecia bem, estudante que fora de humanidades em Coimbra. Para isso atualizou, adaptando, todos os seus conhecimentos teóricos de lexicografia, prosódia, ortografia, morfologia, taxonomia e etimologia;
- nos *sermões*, quando se serviu de exemplos do cotidiano de seus ouvintes para melhor veicular a mensagem evangélica da catequese;
- na *épica*, quando, para tecer encômios a Mem de Sá por ter "ajudado à obra da conversão dos índios", faz dele um novo Enéias, cujas qualidades praticamente sobrepujam as do herói virgiliano;
- na *lírica*, quando se serviu do *contrafactum* (divinização de canções profanas)[20] em numerosas composições, além de ter escrito o igualmente mencionado poema à Virgem, para fugir às tentações da carne, como vimos: em vez de se inflamar de desejo pelas índias que "despudoradamente" se ofereciam a ele, Anchieta se acende e se inflama, como quer Inácio de Loyola, mas por amor da Virgem Maria. Além do mais, não se perca de vista a pluralidade de significações da

---

[17] *Idem:* 260 [*Exercicios Espirituais*].
[18] Esta é a versão de 1599, conhecida como "a do Padre Aquaviva".
[19] LOYOLA, I., 1991: 550.
[20] EXTREMERA, N., & TRIAS, L. 1993: 611.

obra do Taumaturgo na sua significação intertextual, como atualização de outros textos, especificamente medievais e renascentistas, revelando-o sem sombra de dúvida como um escritor-leitor, qualquer que seja o padrão de análise de seu discurso.

É no teatro, entretanto, que José de Anchieta exercita de modo mais cabal as suas capacidades de adaptador do pensamento de Inácio de Loyola. Fiel a sua condição de jesuíta, porém um produtor intelectual afinado com seu tempo e com o espaço de sua formação (Coimbra, como vimos), ele não deixou de, também aí, atualizar as formas medievais como elementos estruturantes dos textos criados, mesmo quando seguia quase à risca as diretrizes da Companhia.

O teatro de Anchieta dar-lhe-á oportunidade para seguir, *pari passu*, quase todas as determinações do fundador da Companhia de Jesus. Este, já nos *Exercícios Espirituais*, enfatizava intermitentemente o uso da imaginação como elemento indutor do processo de aperfeiçoamento humano na religião cristã, e a tal ponto que suscitasse verdadeiras reações físicas, a exemplo da "Meditação do inferno", contida no 5 (exercício da primeira semana):

> *El primer preámbulo composición, que es aquí ver con la vista de la imaginación la longura, anchura y profundidad del infierno. [...] ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos igneos. [...] oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias contra Cristo nuestro Señor y contra todos sus santos. [...] oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas. [...] gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el verme de la consciencia. [...] tocar con el tacto, es a saber, como los fuegos tocan y abrasan las ánimas.*[21]

É evidente que os Exercícios Espirituais de Inácio de Loyola, tais como descritos, dificilmente serviriam para os nativos do Brasil. Nem eram estas as suas intenções, e nem as de José de Anchieta. Nas próprias *Anotaciones*, que serviam como uma espécie de prólogo, o autor dos Exercícios adverte ao diretor (aquele que os aplicava) sobre a maneira mais adequada no tocante a seu uso:

> *Según la disposición de las personas [...] es a saber, según que tienen edad, letras o ingenio, se han de aplicar los tales ejercicios; porque non se den a quien es rudo o de poca complisón cosas que no pueda descansadamente llevar y aprovecharse con ellas.*[22]

Como fazer, então, se os aborígines brasileiros, segundo os próprios jesuítas (pasme-se!) não passavam de "gente carniceira e bestial"? Ainda e sempre, a prerrogativa maior da pedagogia inaciana se fazia absolutamente necessária: a adaptação. Eis aó o germe do processo de aculturação que Anchieta soube pôr em prática com indubitável competência, quaisquer que sejam as etapas que se considerem, relativas a esse processo:

1. *a identificação antropológica* da cultura a ser evangelizada, através da cuidadosa observação dos meios, dos canais e dos veículos portadores dos

---

[21] LOYOLA, I., 1991: 241.
[22] *Idem:* 225.

sentidos, dos valores e critérios caracterizadores de sua visão de mundo. Nesse sentido, é bastante oportuno lembrar as observações de Alfredo Bosi sobre a demonização promovida pelos jesuítas de certas práticas religiosas dos nativos do Brasil, como por exemplo as cerimônias fúnebres[23]: identificados estes como marca antropológica, cumpria aos jesuítas esvaziar-lhes o sentido original para imprimir-lhes um novo, isto é, o seu;

2. *o estudo das possibilidades de compatibilização*, através do qual fosse possível, por exemplo, usar a denominação *Tupansy* para a Virgem Maria (*sy* = mãe; *Tupã* = Deus). O códice cultural se transformava profundamente na essência, porém quase nada na forma.
3. *o anúncio do Evangelho como mensagem de salvação* - e aqui todos os recursos são válidos, da sedução mais branda à intimidação mais violenta. Confira-se o deletério uso das alegorias para a consumação da lavagem cerebral que então se operou, através do maniqueísmo explícito, segundo o qual todos os elementos detectados na primeira etapa compareceriam como concretizações do Mal, em flagrante contraponto com as alegorias do Bem, representando na maioria das vezes o Anjo e a Virgem Maria. Nem é preciso dizer que a aceitação do Evangelho é condição *sine qua non* para que se possa consumar a quarta etapa:
4. *o testemunho dos convertidos*, vale dizer, o seu martírio, se quisermos recorrer à etimologia. É possível que este resultado seja o pior dos saldos negativos de todo o processo da aculturação. Se a presença de meninos índios convertidos, desfilando em procissão, a recitar ladainhas e a entoar hinos em louvor da Virgem ou dos santos já é capaz de sugerir uma con-formação de qualquer forma extravagante, o mesmo certamente não ocorrerá se nos reportarmos a depoimento do próprio Anchieta, em uma de suas cartas, na qual a aculturação aparece absolutamente consumada, e na mais cruel de suas consequências. Narrando um ataque sofrido durante sua permanência em Piratininga, o Taumaturgo deixa que suas palavras falem mais alto do que qualquer discurso que possamos proferir:

> Chegado, pois, o dia, que foi a oitava da Visitação de Nossa Senhora [9 de julho], investiu pela manhã contra Piratininga a hoste numerosa dos contrários, pintados e empenachados, com enorme alarido, aos quais saíram incontinente a receber os nossos discípulos, que eram bem poucos, com grande denodo. E os trataram muito mal. Foi coisa de pasmar que ali se encontravam *e se contrapunham às flechadas irmãos a irmãos, primos a primos, sobrinhos a tios, e o que é mais, dois filhos que eram cristãos e estavam conosco contra o próprio pai, que estava contra nós*. De maneira que parece que a mão de Deus os separou assim e os coagiu, sem eles darem por isso, a proceder desta sorte. [...]

---

[23] "Como o regime do encontro foi, desde o início, a dominação, as cerimônias indígenas com relação aos mortos foram vistas, pela ótica dos viajantes e missionários, como sintomas de barbárie e, mais comumente, caíram sob a suspeita de demonização. [...] Sob o olhar do colonizador os gestos e ritmos dos tupis que dançam e cantam já não significam movimentos próprios de fiéis cumprindo sua ação coletiva e sacral (que é o sentido do termo *liturgia*), mas aparecem como resultado de poderes violentos de espíritos maus que rondam e tentam os membros da tribo. A qualquer hora pode sobrevir Anhanga, a sombra errante que espreita os homens, ameaça recorrente" (Bosi, A. 1992: 73).

Um destes quis apadrinhar-se com os missionários, chamando por eles, dizendo que eles o haviam ensinado e catequizado. Mas pouco lhe aproveitou, pois, sem nos dar conta disso, lhe quebrou logo a cabeça Martim Afonso, com sua espada de pau, pintada e emplumada, que para_isso tinha já erguida, juntamente com a bandeira. E isto fez para apartar-se definitivamente dos seus, que com tanta injustiça o vinham a matar, a ele e a nós, se Deus lho tivesse consentido[24] [os sublinhados, obviamente, não pertencem ao original de Anchieta].

Dizia eu, no início deste texto, que chegava quase a sentir inveja de Cassiano Ricardo, pela facilidade com que chegara à definição de santo para José de Anchieta. Não sei se ele chegou a ler as cartas do Apóstolo do Brasil, nas quais é freqüente a alusão aos selvagens nos termos mais pejorativos. Não sei se ele se deteve para pensar no ridículo dos indiozinhos recitando o catecismo e renegando a cultura dos pais. Como no final do auto *Na festa de São Lourenço*:

Repudiemos nossos vícios
não crendo nos pajés,
nem dançando, girando,
praticando curandeirismo.[25]

Não sei se ele se lembrou de que, enquanto aparentemente *inculturava* os nativos - vale dizer, enquanto se servia de elementos de sua cultura e os reaproveitava com novos conteúdos -Anchieta, na verdade, os *aculturava* e, pior, os *transculturava*, seja através da intimidação pura e simples, seja através da sedução das alegorias que empregava. Santo?

É possível. Inácio de Loyola também foi canonizado, e é ele o paradigma de José de Anchieta. Mas será que o fundador da Companhia de Jesus previu as atrocidades que se cometeriam em nome da propagação da fé - e que, em última instância, culminam em genocídio -, as mesmas atrocidades a que já me referi (irmão x irmão, filho x pai) e que são mencionadas por José de Anchieta num discurso que aparenta ser apenas uma prestação de contas mas que é visceralmente triunfante no pior dos sentidos? Não nos esqueçamos de que o discurso tem a propriedade de *dizer* mais do que "diz", e até do que "quer dizer". Aqui, quem fala é José de Anchieta, numa espécie de ventriloquismo: esta sua "fala" é, na verdade, o vetor do *silêncio* da voz nativa, porquanto *cala, inequivocamente*, os elementos dessa cultura.

Por outro lado, como ignorar seu desvelo, sua abnegação, sua capacidade de entrega, sua devoção, sua castidade e seus "milagres", qualidades que podem levá-lo à canonização?

Se fosse fácil a resposta, José de Anchieta não seria, certamente, a figura inquietante que é, e para a qual a melhor definição será sempre precária, por maior que seja o esforço empreendido. De qualquer forma, uma referência. Seja pela biografia, seja pela obra que deixou. Uma obra cuja qualidade certamente a torna *canônica*. Quanto à canonização do Padre José, o Vaticano decidirá e o mundo o aceitará, ou não. O fascínio, entretanto, permanecerá, seja qual for o *veredictum*.

Universidade Federal de Viçosa

[24] *Cartas Jesuíticas* III [*Cartas de Anchieta*], 1933: 87-89.
[25] "Na festa de São Lourenço", vv. 1431-4, ANCHIETA, J., *Poesias*.

BIBLIOGRAFIA

ANCHIETA, José de, *Poesias*, transcr., trad. Maria de L. de Paula Martins, São Paulo: Com. IV Centenário, 1954.

CARDOSO, S.J., *Teatro de Anchieta*, São Paulo: Loyola, 1977.

CAXA, Quirício, *Breve relação da vida e morte do Padre José de Anchieta*, Rio de Janeiro, 1957.

EXTREMERA, N., & TRIAS, L. "Um contrafactum de José de Anchieta: *mira el malo con dureza*", Estudos universitários de língua e literatura, 1993.

FERREIRA, Aurélio B. de, *Novo dicionário da língua portuguesa*, 14ª. impr., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, 5ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GARCIA-VILLOSLADA S.J., Ricardo, *Santo Inácio de Loyola: nova biografia*, São Paulo: Loyola, 1991.

GIL, Eusebio, *El sistema educativo de la Compañia de Jesus: La "Ratio Studiorum"*, Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1992.

LOYOLA, San Ignacio de, *Obras*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

NÓBREGA, Mello, "Situação literária de Anchieta", in: *Anchietana*, São Paulo: Com. para o "Dia de Anchieta", 1965.

O'MALLEY, John, *The first Jesuits*, Harvard: Harvard University Press, 1991.

RICARDO, Cassiano, "Meu Anchieta", in: *Anchietana*, op.cit.

RODRIGUES, Pero, *Vida do P.José de Anchieta*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, (Anais XXIX).

SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 4ª ed., Lisboa: Gradiva, 1992.

VASCONCELOS, Simão de, *Cronica da Companhia de Jesus*, Petrópolis: Vozes, 1977.

VIOTTI, S.J., Hélio Abranches, *Anchieta, o Apóstolo do Brasil*, 2ª ed., São Paulo: Loyola, 1980.

DESCENDENTES-TETRANETOS DE TIRADENTES

LUIZ DE OLIVEIRA

PESQUISAS CULMINAM COM A DESCOBERTA DOS DESCENDENTES MAIS PRÓXIMOS DE TIRADENTES

Laços afetivos e históricos alargaram o desejo de ampliar nossos conhecimentos sobre a descendência de Tiradentes. O encontro com personalidades do Arquivo Mineiro e do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais em Belo Horizonte. estimulou-nos neste trabalho de pesquisa. Pensamos no eminente historiador Tarquínio José Barbosa de Oliveira, quando tivemos a ocasião de passar uma agradável e profícua semana com ele (julho de 1980) na sua fazenda do Manso, situada logo além do pico do Itacolumi, quando o avistamos de Ouro Preto. Sua biblioteca de vinte e oito mil volumes, legada após sua morte ao Governo de Minas, constituiu nossa principal distração no recanto de paz deste grande historiador. Lembramo-nos também do Hélio Gravatá que no Arquivo Mineiro durante décadas trabalhou incansavelmente, distinguindo-se como a Memória Viva das bibliografias que contribuem para abrir o leque de nossas pesquisas. Numa das tertúlias literárias mineiras, temos um novo encontro com o jornalista Seixas Sobrinho que, a pedido do Governador de Minas, solicitara-nos uma pesquisa que só poderia ser realizada na Europa e não no Brasil. Calhou bem este acontecimento, pois na ocasião (1980) éramos Assistente Associado de português na Universidade de Pau. Tratava-se da busca da edição de um livro, da qual um dos exemplares pertencera a Tiradentes. Este livro foi publicado em francês, traduzido do inglês sob o título: *Recueil Des Lois Constitutives Des Colonnies Angloises Confederees Sous La Denomination d'Etats Unis De l'Amerique Septentrionale*, ao qual foram anexados les *Actes de l'Indépendance de Confédération* e outros *Actes du Congrès général, traduits de l'Anglois et dédiés à M. le Dr. Franklin*, En Suisse, Chez les Libraires Associés; M. D. C. C. LXXVIII.

Conhecíamos já a biblioteca da Universidade Paul Valéry de Montpellier, onde fomos pesquisadores de 1971 a 1976. Rumamos para lá e não encontramos a dita obra. Porém, colhemos excelentes informações e ficamos sabendo da existência de tal obra na Biblioteca Nacional de Paris, que também frequentávamos assiduamente. Pedimos micro-fichas da obra em questão, o que nos foi concedido, e as remetemos imediatamente ao Governador de Minas. Sua factura ainda está de nossa posse.

Na ocasião do nosso encontro com o historiador Tarquínio José Barbosa de Oliveira, disse-nos este que um dos volumes da obra na sua edição original, exemplar único talvez, existente no país, pertencera a Tiradentes. Encontra-se na Biblioteca Pública de Sta. Catarina. Em 1978, graças à Secretaria de Ciências e Tecnologia de Minas Gerais, uma comissão presidida pelo Dr. Henrique Alves de Minas, da qual o professor Tarquínio José Barbosa De Oliveira e outros fazem parte, vão à Biblioteca Pública de Florianópolis,

fotografar o volume precioso que é guardado em relicário. É com toda razão, pois foi o catecismo da ideologia republicana da Inconfidência Mineira, valioso, não só por ter pertencido a Tiradentes, o líder social por excelência, precursor das lutas latino-americanas pela independência, mas também por seu conteúdo cívico.

O volume, de 370 páginas in-8°, fora desentranhado do processo-crime pelo Dr. Melo Morais, em 1860, e oferecido àquela instituição cultural que então se fundava. Já seu estado seria relativamente precário, por ação do tempo, da humidade e dos insetos. Ficou ilegível em algumas partes. Sua leitura em francês setecentista, tampouco atraía leitores. Eis porque com o despertar do interesse pela pesquisa neste assunto por volta dos anos 80, foi-nos solicitada a cópia dum exemplar desta obra que estivesse em perfeito estado.

A comissão de pesquisadores resolveu então empreender a tradução do texto. Envelhecido nos aspectos formais, ele é, porém, de inteira atualidade na virada desse século. Não foi feita a tradução de tudo, mas apenas das leis e documentos gerais e das principais constituições estaduais que a Europa conhecia em relação "*às Treze Colônias Unidas*" da América Inglesa.

Dentre os papéis que Claude Ambrose Régnier juntou e verteu ao francês, está o *Ato da Independência*, redigido por Tomás Jefferson e que a 4 de julho de 1776 tornou-se oficialmente a inspiração de todos os grandes diplomatas políticos posteriores. Está na base da "Declaração dos Direitos do Cidadão" que os franceses de 1789 ofereceram ao mundo, no "Manifesto da Internacional Socialista" e na carta dos "Direitos Humanos" das Nações Unidas, com a mesma atualidade, depois da hecatombe da II Grande Guerra Mundial. E mais que nunca Jefferson é esperança e advertência. Tiradentes, Tomás Antônio Gonzaga, Claudio Manuel da Costa, leram-no e compreenderam seu alcance.

O volume, traduzido por Régnier de uma versão inglesa, fora impresso clandestinamente em 1778, final do ano, muito provavelmente em Paris, embora com indicação da Suiça, como era costume, quando as obras podiam despertar os rancores da censura real ou eclesiástica. Há pequenas notas, poucas, dispersas pelo volume encontrado em Forianópolis. Talvez feitas por mão do Alferes, inteligência e caráter raros, a cujo valor se rendeu, o franciscano, seu adversário, frei Raimundo de Penaforte, que escreve um dos dois relatos de seus últimos momentos. Estão quase apagados, mas uma delas condena a dureza de um preceito contra crimininosos. Os escritos de Beccaria (criminalista italiano) já pregavam a humanização da penalística, tão pouco aperfeiçoada ainda em nossos dias. Em outros casos, limita-se a sublinhar conceitos, para revelar-nos suas intenções.

Saber-se-á pelo volume que o objetivo da Inconfidência não era circunscrito à capitania serrana e sim pretendia a confederação de todas as capitanias do Brasil. Saber-se-ão, enfim, seus ideais, sua ideologia política, tão avançada, há quase dois séculos, que ainda sonhamos e aspiramos às suas conquistas em favor da humanidade.

A morte dos últimos tetranetos de Tiradentes (1991) despertou-nos a vontade de testemunhar sobre a importância dos fatos que explicam parte da história do passado, remontando-os até a figura central que os desencadeou. Prevendo-lhes o final próximo, pedimo-lhes uma entrevista, o que aceitaram de muito bom grado, sendo visto que um deles, o Sr. Pedro de Almeida Beltrão, fora farmacêutico de nossa família e de nume-

rosíssimas outras de toda a municipalidade de Dores do Indaiá. Fixamos esse momento histórico com o documento-vídeo que acompanha nossa apresentação.

No batistério de Ouro Preto consta que João de Almeida Beltrão não é filho de Tiradentes e sim filho legítimo de José de Almeida Beltrão, açougueiro e ao mesmo tempo tenente da tropa paga de Vila Rica. A verdade sobre ele é que o açougueiro José de Almeida Beltrão era amigo íntimo de Tiradentes quando a amásia deste, Eugênia Joaquina da Silva, teve esse filho, João de Almeida Beltrão. O tenente mandou entregar este filho ao José de Almeida para ficar com ele, porque ele estava envolvido já na Conjuração Mineira e o menino corria o risco de sofrer pela perseguição policial.

José de Almeida Beltrão, homem comprovadamente estéril, já tinha tido várias mulheres e nunca tivera filho e gostaria muito de ter um. Assim é que adotou o João de Almeida como filho e fez o batistério constar que o João de Almeida era filho legítimo dele. Mas a própria Eugênia Joaquina, quando estabelecida em Dores do Indaiá, contava a todos que esse era filho do Tiradentes e que inclusive se parecia muito fisicamente com ele.

Quando João de Almeida Beltrão chegou à idade de servir a pátria (17 anos), entrou para a tropa como voluntário e logo foi promovido a cabo e mandado como comandante de destacamento do Quartel Geral. E indo para essa cidade, trouxe também a mãe dele, a amásia de Tiradentes, Eugênia Joaquina. Essa, de família muito pobre, como de costume na época, fora comprada pelo Tiradentes ao José de Almeida Beltrão. Ela era amásia de José de Almeida; este, como devia 200 mil réis ao Tiradentes, ao invés de pagar a dívida, pagou com essa mulher, cedendo-a ao Tiradentes. Ela foi para o Quartel Geral com o filho, comandante desse local. Esse filho casou-se lá com uma Francisca de tal, filha de um fazendeiro e teve sete ou oito filhos. Exceto uma das filhas dele que não se casou, todos tiveram também muitos filhos e assim ele herdou dezenas de netos, todos descendentes de Tiradentes.

Um dos filhos dele apelidava-se Precata. Esse teve um filho chamado Pedro Zica, pai do Pedro de Almeida Beltrão, farmacêutico falecido, ao qual já nos referimos acima. Assim, Pedro Zica era neto do Precata, era bisneto do João de Almeida Beltrão e, portanto, trineto de Tiradentes. Foi o mais próximo dos descendentes de Tiradentes que existiram em Dores do Indaiá.

Sabemos pela história que várias gerações do mártir tiveram seus bens confiscados. O tempo correu e fez a sua obra. Implanta-se a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) que procura "badalar" a figura de Tiradentes e um dos presidentes do Regime (1969) decidiu lavar a vergonha pelo confisco de todos os bens dos seus descendentes, atribuindo-lhes, por decreto, um salário-herança que consistira em dois salários mínimos, ou seja, cerca de 700 francos. No final da sua vida estavam recebendo apenas uma pensão de 6 cruzeiros, ou seja, apenas o equivalente a tres reais hoje, 10 francos. Uma bagatela! Gesto válido, mais pelo seu simbolismo do que pelo reconforto material, sendo visto o despojamento em que se encontravam, quando os visitamos pela derradeira vez em 1990 em Dores do Indaiá, cidade para onde fugiram e morreram os descendentes mais próximos do mártir.

O jornal *O Estado de Minas* recentemente anunciou que outros descendentes de Tiradentes receberam mais de um salário de pensão. Dos filhos do João Beltrão, o Precata teve descendentes em Dores do Indaiá. Os demais partiram, foram para Curvelo, outros

para Uberlândia, Uberaba, para Morrinhos em Goiás, outros ficaram em Belo Horizonte. De modo que nestas cidades todas, existem descendentes de Tiradentes. O professor Rubens Fiúza, eminente professor, jornalista e escritor a quem devemos grande parte das informações para este trabalho, conhece um tal de Aníbal Decina de Uberaba que assina Tiradentes.

O Tiradentes teve uma outra amante antes de Eugênia Joaquina, prima dessa, que se chamava Joaquina, com a qual teve uma filha chamada também Joaquina. Essa filha foi para Dores do Indaiá, quando a prima Eugênia estava no Quartel Geral. Consta que essa morreu solteirona. É uma hipótese, o certo é que ela teve filhos que eram enxadeiros numa localidade perto de Dores do Indaiá, Abaeté. Conta-se que eram tão atrasados que quando um deles foi localizado em Abaeté, ele não sabia que o Brasil era independente; ainda julgava que era uma colônia portuguesa e estava lá, procurando se esconder por ser descendente-bisneto de Tiradentes.

Entre as filhas de João de Almeida Beltrão, houve uma, chamada Ana Carolina que antes de se casar, teve uma filha aos 13 anos. Chamou-se Jesuína Marcelina. Essa amasiou-se com um Juiz de Direito que havia em Dores, o Sr. Jacinto Rodrigues Beu, que às vezes assinava Rodrigues Beu, vezes outras Rodrigues Braga, outras ainda Rodrigues Zica. Não havia Registo Civil na época, os sobrenomes eram muito instáveis, as pessoas mudavam arbitrariamente de nome.

Ana Carolina juntou-se com esse juiz e com ele teve uma filha de nome Jesuína Marcelina Calazans. Esse último possuía um escravo foragido que pretendia prender. Porém, o escravo descobrindo-lhe a intenção, matou-o em Bambuí. Os romances seguem seu curso, quando Jesuína junta-se com um padre, Francisco de Sousa Coelho, trisavô do professor Rubens Fiúza. E os filhos dele são também filhos dela. Jacinto Fiúza, pai de Rubens Fiúza, era filho de Maria Belia de Sousa Melgaço, que por sua vez era filha de Luiza Melgaço, que era filha do padre de Sousa Coelho e de Jesuína Marcelina, que era filha da Ana Carolina, que era filha de João Beltrão, que era filho de Tiradentes. Assim sendo, o Pedro de Almeida Beltrão era descendente em 4ª geração e o professor Rubens continua sendo em 7ª geração.

Quando Tiradentes foi condenado, a lei portuguesa previa uma condenação até a 4ª geração, envolvendo deste modo o Pedro Beltrão e a Maria sua irmã, moradores de Dores, e a segunda irmã Jesuína, que se mudara para Lagoa da Prata.

O descendentes são numerosos e são realmente descendentes de Tiradentes, mas nada os distingue em particular do comum dos mortais, a não ser o fato de descenderem do Inconfidente. O número de loucos, de suicidas entre eles é elevado. Um irmão do Pedro Beltrão suicidou-se, tomando veneno; uma sobrinha dele também. Outro irmão, Miguel, também teve o mesmo fim. Brigava muito com a mulher, batia nela. Sendo extremamente feia, casou-se com ela por causa do seu dinheiro e não se entendia com o sogro, nem com o cunhado; vivia em permanente tensão e optou pelo suicídio. José Beltrão, também irmão do Pedro, Secretário da Força e Luz de Dores do Indaiá, não se dava também muito bem com a família, bebia em demasia.

A maioria dos Inconfidentes eram maçons, como, por exemplo, o milionário diamantinense José Vieira Couto, o Sr. José Rodrigues de Macedo, o homem mais rico de

Vila Rica, o Padre José da Silva de Oliveira Rolim, todos eram filiados a lojas inglesas. Essas eram impregnadas de ideologia liberal, como era a ideologia da Inglaterra. Seus membros reinvindicavam a independência do Brasil, mas queriam fazer do país uma espécie de sub-colônia da Inglaterra, aspirando à liberdade em relação a Portugal, mas não em relação à Inglaterra. Por isso, planejam uma conspiração fechada e querem dar uma independência relativa ao Brasil. Tencionam tornar a colônia portuguesa livre para comercializar com a Inglaterra, podendo todavia continuar a ser uma monarquia com a casa de Bragança de Portugal.

Por sua vez, Tiradentes, José Joaquim da Maia e outros tinham laços com lojas maçônicas de Salvador da Bahia, de filiação francesa, cujo objetivo era realmente a independência do Brasil. Daí, as crescentes rixas entre essas correntes. É por isso que Tiradentes lança a campanha da conjura na rua, pretende levantar as massas como ocorre na Revolução Francesa.

Tiradentes, pela última vez traído por Silvério dos Reis, é considerado um dissidente, um traidor pelos colegas Inconfidentes. Destarte, nada se faz com relação a este quando é preso. Se os seus colegas tivessem querido a sua absolvição, teria bastado, por exemplo, um simples pedido de José Vieira Couto, homem milionário, amigo íntimo de Da. Maria I, rainha de Portugal, cujo nome nem consta nos Autos da Devassa, porque fora inclusive amante dela quando princesa, na época em que ele era estudante em Coimbra. Por outro lado, interesses da Monarquia Portuguesa, procuravam um "bode expiatório" que servisse de exemplo a eventuais futuros conspiradores. Essa vítima foi Tiradentes. As infelicidades por parte dos descendentes de Tiradentes no decorrer de suas vidas são talvez, em parte, consequências do estado de isolamento ao qual estiveram confinados.

RESUMO

Laços afetivos e históricos alargaram nosso desejo de ampliar nossos conhecimentos sobre a descendência de Tiradentes.

A morte dos últimos tetranetos deste despertou-nos a vontade de testemunhar a importância dos fatos que explicam parte da História do passado, remontando-os até a simbólica figura central que os desencadeou, Tiradentes.

Conta-nos a História que várias gerações do mártir tiveram todos os seus bens confiscados.

O tempo correu e fez a sua obra. Um Presidente da Ditadura Militar (1964-1985) decidiu limpar a vergonha do confisco de todos os bens de seus descendentes, atribuindo-lhes por decreto um salário-herança que consistira em três salários mínimos (ou seja, 700 francos mais ou menos). Uma bagatela!

Gesto que mais valeu pelo seu simbolismo do que pelo conforto material, sendo visto o despojamento em que se encontravam quando os visitamos pela última vez (1990) em Dores do Indaiá.

Prevendo-lhes o final próximo, pedimos-lhes uma breve entrevista, o que aceitaram de muito bom grado, pois um deles fora farmacêutico da nossa família e de numerosas outras da municipalidade de Dores do Indaiá.

Tal fato constitui excelente ocasião para fixar momentos importantes da história.

Em nosso percurso por Minas Gerais, o Governador do Estado pediu-nos por intermédio de um jornalista, uma pesquisa na Europa para ver se encontrávamos um exemplar da "Bíblia de Tiradentes" que lhe serviria para a concepção da constituição da futura nação brasileira, caso a revolução pela independência vingasse.

Após árdua pesquisa, encontramos um na biblioteca nacional de Paris. Remetemos imediatamente para o Governador microfichas desta preciosa obra.

N. B. Este trabalho compõe-se de um documento-vídeo curto. Necessitaríamos uma televisão Pal para visioná-lo.

BIBLIOGRAFIA

Rocha POMBO, *História Do Brasil*, Rio de Janeiro: Ed. Melhoramentos, 1924.

Autos Da Devassa Da Inconfidência Mineira, Belo Horizonte: Ed. Brasilia, 1981.

José Alves de OLIVEIRA, *História De Abaete*, Imprensa Oficial, 1970.

João Camilo de Oliveira TORRES, *História De Minas Gerais*, Belo Horizonte: Difusão Pan Americana do Livro, s.d.

Diogo de VASCONCELOS, *História Antiga Das Minas Gerais*, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1974.

Waldemar de Almeida BARBOSA, *História De Minas*, Belo Horizonte: Ed. Comunicação, 1979.

Assis BRASIL, *Tiradentes*, Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1993.

Cecília MEIRELES, *Romanceiro Da Inconfidência*, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

Joaquim José da Silva XAVIER, *Tiradentes*, (Suplemento de *Minas Gerais (200 anos)*, Belo Horizonte, 21 de abril de 1992, ano XXV, No 1., p.175.

Kenneth MAXWELL, *A Devassa Da Devassa; A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal 1750 - 1808*, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

DUAS BANDEIRAS PARA BEM DUM FUTURO POSITIVO

MONIQUE DUPUIS DE OLIVEIRA

No dia 31 de Janeiro de 1890, os revolucionários republicanos do Porto hasteavam a bandeira vermelha, símbolo do seu protesto contra a injustiça de um regime minoritário corrupto, protegido pelo Rei D. Carlos I. Até 1910, acumulam-se as injustiças, as intolerâncias. Elas vêm ferir à queima-roupa os pobres e os democratas. No auge, a intolerância popular contra a falta de liberdade explode, atingindo cegamente o próprio monarca, D. Carlos I, que morre assassinado com o Príncipe herdeiro em 1 de Fevereiro de 1908.

A história não deve ser vivida no dia-a-dia sofrido da opressão dos poderosos nem nos actos cruéis dum povo, esmagado pela fome, a falta de educação e as superstições. Deve ser meditada pelos filósofos, os Responsáveis Políticos, os Economistas e aplicada com a maior justiça e democracia. A História compõe-se de períodos longos ou breves, por vezes dolorosos, vezes outras felizes, que parecem regidos por algoritmos como tudo o que tem princípio e fim. Ela ultrapassa o homem, que é apenas vento. Para quem medita sobre o sentido da Vida, é fonte de sabedoria.

Desde o Marquês de Pombal, Portugal tem lutado durante todo o decorrer do Século XIX°, contra a intolerância, para bem da instauração de lídimos valores democráticos que possam ser partilhados, equitativa e solidariamente entre todos; porém, tem sempre encontrado espíritos ávidos de conservatismo e de obscurantismo para impedir tal desabrochar. O processo de envelhecimento da sociedade dominante do final da monarquia de Bragança é muito bem analisado por Abel Botelho, autor da *Patologia Social*, Coronel do Exército Português, Funcionário Superior do Ministério da Guerra.[1]

Se estudarmos os compêndios históricos e os testemunhos da época (1890-1910)[2], notamos o desenvolvimento progressivo do Partido Republicano e do Socialismo no espírito dos democratas portugueses. Prepara-se com grande aplicação e entusiasmo patriótico nas Lojas maçônicas e carbonárias, um projeto em prol de uma sociedade melhor, baseado nos símbolos, Liberdade, Igualdade, Fraternidade. A mensagem espalha-se facilmente na classe burguesa pouco numerosa, atinge as profissões liberais, o

---

[1] Ver artigo da nossa autoria "Contribution à la Biographie de Abel Acácio de Almeida Botelho", *Sillages*, Poitiers: U.de Poitiers, 1977, pp. 49-77 (no artigo, por engano tipográfico, lê-se "Bibliographie").

[2] Principais compêndios de História utilizados pelas nossas pesquisas: Albert Alain BOURDON, *Histoire du Portugal*, Paris: Que Sais-je, 1970; Jacques MARCADET, *Le Portugal au XX° Siècle, L'historien*, Paris: PUF, 1988; A.H. de Oliveira MARQUES, *Histoire du Portugal*, Roanne: Howarth, 1979; Damião PERES, *História de Portugal*, Vol VII, Barcelos: Portucalense Ed., s.d.; Romano TORRES, *Os Ultimos braganças, A Republica*, Lisboa: Portugal Histórico, s.d.; Carlos FERRÃO, *História da República*, Lisboa: Ed. Século, 1970; Pedro CALMON, *História do Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio; Hélio VIANNA, *História do Brasil*, T. II., São Paulo: Melhoramentos, 1970; Rocha POMBO, *História do Brasil*, São Paulo: Melhoramentos, 1961.

Exército, e neste, sobretudo a Marinha. Infelizmente, é com dificuldade que chega até os operários e mais ainda até os camponeses, reprimidos por séculos de dominação.

A República Portuguesa nasce em Lisboa, no dia 5 de Outubro de 1910. É interessante salientar a chegada no Mar de Palha, dois dias antes do hasteamento da provisória bandeira verde-encarnada, do navio "São Paulo", que trazia, por ocasião duma visita oficial a Portugal, o Presidente da República Positivista Federativa Brasileira, o Marechal Hermes da Fonseca. Com os outros ministros plenipotenciários estrangeiros, ele assistiu ao parto por Portugal da tão anelada democracia republicana. Acolhido à sua chegada pelo Rei D. Manuel II de Bragança, foi saudado por ocasião da sua partida, pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros do Governo Republicano, Bernardino Machado.[3]

Em volta do Presidente Teófilo Braga ativam-se ministros e comissões. Todos eles são patriotas com a firme vontade de arrancar Portugal da sua pacatez retrógrada e prepará-lo, social e economicamente, para a modernidade. Abel Botelho desempenha, nesta alvorada da República, papéis importantes no âmbito da Educação e da Arte. Por Decreto de 29 de Dezembro de 1910, é nomeado Presidente da comissão de criação da nova bandeira portuguesa que, por Alvará de 15 de Novembro de 1911, oficializa o símbolo da Pátria portuguesa que, até hoje, conhecemos.[4]

Na nossa opinião de professora francesa de Português, aculturada, considerámo-la uma das mais belas bandeiras do mundo pela inspiração gerada por seus símbolos. É natural que Abel Botelho, visto seu caráter de funcionário superior consciencioso, seu amor pela Pátria lusa, tenha sido nomeado Presidente da comissão de escolha da bandeira. Militar de alto quilate moral, ciente das qualidades e dos defeitos da raça lusa, foi certamente por isso que quando entrou em 1910 no Grande Oriente, escolheu o nome de Spinoza, pai da Ética.[5]

Se estudarmos as cores da atual bandeira portuguesa, observaremos que o *verde escuro*, símbolo de Vida, de Esperança, de Renovação, ocupa os três oitavos da superfície do pano, enquanto os cinco oitavos, de cor *encarnada,* simbolizam o sangue derramado desde o início da história nacional.

Esta é uma das mais originais da Europa, já que Portugal, país extremo-ocidental do nosso continente, voltado para o Atlântico, é a primeira região do primeiro mundo a

---

[3] Bernardino Machado, (Rio de Janeiro, 28/03/1851 - Porto, 29/04/1944). Veio a Portugal ainda criança, licenciou-se em Ciências na Universidade de Coimbra e tornou-se Professor Catedrático. Em 1890, é eleito pelo corpo catedrático, Par do Reino. Foi Diretor do Instituto Industrial e Comercial. Em 1882, torna-se membro do Partido Regenerador. Foi Ministro das Obras Públicas em 1893. Ingressa no Partido Republicano de que se torna Presidente do Diretório em 1903. Proclamada a República, é Ministro dos Negócios Estrangeiros em 1910-1911. De 1912 a 1914, é Embaixador de Portugal no Brasil. Em 1914 e 1921, é Presidente do Ministério. Foi eleito Presidente da República Portuguesa em 6/8/1915 e deposto pela revolução sidonista em 8/12/1917. Reeleito em 11/12/1925, viu-se de novo destituído do cargo pelo golpe militar. Lembramos que Abel Botelho exerceu o lugar de Ministro Plenipotenciário de Portugal na Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile por Decreto de 13 de 01 de 1912, lugar que ocupará até ao seu falecimento no dia 24 de Abril de 1917 em Buenos Aires.

[4] *Diários da República*, 29/12/1910 e 15/11/1911. Documento: Bandeira Nacional (Modelo aprovado pelo Governo Provisório da República Portuguesa), Livraria Nacional, 1910.

[5] A.H. de Oliveira MARQUES, *Dicionário da Maçonaria em Portugal*, rubrica: Abel Botelho, iniciado no Grande Oriente na Loja Irradação em 1910, sob o nome de Spinoza.

edificar a unidade nacional em 1249. As quinas, podem ser comparadas com o Cruzeiro do Sul como o sugere Raimundo Olavo Coimbra no seu estudo da bandeira brasileira de 1889[6]. Os Castelos significam a submissão dos fidalgos ao Rei. É ainda a primeira nação da Europa a ter tido a ousadia, malgrado os tabus da época, de dar "mundos ao mundo", simbolizada esta acção pela Esfera armilar.

O Escudo que contém ao centro as Quinas listradas pelos Castelos, forma a parte central da Esfera Armilar. Este maravilhoso conjunto fica assente, metade na parte verde, metade na parte vermelha, formando o motivo central equidistante das orlas superior e inferior.

Consideramos que na alma democrática dos patriotas portugueses, encarregados desta escolha, surgiu uma vontade comum de fazer da nova bandeira, o Símbolo da Soberania, da Independência, da Unidade Nacionais, fortemente almejado por todos os Portugueses. Com a presença da esfera armilar e dos símbolos fundamentais da nacionalidade, eles quiseram como em 1830, pôr em destaque a universalidade da Cultura lusófona.

Grandes humanistas, admiradores da Revolução Francesa que gerou a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, eles são apóstolos da laicidade para bem do avanço democrático duma nação valente na qual quem possuía o poder, servia-se demasiado do pequeno, simbolizado poucos anos antes por Rafael Bordalo Pinheiro, na figura do Zé Povinho.

Podemos observar que, logo após o início da proclamação da Primeira República, os clãs democráticos aparentemente unidos no empenho do golpe de estado, opõem-se. Tal fato origina uma instabilidade política que faz com que a gente pobre emigre mais e que Abel Botelho faleça de desespero e cansaço em Buenos Aires, na véspera da partida para o torrão natal onde o esperava a fiel esposa!

Aos poucos, a Nação se encaminha logicamente na direção da formação da ditadura do Estado Novo. Os cofres estão cada vez mais vazios e o grande escândalo narrado na *Grande Burla*[7], e numerosos outros desentendimentos, escândalos, intentonas, aceleram a ascensão ao poder do Professor de Economia, Oliveira Salazar.

Quando nos debruçamos sobre a história portuguesa recente, nos prenúncios e no período posterior ao 25 de Abril de 1974, podemos fazer um balanço positivo. A curva democrático-económico-social do país é ascendente. É natural que Portugal esteja atingido pela crise económica mundial e que tal situação gere falências, fechamentos de empresas com consequente aumento de desemprego. Mas o diagnóstico do país não é mau. Portugal, desde as suas origens, pode ser classificado como um país a duas velocidades. O Portugal continental e insular compõe-se, por um lado, de uma elite intelectual que partilha o poder. Graças à evolução democrática, esta classe está em progressão numérica. Por outro lado, de uma classe operária e agrícola, cujo nível necessita levantar-se dentro do processo de equiparação do desenvolvimento da nação ao dos demais países da Comunidade Européia. Quanto à elite, pode competir com a elite internacional em domínios vários que vão da

---

[6] Raimundo Olavo COIMBRA, *A Bandeira do Brasil, Raízes Histórico Culturais*, Documento fornecido pela Conservadora da Biblioteca da Embaixada do Brasil em Paris à autora em 1970.

[7] Murray T. BLOOM, *The Man who stole Portugal*, versão portuguesa, *A Grande Burla*, Ed. Panorama, Alfragide, Damaia, Portugal, s.d.

Universidade, passando pelas Ciências, as Artes, a Política democrática, a luta pela Paz e os Direitos do Homem. Em consequência de avatares históricos, Portugal tem que nivelar suas desigualdades, agravadas ainda pelo caso dos cidadãos portugueses nascidos no antigo ultramar e que se encontram ameaçados pelo tratado de Shengen. O analfabetismo ainda é muito alto entre os da faixa acima de 50 anos que moram no interior do país. Nas perdidas aldeias raianas, velhos com reformas miseráveis, aguardam o retorno do verão, época em que a povoação revive, graças à família emigrada em França, na Alemanha ou no Luxemburgo, que vêm ao torrão natal matar saudades ...

Todavia, parece que, paulatina mas seguramente, a imagem positiva do "Petit Poucet do Marché Commun" se vai concretizando. Portugal guarda naipes essenciais no jogo internacional. Pode tornar-se capaz, perante sério questionamento, de vir a ser uma das nações trunfos de conciliação entre os países do Norte Ocidental e os países do Terceiro Mundo.

Este papel específico fica baseado no desenvolvimento democrático e social dos cidadãos portugueses em diáspora, espalhados da Austrália ao Canadá, passando por Euskadi até o Hawaï e, especialmente, em França, na Alemanha e no Luxemburgo.

Se considerarmos o perfil curricular impecável do Presidente Sampaio, correndo tudo bem nas próximas eleições presidenciais às quais poderão participar, pela *primeira vez,* os membros da Diáspora, a influência dos Portugueses disseminados pelo mundo aumentará. Graças ao desenvolvimento civil, à consciência democrática responsável, à influência económica e cultural, baseadas no calor humano, na adaptação, no bom comportamento, na ascenção social, no progresso científico, os da Diáspora vão dar testemunho da cultura passada e vão poder legar a outros povos regras de jogos internacionais, baseadas nos termos *solidariedade* e *tolerância,* simbolizadas pelo seu cordial espírito de adaptação. Uma amostra desta influência que a diáspora pode vir a desempenhar a médio prazo, nos é dada pelos Lusodescendentes do Hawai[8]. Primeiramente, considerados como *pobres brancos* e tendo como formadores, elementos rejeitados da ilha da Madeira por razões de sectarismo religioso, tiveram que se submeter ao emigrante inglês mais forte. Atualmente, os descendentes da união dos filhos da *Linda Albião* com as belas *cachopas* dos lavradores pobres e analfabetos da Madeira e dos Açores, estão reencontrando as raízes portuguesas.

Como ficou assinalado no início desta comunicação, o Brasil, apesar do Grito do Ipiranga, símbolo da ruptura com o Reino-Pátria-Mãe-Madrasta, que marca a independência do maior país da América do Sul, sempre tem guardado laços com Portugal.

Nas maiores crises, ambos os países dão-se a mão. Eles atuam, apesar de oposições linguísticas ferrenhas, como se fossem vasos comunicantes, no que respeita o povo.

Um excelente exemplo de tolerância nos é dado, aquando da expulsão dos religiosos pelos portugueses da República. Este caso para muitos inocentes, constitui uma grave ofensa aos mais importantes artigos da Declaração dos Direitos do Homem. Na época,

---

[8] *Mundo Português - O Emigrante,* 22 de Março de 1996, p.12. Artigo "Portugueses no Hawai", referindo do projeto de livro do jornalista português, Ferreira Fernandes, Professor no Departamento de Arquitetura da Universidade do Porto, sobre este interessante assunto.

Portugal sofria demasiado do espírito de mimetismo com relação à França. Contudo, no país irmão, a laicidade teve um "fair play" maravilhosamente democrático, baseado na união da Igreja Positivista que, associada com os Bispos católicos, acolheu muitos padres, frades e irmãs que foram agredidos sem razão por culpa de certos elementos religiosos hipócritas, como se passara no tempo de Pombal.

Debruçamo-nos agora sobre o Brasil. Este país continente tem tido crises muito violentas, tão bem sentidas pelos trovadores da jovem e grande democracia: Raul Bopp, Erico Veríssimo, Cecília Meireles e por inúmeros outros, conhecidos mesmos de cururueiros, de sambistas e ternos de Congadas. Eles vão denunciando tais fatos com as criações literárias ou os repentes populares. É sua psicoterapia ou terapia de grupo para positivar. Admirável! Este grande país, sempre encontra uma maneira diplomática de resolver os problemas.

Parece-nos, como sentiu tão bem Vargas Llosa, na *Guerra del fin del Mundo*[9], que o campeão sul-americano do Positivismo, do palhaço carnavalesco, cura-se pelo investimento no *riso*. Caso contrário, ficaria sufocado pelo esmagamento, pela pobreza, pela fome. É igualmente o que sente Carlos de Oliveira, português nascido em Belém do Pará, ao estudar a atitude do Coxo quando, no último capítulo, situa-se entre o cá nesta Terra de bruxaria bem real e sua Deusa Égua.[10]

Impregnada do Espírito da Escola Filosófica Roggers-Gordon, achamos importante o cultivo do complexo de Poliana em prol do *Futuro* do qual somos todos responsáveis. Tal_urgência ecológica constitui um desafio. Retomando a história do Brasil aplaudimos Jean Soublin que, no esplêndido romance histórico *Je suis l'Empereur du Brésil*, desenha com grande intuição a filigrana psicológica de D. Pedro II.[11]

A título pessoal, acrescentaremos uma página, talvez anedótica, à obra anteriormente citada. Por ocasião da passagem tão dolorosa de poder de D. Pedro ao Marechal Deodoro da Fonseca, no dia 7 de Setembro de 1889, o Imperador, vítima dos fatos históricos, sendo obrigado a deixar o torrão natal que tanto amara e pelo qual tanto fizera para que se desenvolvesse, abandona, pois, o Paço, prestes a embarcar no navio que o vai levar para sempre ... Bruscamente, vai à Biblioteca do Paço e retira das riquíssimas estantes, um único livro: *Os Lusíadas*, pendor dos Descobrimentos, Bíblia histórica da Lusofonia.[12]

No dia seguinte, os Republicanos, sedentos do ideal filosófico de Auguste Comte, (tão mal conhecido hoje em dia, exceto nos compêndios de Filosofia dos estudantes de Terminal dos Liceus Franceses), hasteiam a maravilhosa bandeira verde-amarela em cuja divisa lemos:*Ordem e Progresso.*

---

[9] M. VARGAS LLOSA, *La Guerre de la Fin du Monde*, Paris: Gallimard, 1983. Cf. no capítulo final a reacção da camponesa bahiana.

[10] Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos Burgueses*, Obra Completa, Lisboa: Ed. Caminho, 1992, pp.733-877. Cf. no capítulo final, a reacção similar de Raimundo-Coxo relativamente ao problema do confronto Visível/ Invisível.

[11] Jean SOUBLIN, *Je suis l'Empereur du Brésil*, Paris: Seuil, 1996.

[12] Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas*, 4° ed. Escolar anotada por Emanuel Paulo Ramos, Porto Ed., s.d. (Cf. Canto X.)

Interessa-nos o Verde esperança, o Verde da vida dos meninos pobres e ricos, todos felizes, da floresta, dos campos férteis, pródigos a todos. Interessa-nos o Ouro, não o das guerras entre Paulistas e Emboabas, nem o que, por toneladas, transitou Portugal, via Inglaterra, nem o camuflado nas estátuas de pau ouco dos contrabandistas, nem o das folhas da talha dourada, que recobrem por cá e por lá estátuas e altares de todas as Igrejas dos dois países líderes da Lusofonia.

Chama-nos a atenção a posição do Cruzeiro do Sul, desenhado para sempre na bandeira por milhões de vezes reproduzido, como se encontrava no céu sul-americano naquela data![13]

Se observarmos a teoria do historiador Chaunu assim como as teorias filosóficas desenvolvidas por Michel Serres, veremos a progressão em espiral da idéia de *Pátria* e de *Nacionalidade* para bem de todos. O anelo de todos os cidadãos e de um *Povo esclarecido*, é conseguir cada vez mais instrução teórica e prática, viver em paz, educar uma descendência responsável no espaço da pirâmide social. Em suma, é uma questão de respeito solidário e democrático, conotado no vocábulo *Ética*, percebido semioticamente e aplicado socialmente a todas as faixas etárias sem distinção de cor nem de credo. Em todos os círculos filosóficos, em todas as cosmogonias de utopistas ávidos de *Igualdade*, de *Liberdade*, de *Fraternidade*, entrevistando tanto o *simples* como o *Homem de boa posse*, constatamos que se trata da lei do Eterno Retorno. É o que um estudioso de Murilo Rubião, entre tantos outros especialistas de simbologia, caracteriza de *Poética do Uruboro.*[14]

Para que haja movimento vertical ascendente, urge, como estuda na sua obra D. Helder Câmara[15], voluntarismo para se eliminar a espiral da fome, da violência, dos assassinatos concretos ou morais, a nível da sociedade internacional. Apesar de avatares históricos extraordinários, apesar da famosa *Lei de Proscratinização*, apesar do Panamericanismo que tem imposto a liderança do jogo ao Norte, entrevemos, entre nuvens negras, no céu internacional, uma grande esperança. Graças à dura aposta do atual Presidente do Brasil, Fernando Henrique Cardoso e da sua equipa, o Plano Real parece confirmar-se. A estabilidade da moeda é um desafio enorme. Representa pesados sacrifícios para as diversas camadas sociais do país, inclusive para a classe média. O Plano continua de pé, apesar das descrenças lançadas no *Relatório* do economista norte americano, Rudiger Dornbuch.[16]

Será que vamos assistir à volta da *Clépsidra*?[17] Será que vamos negar o vaticínio proferido pelo velho diplomata, protagonista do romance de Cristóvão Buarque, *A Eleição do Ditador*[18] por ocasião do tratado de Brettenwood?

---

[13] In: Pedro CALMON, *História do Brasil*, cf; nota 2 supra.

[14] Jorge SCHWARTZ, *A poética do Uruboro*, Col. Ensaios n° 74, Lisboa: Atica, 1981.

[15] D. Helder CÂMARA, *Spirale de Violence*, Paris: Desclée de Brouwer, 1970.

[16] Rudiger DORNBACH, "Relatório", in: *le Courrier International*, n° 295, 27/06/96-7/07/96, comentando *Veja*.

[17] Referência a Camilo PESSANHA, *Clépsidra*, in: Domingos PECHINCHA e J. Nunes de FIGUEIREDO, *Alma Pátria Minha*, T. 2, Porto: Porto Ed., s.d., p.371, poema: "Vénus".

[18] Cristovão BUARQUE, *A Eleição do Ditador*, São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1988.

O Brasil, Terra da Brasa (não podemos deixar de pensar no "*Carvão*" de "*seu garandi*", José Craveirinha, que soube tão bem amar a Mãe, perdoar ao Pai e dele gostar como "ex-emigrante moçambicano") -Terra da Vera Cruz - (e perguntamos: porque é que nas Congadas, é sempre o terno Moçambique o mais puro?)[19] na encruzilhada do século XX com o século XXI, (passagem extremamente perigosa em que a Humanidade inteira), necessita fazer uma boa escolha. Para encontrar a paz, deve "despachar Exu" como nos ensinou o *Muntu*[20]. A Primeira Nação da América do Sul dispõe de demasiados trunfos para, *Querendo* (semioticamente *Amando)* não sair victoriosa.

Apesar de cinco séculos de relação *Dominante-Dominado*, militantes sociais tentam democrática e corajosamente, incorporar o saber popular ao saber académico. Pensamos que com a aposta Real levada a cabo e graças ao Mercosul, aos poucos, mas seguramente, ricos e pobres, no *ônibus económico* Brasil, vão dever ocupar os assentos segundo a regra do jogo estabelecida por Lêdo Ivo, no "Freio de Arrumação"[21]. Do topo à base, da base ao topo, o verde povo brasileiro está se tornando adulto.

Em 2025, haverá 30 milhões de pessoas idosas. É urgente que, desde já, adquirindo mais Responsabilidade, o povo unido, participe dum grande *mutirão* para nivelar generosamente o precipício que o separa em classes distintas uma das outras.

Quando, em 1994, Leonardo Boff se dirigiu aos universitários de todo o Brasil reunidos em Vitória do Espírito Santo para proferir seu discurso *A Função da Universidade na construcção da Soberania nacional e da Cidadania*, ele pensava que o

---

[19] Carvão, alusão nossa a "Grito Negro" no manuscrito de *Xibugo* do poeta moçambicano, José Craveirinha, que nos foi oferecido, pouco antes da Revolução do 25 de Abril, por um parente que fez o Serviço Militar em Moçambique. O documento dactilografado circulava no exército português. Voluntariamente juntamos "Seu" > Senhor, com "Garandi" em Português da Guiné-Bissau: Grande, isto é: Velho, ou Pai, como se costuma tratar o homem experiente no continente africano. "Ex-emigrante moçambicano" alusão ao esplêndido poema do mesmo José Craveirinha, intitulado "Ao meu belo pai, ex-emigrante", em *Primeiro Livro de Poesia*, selecção de Sofia de Mello Breyner Andresen, Lisboa: Ed. Caminho, 1991, p.154.

[20] Muntu: Homem primitivo, nosso primeiro antepassado aparecido em Africa. Cf. a este respeito a tese de Rigobert, M'ban Loumpele, "Esquisse d'une Psychologie compréhensive du système mantique traditionnel dans ses relations avec l'articulation des symboles fondamentaux: au sein de l'univers de sens Ngangulu (caractéristiques et conséquences de la régulation du système)", Congo, Doctorat de Psychologie, Université de Rennes 2, 1995.

Neste ensaio que queremos, positivo, pensamos sincreticamente no continente africano que desconhecemos pessoalmente, mas cujas raízes culturais ficam gravadas tão fundamente no Brasil. Referimo-nos ao homem primitivo por aculturação por ter frequentado imensos grupos religiosos "em via de Evangelização" como os caracterizam L. Boff. Pensamos especialmente nos Gégê-Nagós, originários do Benim. Eles são a origem do Candomblé da Bahia. Participamos também nas Congadas na Cidade de Dores do Indaiá (Minas Gerais). Segundo muitos etnógrafos tanto brasileiros como estrangeiros, Exu, é diferente do Diabo. As forças mágicas de África são diferentes das forças símbolicas negativas da Europa. Aplaudimos nos *Pastores da Noite* de Jorge Amado um belo exemplo de laicidade-renovada, no episódio do batizado do filho do Negro Massu. Seguindo o exemplo de Raimbaud, achamos que é preciso "botar fios de campanário em campanário", assim é que construiremos, na prática, *fraternidade* com tolerância dominada e regularizada sem excluídos.

[21] Exemplo conhecido pelo Método *Apprendre le Portugais d'Aujourd'hui*, Vol. 1, Université. de Haute Bretagne, Rennes, 1972 "Freio de Arrumação" da autoria de Lêdo Ivo, p.25.

candidato do P.T. ia ser eleito presidente[22]. Democraticamente, as urnas indicaram o atual Chefe de Estado, o Sr. Fernando Henrique Cardoso, fino conhecedor da política francesa e européia, admirador da teoria e da prática de Auguste Comte.

Segundo um amigo português, de origem modesta, que subiu no escalão social à força do punho, "um país tem os homens de Estado que merece!". Este parecer emana de uma reflexão cheia de bom senso democrático. Na ordem das coisas, torna-se cada vez mais patente que existe uma *Lei de compensação* que faz com que líderes políticos mudem ou evoluam politicamente. Há períodos históricos de paz e calma, outros de grande tumulto. Quando a discórdia, os grupos de pressão, o desenho das fronteiras opõem coletividades ou partidos, guerras rebentam e abrem cruéis feridas. Como observam Fernando Pessoa e outros poetas e filósofos, cada país parece ter a própria sina. Mas, apesar do *Fado* vaticinado por certas frases, certas profecias amedrontadoras como a de Virgílio ficam gravadas para sempre num aparador conhecido desde a nossa infância: "*Se ova fata sinant*"[23], pode-se modificar tudo por ocasião de conjunturas especiais, as *encruzilhadas da História*. O livre arbítrio do ser humano pode tornar-se, a nível social, numa decisão conjunta, num movimento revolucionário ou, por excelência, democrático. Destarte, a soberania nacional pode transformar um país numa verdadeira democracia, na medida em que o cidadão, através de uma educação humanista, possa fazer como eleitor, sua escolha livre no quadro de vários programas políticos.

Neste fim de Século, revisitando a Declaração dos Direitos do Homem, convém, urgentemente, formar cada Cidadão do Mundo para que se responsabilize pelos seus Deveres para com si próprio e para com o grupo, o país, o Continente, o Mundo, teórica e praticamente. Urge o renascimento responsável de si próprio e dos outros. Cada ser humano, sem exclusão de raça nem de continente, deveria ser capaz de poder reencontrar, no fundo do coração, os valores ternários que constituem o arcabouço de toda democracia: *Liberdade, Igualdade, Fraternidade*, reposicionando-se, não como centro do Mundo, mas sim como parte pensante e amante de um todo de valor incomensurável, o *Meio Ambiental*.

Quando a bandeira brasileira atual nasceu, o farol da democracia mundial era a França. Assim também, em 5 de Outubro de 1910, os Republicanos portugueses tiveram por modelo, o nosso país. Numa Europa ameaçada por uma das maiores crises alguma vez vividas no mundo, a França, como os outros países, atravessa uma crise existencial.

O Mundo todo, a começar pelas grandes nações do Primeiro Mundo que desenharam o sentido histórico atual, deve concientizar o mais possível o cidadão de base. Todos nós, seres humanos, devemos ficar cientes da famosa *Teoria do Caos*[24], para podermos, a nível

---

[22] Leonardo BOFF, *A Função da Universidade na Construção da Soberania Nacional e da Cidadania*, nº 1 dos Cadernos de Extensão Universitária, Rio de Janeiro, 1994.

[23] Citação esculpida num aparador da casa paterna, réplica exata dum móvel exposto no Museu de Cluny em Paris. Trata-se de uma citação da Enéida de Virgílio, poema épico em 12 cantos: "Quando os destinos decidirão".

[24] Jean Luc MÉLENCHON, *La Théorie du Chaos*, Paris: Denöel, 1992. É uma teoria igualmente conhecida em economia contemporânea.

pessoal, familial, social, prevenir toda explosão econômica, política, religiosa, susceptível de criar conflitos no seio de grupos delinqüentes e entre blocos, como o do Sul/Norte. Carece haver uma humanização da economia selvagem de mercado, que não leva em conta outros interesses a não ser os imediatos. Por causa dela, assistimos à explosão de famílias inteiras, firmas desaparecem, continentes são sinistrados. Tal inversão de valores gera integrismos e sectarismos. Urge um projeto *Social a nível mundial*!

Por entre guerras horrorosas que grassam na África e que terminam por arrasar a Iugoslávia; com a invasão desenfreada nos mercados ocidentais da economia dos *tigres* orientais, Portugal e o Brasil, portam-se, a nível internacional, como países democráticos; estendem-se a mão, mostram-se capazes de desempenhar o papel social tão almejado e ainda por se realizar neste fim de Época. A França não deve ficar alheia a esta reconciliação entre Pai e Filho; deve rechaçar os complexos- *à Villegaignon* a fim de redescobrir o *Espírito de Gorceix* e de tantos outros apaixonados pelo "*Cher pays de mon enfance*", pelo *Jardim à Beira mar plantado* e pela *Terra de Tibicuera,* exorcizada de todos os *Anhangás, Sacis-Pererês* e das *Mulas sem cabeça.*[25]

Ó gente amada! Eis como constava num cartaz na entrada da zona franca do Aeroporto Galeão do Rio de Janeiro em 1994: " Mão na massa, pão na mesa !". Este verbete cheio de amor encontra um equivalente luso-europeu confiado por uma mulher minhota generosa a quem dedicamos um breve estudo[26]: "Terra, alma viva, quer carinho!". Lá, no Verde Minho, quantos deixaram o torrão natal com destino ao Brasil, quantos das Beiras, quantos do Algarve! A Ana Terra, vigorosa e corajosa, viera dos Açores, e casara-se com Pedro Missioneiro, tendo a Natureza por testemunho!

Quem dispõe de terra, instrução, recebe o pão e alimenta a família.

Lembramo-nos de uma conversa tida com o Presidente do Herd Book Limousin; dez anos atrás; ele chamava o Brasil "A eterna noiva do Universo".

Desta vez, a Terra de Santa Cruz, 8ª potência mundial, está prestes a democratizar-se. Ganhou finalmente a aposta. Filha de Portugal, reconciliada com a Terra-Mãe do

---

[25] - "A Villegaignon": alusão à malograda expedição francesa dos Primórdios da História do Brasil colonial na baía do Rio de Janeiro. Como antiga diretora de Aliança Francesa em Portugal de 1960 a 1962, preferimos, como os primeiros jesuítas, do tipo do Pe. Anchieta, a aculturação ao "ufanismo" de certos, como os designavam os Portugueses dos anos de 1500, "papagaios amarelos"

- "Espírito de Gorceix", cf. nossa comunicação nas *Actas do 4° Congresso da A.I.L*, Universidade de Hamburgo, 6 a 11 de 09 de 1993, Lisboa: Ed. Lidel, pp.1067-71. (Pode-se comunicar uma cassete audiovisual da autoria de Luiz de Oliveira - só ficou publicada a nossa comunicação.)

- *Cher pays de mon enfance*: alusão a uma canção muito conhecida em França.

- *Jardim à Beira mar plantado:* expressão carinhosa para designar Portugal.

- *Terra de Tibicuera*, alusão à encantadora obra de Erico Veríssimo, *As Aventuras de Tibicuera*, Coleção Catavento, Porto Alegre: Globo Ed., 5° Ed., 1971.

- "Tibicuera" significa "cemitério"!

- Os três personagens símbolicos do final do parágrafo são conhecidos como seres maléficos. Anhangá é o equivalente de Satanás, enquanto Tupã foi identificado com Deus pelos missionários jesuítas quando catequizaram os índios do Brasil.

[26] Monique BENOIT-DUPUIS, "Une Coopérative Artisanale du Minho-Portugal", in: *Actas Le Fait Cooperatif et Mutualiste*, Limoges: PULIM, 1981, pp.647-9.

Primeiro Mundo, os dois países de proa do barco luso, são responsáveis, ao lado das Grandes Potências, da aplicação da ética social intercontinental.

Jus ao Prêmio Nobel da Paz-1996, conquistado por Msr. Belo e José Ramos Horta do Timor Oriental, renasçam Moçambique e Angola, países cujos solos possuem imensas riquezas e cujas sociedades estão ainda por reconstruir após séculos de escravidão! Que a Guiné Bissau, país pobre, recuse definitivamente detritos nucleares nas suas águas territoriais, visto que comprovado está que nesta região de África os indivíduos raramente ultrapassam os 40 anos de idade![27] Que Cabo Verde, São Tomé e Príncipe transformem suas ilhas em abrigo da democracia !

Apelo aos grandes países do Mundo para a emergência do gigantesco *iceberg* luso, descubramos sua riqueza, sua cultura, seu valor.

Ó gente amada!, Oiçamos bem a voz sibilina do tão grande amigo poeta, Fernando Pessoa, na véspera da Passagem de Século: "É a hora!"[28]

Constataremos que a época dos Descobrimentos Lusos não terminou! Recolhamo--nos e meditemos numa Revolução pacífica soletrada na Mensagem dos Profetas que bailam, imóveis, no adro do Bom Jesus de Congonhas no Estado de Minas Gerais[29]. Ela traduz um desafio profético, atemporal, lançado por Aleijadinho a Fernando Pessoa, ambos continuadores de Camões! Os *Novos Descobrimentos* abrangem tanto a Norma ISO 14.000, como os escritos re-estudados dos Livros Sagrados prolongados na perenidade da inspiração dos Artistas. Tiradentes lançou em 1789 a mensagem: "*Libertas quae sera tamen*!". Cem anos mais tarde proclamou-se a República. Portugal, em 21 de Abril de 1992, reconheceu oficialmente a ação grandiosa do Mártir!

Universidade De Limoges

---

[27] In: *Bulletin Association Citoyens Solidaires,* 1993. Segundo fontes da UNESCO relativas ao PNUD.

[28] Fernando PESSOA, *Mensagem,* 13ª ed., Lisboa: Ed. Ática, s.d., na Terceira Parte, III, Quinto, "Nevoeiro", último verso.

[29] Marilei Moreira VASCONCELOS, *Aleijadinho - Iconografia maçónica*, São Paulo: Ed. Artes Gráficas Atlan Ltda. Guiada pela esplêndida demonstração da Autora, ziguezagueando no adro do mais perfeito monumento barroco da América do Sul, demos tempo ao tempo e, neste Fim de Século, tentemos entender melhor na Bíblia, as mensagens deixadas pelos 12 profetas Isaías, Jeremias, Baruch, Ezequiel, Daniel, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Naum, Habacuc que encobrem os 12 Inconfidentes, isto é: *A*bdias (Francisco Paula Freire), *B*aruch (em hebraico: *L*ouvado) (Tomás António Gonzaga), *E*zequiel (Inácio Alvarenga Peixoto), *I*saías *(Tiradentes)*, *J*eremias (Cláudio Manuel da Costa), *A*mós (Antônio Francisco Lisboa), *D*aniel (José Alvarez Maciel), *J*onas e *J*oel, dois profetas na sílaba tônica, o *J* como *I* (Rego Fortes e Salvador Gurgel), *N*aum (Domingos Abreu Vieira), *H*abacuc (Antônio Oliveira Lopes), *O*séias (Domingos Vidal Barbosa). Seja, somando todas as letras iniciais: *ALEIJADINHO*.

O CATOLICISMO MINORITÁRIO DE ALEXANDRE HERCULANO

MARIE-HÉLÈNE PIWNIK

Trata-se aqui de estudar sinteticamente as reacções do "Lutero da Ajuda", como os inimigos de Herculano o chamavam, frente a diversos problemas considerados pelo catolicismo em geral - o do dogma da Imaculada Conceição, o do dogma da Infalibilidade Pontifícia - ou a problemas de incidência religiosa directamente relacionados com Portugal, como o casamento civil, o Padroado Real nas Índias, o mito fundador do milagre de Ourique.

A minha reflexão vale-se, pois, de trabalhos anteriores valiosos, como são os de António José Saraiva, *Herculano e o Liberalismo em Portugal* (1977)[1], Jorge Borges de Macedo, *Alexandre Herculano. Polémica e mensagem* (1980)[2], "Óscar Lopes, "Reflexões sobre Herculano como polemista" (1979)[3], Ana Isabel Carvalhão Buescu, com uma notável contribuição para a análise da polémica realtiva ao milagre de Ourique, *O Milagre de Ourique e a* História de Portugal *de Alexandre Herculano* (1987)[4], e também Marie-Arlette Darbord, *Philosophie religieuse dans l'oeuvre d'Alexandre Herculano* (1982, tese dactilografada). A minha contribuição limitar-se-á, pois, a "nuances" que me sugeriram os meus estudos sobre o século XVIII.

Utilizei essencialmente os *Opúsculos*, edição organizada por Jorge Custódio e José Manuel Garcia (1987)[5], e neles *O Clero Portuguez*, 1841, *Os Egressos*, 1842, *Eu e o Clero*, 1850, *Solemnia Verba*, 1853, *As freiras de Lorvão*, 1853, *A reacção ultramontana em Portugal ou a Concordata de 21 de fevereiro*, 1857, o *Manifesto da Associação Popular Promotora*, 1858, as *Cartas sobre o Casamento Civil*, (1865-1866), a Carta sobre a *Supressão das Conferências do Casino*, 1870. Também me servi da excelente antologia reunida por Jorge Custódio e Cândido Beirante, *Alexandre Herculano. Um homem e uma ideologia na construção de Portugal* (1979). Nem menosprezei *A Voz do Profeta*, 1834, com um Prefácio de 1867 que o insere na perspectiva das lutas que dividiram o liberalismo português; certas poesias de inspiração religiosa; e romances históricos como *Eurico o Presbítero* ou o *Monge de Cister*. Por enquanto, não tive a oportunidade de consultar as *Composições várias*[6], onde se encontra o ensaio "Do Cristianismo", nem as cartas a Barros Gomes, que dizem respeito ao ponto de vista de Herculano sobre o protestantismo.

---

[1] 2ª ed., *Lisboa:* Bertrand.

[2] *Id. ibid.*

[3] In: *Alexandre Herculano. Ciclo de Conferências comemorativas do I Centenário da sua morte 1877-1977*, Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1979, pp.45-68.

[4] *Lisboa:* INIC.

[5] *Lisboa:* Presença, 6 volumes, 1982-7.

[6] *Composições várias, Lisboa:* Aillaud e Bertrand, s.d.; *Cartas*, 2 vol., *id. ibid.*, s.d.

Lembremos os momentos importantes que balizam a história do catolicismo no mundo desde a extinção da Companhia de Jesus por Clemente XIV em 1773.

Depois da tormenta da Revolução Francesa, a instauração na Europa de monarquias constitucionais significa logicamente a assunção do liberalismo, mas também a emergência de oposições absolutistas que conhecem triunfos intermitentes. É o caso, já em 1814, da França de Luís XVIII e da Espanha de Fernando VII. Nesse mesmo ano, Pio VII restabelece a Companhia de Jesus. As outras grandes ordens religiosas restabelecer-se-ão entre 1835 e 1840. As revoluções europeias de 1848 levam Pio IX, expulso pelos independentistas dos Estados Pontifícios, e restaurado no trono pelos exércitos franceses e austríacos, a tornar mais duro o poder espiritual da Santa Sé proclamando dois novos dogmas, o da Imaculada Conceição (1854) e o da Infalibilidade Pontifícia (1870). Continua este mesmo papa a política das concordatas com os Estados europeus, concordatas que implicam os progressos do curialismo e a regressão do galicanismo. E promulga a encíclica *Quanta Cura* (1864) acompanhada pelo *Syllabus*, catálogo dos erros "do nosso tempo", devidos ao liberalismo e que os católicos hão-de condenar. A proclamação do dogma da Infalibilidade Pontifícia acarretou um cisma na Alemanha e depois na Suíça, o cisma dos "velhos-católicos", que acabou por malograr-se. Recordemos que Herculano em vésperas da morte se declarava "católico da velha escola" e recusou a Extrema-Unção.[7]

Em Portugal, como se sabe, a alternância no poder de liberais avançados e de liberais moderados é minada, depois do parêntese ultra da Usurpação (1826-1834), pelas constantes ressurgências e manobras subterrâneas dos absolutistas, que infiltram as filas conservadoras. Todavia, o poder religioso não pode senão aceitar os novos princípios da monarquia constitucional, como a liberdade de consciência (afirmada tanto na Constituição de 22 como na Carta de 26). A Igreja sofre também o embate da supressão das ordens religiosas e da nacionalização dos bens correspondentes (1834), da ruptura das relações entre o Estado português a a Santa Sede (1834-1842), da instituição do casamento civil no Código Civil (1867), e não há dúvida de que se trata de autênticas derrrotas para ela, embora o clero secular abastado se veja pouco atingido.

Mas a conjuntura europeia contra-revolucionária posterior a 1848 permite a ascensão regular do integrismo, fenómeno que Herculano chama na altura "neocatolicismo". Já em 1843 é criada a Sociedade Católica Promotora da Moral Evangélica em toda a Monarquia[8]. Em 1848 chega a Portugal o jesuíta Jean Rademaker. A partir de 1850, é coisa feita a reintrodução de diferentes ordens religiosas cuja missão é fundar escolas, hospitais e hospícios. O desenvolvimento das congregações religiosas, sobretudo femininas, é regular. Mas, quando em 1857 entram em Portugal seis freiras lazaristas para ensinar, desencadeia-se uma polémica que as obriga a deixar o país. Poder-se-iam evocar também as restrições à liberdade de expressão, como a lei das Rolhas (1850)[9], a assinatura da Concordata de 1857, que limita os direitos do Padroado Real nas Índias; tudo isso

---

[7] M.-A. DARBORD, *tese citada*, pp. 118 e 139.

[8] *Id., ibid.*, p.286.

[9] A.I. Carvalhão BUESCU, *op. cit.*, p.98.

demonstra os progressos do ultramontanismo. Enfim, é preciso dizer que o sector não integrista se vê profundamente afectado pelo dogma da Infalibilidade pontifícia: vários padres deixam o hábito e o cisma dos velhos-católicos suscita secretas adesões.

Este é o pano de fundo que subtende as intervenções de Alexandre Herculano nalguns pontos determinados, intervenções que permitem rastear nele uma clara filiação das Luzes pombalinas. Os comentaristas julgam que há em Herculano certas contradições. As declarações hostis do ensaísta ao filosofismo mal se adequariam à sua aceitação de princípios esclarecidos como o anticurialismo, o antiultramontanismo ou o regalismo. Mas, na verdade, jamais as Luzes pombalinas se mostraram favoráveis a um Montesquieu, um Voltaire ou um Diderot, que a Real Mesa Censória proibiu com determinação, como no resto da Península, aconselhando no entanto a leitura de Grócio, Heinécio, Puffendorf, Godefroid, Muratori ou Dupin. Muito mais pertinente seria pois conectar Herculano com a corrente galicanista ou mesmo filojansenista que inspira o pombalismo. Assim se explicam facilmente as aparentes contradições do historiador. Depois de condenar furiosamente em *A Voz do Profeta* os setembristas de 1836, matiza vinte anos mais tarde a sua posição a esse respeito, embora mantendo que "as ideias democráticas" exacerbam "a reacção"[10]. Por isso mesmo tem piedade dos egressos e das freiras espoliadas, ao mesmo tempo que defende acerrimamente o casamento civil, como elemento fundamental da liberdade de consciência, e se opõe com vigor ao cabralismo e até à Regeneração, quando lhe parecer que esta se curva perante a Santa Sé.

Não é, pois, de estranhar que Herculano, enquanto herdeiro das Luzes pombalinas, veja na Companhia de Jesus ressuscitada o maior perigo para a liberdade e a própria religião católica. Os partidários dos "filhos de Loiola", como chama os "neocatólicos", são o principal alvo das suas críticas. Estes campeões do ultramontanismo, diz ele, triunfam e o neocatolicismo é o adversário número um do liberalismo, que aliás exploram[11]; é um partido de "reaccionários", que difundem "máximas antisociais", e querem substituir a "moral asquerosa" do jesuíta Lainez ao Evangelho[12]. São "pseudo-cristãos"[13]. Aliás pertencem ao grupo social que dispunha do maior poder no Antigo Regime, a nobreza, e aqueles que querem integrá-la[14]. Desde o século XVI que o ultramontanismo está ligado ao absolutismo, numa Santa Aliança entre o trono e o altar que repugna a Herculano, defensor das concepções regalistas propugnadas por Pombal. A Concordata de 1857 é, por conseguinte, para ele um "hino blasfemo ao ultramontanismo"[15] e o embargo pontifício sobre os direitos da Igreja portuguesa um insulto à representação nacional. Os homens de bem devem, exclama, entrar em guerra: "guerra com a usurpação estrangeira", a de Roma, e "com o jesuitismo e ultramontanismo *ad hoc* de certo grupo de reaccionários". O que não

---

[10] *Opúsculos*, III, "A reacção ultramontana em Portugal ou a Concordata de 21 de fevereiro" (1857), p.175.

[11] *Id.*, p.176.

[12] *Id.*, I, "A supressão das Conferências do Casino" (1871), p.166.

[13] *Id.*, VI, "Segunda Carta do senhor Alexandre Herculano dirigida ao *Jornal do Commercio*" (sobre o casamento civil), 1866, p.49.

[14] *Id.*, III, "A reacção ultramontana, etc.", p.176.

[15] *Id.*, p.206.

se pode tolerar, conclui, é "a insaciável ambição da cúria romana; incapaz de se desenganar de que as doutrinas de Gregório VII acerca da supremacia política de Roma sobre os reis e sobre os povos não triunfarão jamais"[16]. E, ao analisar a Concordata, salienta que a teoria que a inspira contradiz expressamente a lei política portuguesa, na medida em que um direito inscrito na carta de 26 tem a partir de aí "uma origem estranha", ou seja, as bulas pontifícias[17]. Assim o ultramontanismo "eleva o pontífice acima da igreja"[18]. E a Concordata, pois, reduzindo o poder da Igreja nacional, conferindo uma excessiva supremacia ao Papa, esquece-se dos fiéis, quer diminuir a influência dos Concílios, esses "parlamentos cristãos"[19] como os define Herculano, aqui filiado nos beneditinos de São Mauro, e significa "a vitória do ultramontanismo"[20]. E acrescenta que, na época de Pombal, quem tivesse feito a Roma as propostas que implica a Concordata teria sido condenado à deportação; mas, hoje em dia, recebe um título nobiliário ou a Grã-Cruz.[21]

Os jesuítas, esses oportunistas que manipulam o catolicismo[22], deturpam o sentido do item da Carta que o declara religião oficial do Reino. Nunca com efeito a Carta disse que a religião do Reino iria ser:

> Uma coisa nova, flutuante, mudável, conforme aprouvesse aos jesuítas ir suprimindo ou anexando dogmas à doutrina católica, mediante o assenso ou inconsciente ou incrédulo do papa e do episcopado".[23]

Mas assim é, e torna-se a religião católica eminentemente flutuante, já que os jesuítas conseguiram que triunfasse "uma superstição dos séculos de trevas"[24], ou seja, o dogma da Imaculada Conceição. Além disso, depois de obter que o papa impusesse o tal dogma, fizeram infalível, também por dogma, o pontífice, o que significa que a Infalibilidade Pontifícia é de facto a Infalibilidade da Companhia de Jesus e que a igreja não obedece ao Papa, senão ao geral da Companhia[25]. Por esse caminho, os Jesuítas levam o papa a servir a heresia; marianismo e infalibilismo significam a derrota do cristianismo no seio da Igreja Católica[26]. Com efeito, a "reacção" não admite que se mantenham os princípios que sempre foram respeitados em Portugal e rejeita mesmo os prelados dos fins do século XVIII, tratados de pedreiros-livres, como o oratoriano António Pereira de Figueiredo, "que já recebeu o seu quinhão de anátemas"[27]. Mas os neocatólicos bem sabem

---

[16] *Id.*, p.178.
[17] *Id.*, p.185.
[18] *Id.*, 186.
[19] *Id.*, I, "A supressão, etc.", p.156.
[20] *Id.*, III, "A reacção ultramontana, etc.", p.205.
[21] *Id.*, p.206.
[22] *Id.*, I, "A supressão, etc.", p.168.
[23] *Id.*, p.158.
[24] *Id.*
[25] *Id.*, p.168.
[26] *Id.*, p.159.
[27] *Id.*, p.166.

que devem respeitar a Carta de 26. Então ou é a Carta, ou é o *Syllabus* que são exclusivos um do outro.[28]

A tese do milagre de Ourique, combatida por Herculano, é, no entanto, defendida por dois acérrimos regalistas da roda pombalina, Manuel do Cenáculo e António Pereira. Mas aqui precisamente é onde se vê como um mesmo acontecimento pode sofrer interpretações opostas, conforme as necessidades da conjuntura política da época. Em pleno século XVIII, a tese do milagre servia os interesses da Coroa portuguesa, empenhada no processo de beatificação de Afonso Henriques, beatificação que iria significar uma vitória da monarquia portuguesa e da sua igreja pré-nacional sobre a Cúria[29]. No século XIX, pelo contrário, o milagre serve os interesses da Igreja, que quer recuperar no plano espiritual aquilo que perdeu no plano temporal. Herculano está bem consciente desta passagem progressiva do temporal para o espiritual, e condena também o marianismo porque, diz ele, a Companhia vai aproveitar-se do novo dogma para inculcar nos jovens espíritos a noção de "mulher-deus", de "mulher-redentora", mulheres que hão-de dar uma educação viciada aos seus filhos, transformando a Europa latina numa "vasta cópia das Missões do Paraguai".[30]

Há elementos a aprofundar quanto aos prolongamentos da tendência galicanista ou mesmo da herança filo-jansenista do clero português do século XVIII. A autorização, em Portugal, da *Bibliotheca janseniana*, em 1748, quando estava proibida em Espanha, a circulação do *Catéchisme de Montpellier* do bispo de Soissons François de Fitz-James nos meios eclesiásticos portugueses são prova disso.[31]

Notemos que a atitude antimarianista de Herculano era já a posição de dois esclarecidos, o italiano Muratori e o espanhol Mayans. Quanto às posições marianistas de Cenáculo, parecem relacionar-se com a influência que nele exerceram os jesuítas.[32]

É de sublinhar também que a filiação nas Luzes de Herculano é profundamente marcada por um anticlericalismo que se antecipa ao processo de laicização que já se perfila no resto da Europa. Declara-se hostil à maior parte do clero português, ignorante, deslatinizado, fanático, adepto de uma oratória arcaica[33], – uns freis Gerúndios[34] –, hipócrita e devasso[35]. O clero subverte a verdadeira crença católica.

---

[28] *Id.*, p.167.

[29] V., a este respeito, Francisco da Gama CAEIRO, *Frei Manuel do Cenáculo. Aspectos da sua actuação filosófica*, Lisbonne: Instituto de Alta Cultura, 1959, p.97, e também M.-H. PIWNIK, "L'historiographie portugaise du XVIII° siècle et la critique des textes fondateurs", Colloque International *L'Imaginaire de la Nation (1792-1992)*, Bordeaux, mars 1989, P.U.B., 1991, pp.293-9. Sublinho neste artigo que a *Crónica* de Duarte Galvão relativa ao milagre, que é posterior a 1500, foi publicada de novo em 1726, amputada das passagens que mostravam um Afonso Henriques irreverente em relação ao papa.

[30] "A supressão, etc.", pp.158 e 169.

[31] V. ao respeito M.-H. PIWNIK, *Echanges érudits dans la Péninsule Ibérique*, Paris: Fondation Gulbenkian, 1987, pp.217-18, 251; e também, *id.*, "La correspondance Mayáns-Cenáculo. Principaux aspects", Paris: Fondation Gulbenkian, 1984, *Arquivos*, XX, p.283, e "La correspondance Mayáns-Cenáculo", 1986, *id.*, XXII, pp.483-614 através do índice.

[32] F. da Gama CAEIRO, *op. cit.*, pp.48-51, e pp.134-5.

[33] *Opúsculos*, IV, "Eu e o Clero" (1850), pp.40-1, 46.

[34] *Id.* "*Solemnia Verba*" (1850), p.61.

[35] *Id.*

Será que, aquando do seu exílio na Inglaterra, foi Herculano impressionado pelo clero anglicano, seduzido pelos seus costumes irrepreensíveis?

É nessa perspectiva que se devem evocar as suas posições na questão do casamento civil, direito inscrito em 1867 no Código Civil português, embora tivesse sido difícil para a comissão legislativa, da qual o historiador fazia parte, conciliar o artigo 4º da Constituição, que instituía a religião católica religião do estado português, e o artigo 6º, que proclamava a liberdade de consciência. O direito ao casamento civil acarretava o casamento de estrangeiros em Portugal ou de estrangeiros naturalizados, embora não fossem católicos. Mas a lei não podia proibir aos nacionais aquilo que se concedia a estrangeiros[36], tal como, também, a celebração do culto, ainda que na intimidade[37]. Além disso, permitiu mais tarde o casamento de padres que tivessem deixado o hábito ou de padres tornados pastores depois de aderirem ao velho-catolicismo.

Por isso mesmo, desde o princípio, a hostilidade ao casamento civil é o grande cavalo de batalha dos neocatólicos. Herculano, por sua parte, entra em guerra contra os que têm "por luminares e guias", diz ele, "Bonald e de Maistre"[38]. A luta que começa determinará claramente "os arrais dos amigos da reacção e os dos amigos da liberdade"[39], separará "os homens que representam o passado dos que representam o futuro"[40]. Os neocatólicos com efeito, esses Vândalos, esses Hunos[41], esses bárbaros, são, de facto, os dignos herdeiros da Inquisição. Querem obrigar os protestantes, os israelitas que desejam casar-se a converter-se, a educar os filhos numa religião que para eles significa a perdição eterna[42]. Pois deixar de reconhecer a esses estrangeiros o direito de praticar o seu culto seria "escrever de novo, no nosso tempo, no meio da Europa civilizada, a página mais negra da história pátria, as cenas de 1479"[43], ou seja, voltar à "torpe deslealdade del-rei Dom Manuel para com os judeus espanhóis"[44]. Não será só o casamento civil que haverá de reter em Portugal numerosos estrangeiros que contribuem para a prosperidade do país, agricultores, técnicos, etc.[45] É, sobretudo, preciso dizer em alta voz que a liberdade de consciência e o seu corolário, a tolerância, é uma doutrina evangélica. Mas parece, acrescenta, que os "neos" pouca coisa sabem de Jesus Cristo[46]. Na verdade, os "neos" são iguais aos pagãos que queriam obrigar os primeiros cristãos a adorar os seus deuses[47]. Protestantes e israelitas só querem poder professar a sua fé. Felizmente que a Carta os

---

[36] *Id.*, VI, "Segunda Carta do senhor Alexandre Herculano, etc." (1866), pp.52, 53.

[37] *Id.*, "Terceira Carta, etc." (1866), p.60.

[38] *Id.*, "Segunda Carta etc.", p.47.

[39] *Id.*, "Primeira Carta, etc.", (1865), p.36.

[40] *Id.*, p.47.

[41] *Id.*, "Estudos sobre o casamento civil", *Das tradições antigas da igreja e da nação portuguesa acerca dos consórcios estranhos ao sacramento do matrimónio* (Ao Visconde de Seabra,1866), p.79.

[42] *Id.*, Segunda Carta etc.", pp.50-1.

[43] *Id.* p.51.

[44] *Id.* , "Terceira Carta, etc.", p. 60.

[45] *Id.*, "Segunda Carta etc.", pp. 51, 54.

[46] *Id.*, "Terceira Carta, etc.", p.58.

[47] *Id.*, p.59.

apoia como Tertuliano ou Atenágoras apoiaram os primeiros cristãos[48]. Senão os "neos" chegariam ao "reestabelecimento da Inquisição"[49]. E, no entanto, o casamento relevou durante muito tempo só do poder temporal e os "neos", que tanto abonam a favor da infalibilidade pontifícia, deveriam por isso mesmo admitir o casamento civil, que a Igreja tolerou ao longo dos séculos, sem que nenhum bispo ou concílio tenha protestado alguma vez a esse respeito.[50]

O ataque aos "neos" é cada vez mais virulento, pois para Herculano são os coveiros do catolicismo da velha escola, do catolicismo que ele venera. E o anticlericalismo do historiador é absolutamente complementar da sua fé. Como diz Ana Isabel Carvalhão Buescu, são dois pólos indissociáveis do pensamento de Herculano[51]. Para ele, o homem "não nasceu para o scepticismo [...] precisa de crêr [...] tem a necessidade psychologica de crer"[52]. Se não crê, dissolve-se. O autêntico cristianismo, o cristianismo de Jesus de Nazaré, é o baluarte contra o cepticismo, que leva à morte da crença. Os excessos dos filósofos, dos setembristas, favorecem o integrismo e a ressurgência do poder dos jesuítas.

Trata-se pois, como o diz Silva Cordeiro, de um catolicismo romanesco, à Châteaubriand. Herculano via na fé católica um factor de coesão social, fazendo penetrar nas camadas populares as virtudes morais e portadoras de civilização dessa doutrina. Para ele as festas religiosas, as imagens e estátuas piedosas têm um efeito consolador e benéfico no povo[53], que deve ser constantemente desviado da superstição.

> Para o povo ser livre, diz Herculano, é necessário que seja religioso e honesto; não que seja crédulo [...] Em vez de inculcar crendices ao povo, cumpre inculcar-lhe os princípios do cristianismo [...] cumpre ilustrá-lo em vez de o conservar na ignorância.[54]

Assim compreenderá a necessidade do sacrifício e o sentido do patriotismo.

Ao invés, os ritos pomposos da Igreja são supérfluos e foram introduzidos pelo Concílio de Trento, que ao mesmo tempo adoptou para a sociedade civil o centralismo absolutista, abrindo caminho assim à decadência, pois o cristianismo, para Herculano, é sobretudo a liberdade e a tolerância. Religião e liberdade vão juntas. E exclama, depois do Vaticano I:

> As instituições liberaes estão declaradas incompativeis com o christianismo pela Igreja oficial [...] Continuamos a crer que a liberdade se concilia com o catholicismo, embora o sacerdocio hierarchico, arvorado por motu proprio em juizo das instituições sociaes, maldiga da porta do templo o liberalismo. O templo profanado pela mentira e a heresia ha de cair; os phariseus da lei nova hão de desapparecer [...] Então o christianismo e a liberdade, o pai e a filha, poderão abraçar-se em perpetuo amplexo no terreno purificado e sancto das convicções sinceras.[55]

---

[48] *Id.*
[49] *Id,*. "Quarta Carta, etc." (1866), p.72.
[50] *Id.*, Estudos sobre o casamento civil", *Das tradições, etc.*, pp. 87-8.
[51] *Op. cit.*, p.110.
[52] Cit. por A. I. Carvalhão BUESCU, *op. cit.*, pp.111-12.
[53] M.-A. DARBORD, tese citada, p.121.
[54] *Opúsculos*, IV, "Solemnia Verba", pp.65-6, 75-6.
[55] Cit. por A. I. Carvalhão BUESCU, *op. cit.*, p.119.

Por conseguinte, embora o Papado pareça decidido a exterminar o catolicismo[56], é o cristianismo, não o filosofismo político nem a jurisprudência, que fez triunfar na Europa, após séculos de esforços, a doutrina evangélica da liberdade de consciência e o seu corolário, a tolerância.[57]

Assim, a religião em Herculano descansava em bases simples: a fé, a palavra de Deus, a tradição, o dogma imutável, a hostilidade ao centralismo romano[58]. Tinha a sua atitude a ver com uma sensibilidade protestante?

Não restam dúvidas de que o seu *Pároco de Aldeia* é parecido com um pastor e sabe-se que ele apreciava muito as leituras do domingo. Mas Herculano deixou claras as suas relações com o protestantismo, ao considerar que esta perspectiva podia ter significado um regresso às virtudes primitivas da Igreja e uma restrição ao poder excessivo do Papa, mas que acabara por seguir a via da intolerância, do fanatismo e da heresia[59]. Sublinha que, quando os protestantes exigiam o retorno à disciplina antiga da Igreja e invectivavam contra os abusos e a corrupção da centralização pontifical, tinham razão, mas que, quando atacaram o dogma, deram a vantagem aos seus adversários. Para ele, Herculano, "revocar a sociedade religiosa à disciplina primitiva" era:

> Pôr o concílio acima do papa, o legislativo acima do executivo; era restaurar amplamente o princípio electivo da jerarquia eclesiástica; era restituir aos metropolitas as suas funções, aos bispos a sua independência. Ficando aí os protestantes, teriam salvo a sociedade cristã; lançando-se aos desvarios da heresia, perderam-na e perderam-se.

Os aparentes paradoxos religiosos de Herculano dizem repetidamente que o historiador foi, antes de tudo, um combatente político, cujo inimigo era não só um adversário ideológico, mas também um rival de classe. Ele via nos barões do cabralismo, nos enobrecidos da Regeneração, a ressurgência possível da ordem antiga, que a Carta e o Código Civil tinham abolido com a moderação que lhe parecia convir a uma oligarquia digna desse nome. Nessa ordem antiga, temia particularmente o ultramontanismo de uma Igreja que, para ele, nesse caso já não tinha nada a ver com o cristianismo original.

RESUMO

Foram muitos os debates políticos ao longo do século XIX em Portugal em que Alexandre Herculano assumiu posições de alcance religioso, amplamente comentadas por modernos ensaístas (António José Saraiva, Jorge Borges de Macedo, Oscar Lopes, Ana Isabel Carvalhão Buescu). Os principais textos de Herculano que desenvolvem o seu pensamento a este respeito encontram-se nos *Opúsculos*, nas *Composições várias*, em diversas *Cartas*, num ensaio mal conhecido, *O Clero portuguez*, sem que se devam menosprezar obras de outra natureza como *A Voz doProfeta* ou *Eurico o Presbítero*.

---

[56] *Opúsculos*, IV, "Eu e o Clero", p.49.
[57] *Id.*, "Segunda Carta, etc.", p.53
[58] *Id.*, *ibid.*, p.115.
[59] *Id.*, *ibid.*, p.116.

Na reflexão proposta, quis-se colocar a problemática religiosa focada pelo grande historiador no quadro geral da evolução do catolicismo na Europa, especialmente a partir de 1848 até à publicação do *Syllabus* (1864) e à definição do dogma da Infalibilidade Pontifícia (1870).

Paralelamente, insistiu-se sobre o progressivo restabelecimento da Igreja nos seus direitos em Portugal, pela reintrodução das ordens, pela recuperação do poder pelos Jesuítas, pela forte ascensão das congregações religiosas, sobretudo femininas, pelas concessões do cabralismo e da Regeneração à Santa Sede sobre o Patronato Real nas Indias, etc.

Consideram-se nessa perspectiva as polémicas ligadas à questão do milagre de Ourique e do casamento civil e a reflexão articula-se depois sobre os eixos essenciais do pensamento religioso de Alexandre Herculano:

1. Uma filiação herdada das Luzes pombalinas, que se define pelo ultramontanismo, on anticurialismo, pela defesa do regalismo e pelo recurso à crítica histórica à maneira dos beneditinos de São Mauro. Tentou-se clarificar a partir de elementos de reflexão novos alguns aspectos considerados como contraditórios da apreciação do polemista em relação à atitude miraculista de homens do século XVIII como Cenáculo ou António Pereira.
2. O anticlericalismo militante, onde o ódio aos neocatólicos é particularmente sensível (questão do casamento civil).
3. A reivindicação de um cristianismo das origens, de uma religiosidade difusa e psicológica, de tradição popular, cuja mensagem evangélica é inseparável da noção de liberdade humana.

Em conclusão, Herculano aparece vinculado à corrente do catolicismo liberal, cada vez mais minoritário (cf. cisma abortado dos velhos-católicos) na Europa do Norte, onde sociedade clerical e sociedade laica vão marcando os respectivos territórios en termos de exclusão.

Sorbonne, Paris IV

A PRESENÇA PORTUGUESA NA ÁREA DO PRATA: SÉCULOS XVIII E XIX

HELOISA JOCHIMS REICHEL

Se perguntarmos a um cidadão comum dos países platinos, nomeadamente da Argentina e do Uruguai, sobre a presença portuguesa na formação de suas nações, tanto no que diz respeito à delimitação de seus territórios, de suas culturas ou até de suas formações econômico-sociais, veremos que pouco ou quase nada conhecem sobre o assunto. Na verdade, no imaginário destas sociedades, construiu-se a identidade nacional a partir de um discurso e de representações que consideraram unicamente um passado colonial hispânico para estes países banhados pelo estuário do Rio da Prata e que fazem fronteira com o sul do Brasil, área de colonização portuguesa.

Na tentativa de melhor compreender esta aceitação da exclusiva influência espanhola na fase pré-independente, temos que considerar a contribuição que os historiadores deram à construção da identidade nacional desses países.

A primeira e mais destacada característica das historiografias em questão é que elas são fortemente marcadas pelo recorte dos limites territoriais da Nação até os dias de hoje, mantendo, assim, um traço que se faz presente desde o surgimento dos primeiros trabalhos historiográficos, na segunda metade do século XIX. Cabe dizer que, nesse período, o mundo inteiro se via influenciado pelo fenômeno do nacionalismo e a produção historiográfica, como só poderia acontecer, também o era.

Porém, a idéia de Nação articulada ao sentimento de nacionalismo, expressada e divulgada pelo Romantismo do século XIX, encontrava uma América ainda sem governos estabilizados, sem limites territoriais definidos e, o que é mais importante, sem sociedades que tivessem uma identidade política que fosse muito além da do localismo regional. Sendo assim, os primeiros textos que procuraram dar conta de uma história nacional nos países do Prata, assim como no resto da América, tiveram a função política de "inventar" a Nação e "criar" o sentimento nacional na população daqueles países.

Para atingir tais objetivos, os historiadores procuraram, a partir dos princípios de pertencimento e de alteridade, considerar um passado de vivências que permitisse, aos habitantes de cada país, reconhecerem-se como integrantes de uma nação dotada de especificidades econômicas, sociais, políticas e culturais que os tornavam diferentes dos demais. No caso específico dos países platinos, destacaram o período da fase colonial em que a área já se constituía numa das unidades político-administrativas da dominação espanhola na América, valorizando assim a criação do Vice-Reinado do Rio da Prata em 1776, momento que identificaram como já existindo o embrião da nacionalidade.

Afora o privilégio à fase de vigência do Vice-Reinado do Prata, os historiadores - seja da corrente liberal, seja da revisionista, ou até mesmo da marxista - consideraram a participação dos elementos da cultura hispânica, como língua, costumes, tradições e o predomínio de grupos étnicos vindos da Galiza, da região vasca e das Astúrias como

importantes para a formação da proto-nação. Nesse sentido, podemos dizer que esta construção historiográfica sobre o passado colonial dos países do Prata foi responsável para que se apagasse, da memória coletiva destas sociedades, a participação portuguesa na construção das suas nações.

E ainda mais, na tentativa de afirmar a existência de uma identidade nacional anterior ao movimento de independência, os historiadores utilizaram os antagonismos entre portugueses e espanhóis, que sem dúvida existiram, na luta das metrópoles pela conquista do território, para incutir, entre a população destes países, o sentimento de pertencer a uma coletividade que era diferente de outra, desde o período colonial. Em vista disso, deram tratamento de "invasão" à presença portuguesa em Sacramento (1680-1776), em Montevideo (1816-1828) e consideraram como "estrangeiros" os comerciantes portugueses que se radicaram na cidade de Buenos Aires, logo após a sua fundação, período em que as Coroas ibéricas encontravam-se unidas, sob o reinado dos Felipes.

Porém, a importância que vem adquirindo o tema da "integração" nos países que compõem o Mercosul, nos leva a revisar esta produção historiográfica, perguntando se, no passado, não teriam se estabelecido relações e pontos de encontro entre portugueses e espanhóis nesta área, que não sejam apenas aqueles marcados pelo conflito, como a historiografia tem privilegiado.

O que há para resgatar, nesse processo histórico, então, que permitiria identificar a presença portuguesa na formação dos países platinos? Que tipo de participação pode ser considerada, além das disputas políticas e territoriais que se travaram entre as duas metrópoles, nesta área? Como a presença de comerciantes e de colonizadores portugueses pode ser vista como promotora de contribuição e integração sócio-cultural?

Para responder a estas indagações, vamos analisar a presença portuguesa em três momentos da fase colonial e em três áreas do território platino. Primeiramente, focalizaremos a presença de comerciantes portugueses na formação da sociedade buenairense, após, a importância da Colônia do Sacramento para a definição do perfil econômico e social do Uruguai e, por último, a contribuição dos colonos açorianos à ocupação territorial e desenvolvimento da agricultura nas áreas da Banda Oriental e Argentina.

O IMPACTO SOCIAL DA MINORIA PORTUGUESA NA BUENOS AIRES DO SÉCULO XVII

Vários estudos têm focalizado o importante papel que os comerciantes portugueses desempenharam no estabelecimento da rota Buenos Aires-Potosi e no desenvolvimento de Buenos Aires como principal porto mercantil da área platina. Dentre eles, destacamos o de Alice Canabrava, *O comércio português no Prata*, (1947) e o de Zacarias Moutoukias *Contrabando y control colonial en el siglo XVII*. Também, Eduardo Saguier e Jorge Gelman publicaram alguns artigos sobre o tema, dos quais destacamos o do primeiro autor citado *The social impact of the middleman minority in a divided host society: the case of the portuguese in early seventeenth-century Buenos Aires.*

Segundo os estudos realizados, já em 1597, os comerciantes portugueses começaram a importar carregamentos de artigos de mercearia e escravos em Buenos Aires. Até 1615,

vários comerciantes importantes e suas famílias se haviam estabelecido na cidade. Incluídos neste grupo fortemente implicado no contrabando, denominado de *confederados,* estavam Diego de Vega, o primeiro banqueiro desta cidade e seu genro, Juan de Vergara. De acordo com Gelman, os comerciantes contrabandistas confederados se estabeleceram na cidade portuária pouco depois da união das Coroas, convertendo-se rapidamente em *vecinos* e controlando o importante tráfico de escravos. Crê, ainda, que entre as décadas de 1610-50, os *confederados* haviam ganho domínio sob a liderança do comerciante Juan de Vergara, consolidando seu predomínio econômico com o poder político ganho recentemente.

Mas, a presença lusa entre os portenhos não se restringiu apenas ao campo econômico. Os portugueses contribuíram, também, para a constituição da primeira geração da elite comercial *criolla* de Buenos Aires, grupo que vai competir e opor-se num crescendo à elite burocrática e comercial metropolitana. Esta é considerada uma das primeiras experiências da capacidade de assimilação cultural e étnica que caracterizam o "crisol de raças" que é a sociedade argentina.

É necessário reconhecer que a aculturação portuguesa foi estimulada pela forte perseguição religiosa que sofriam os "cristãos novos", que tiveram que aprender a língua e os costumes para exercer a arte de dissimular a sua origem étnico-religiosa. Porém, esta minoria intermediária, situada na escala social entre os *vecinos* fundadores (comerciantes *beneméritos*) e as castas (índios, negros, mulatos, mestiços) foi ascendendo socialmente e se integrando ao grupo em formação dos criolos principalmente através do casamento com mulheres *criollas*.

Uma estatística sobre a origem étnica das mulheres selecionadas como esposas pelos imigrantes portugueses, entre os anos de 1600-1650 (Saguier, 1985, p.489), nos mostra como foi significativa esta estratégia de assimilação. Seus dados apresentam que 45% das esposas eram *criollas*, filhas de espanhóis, 15%, eram *criollas* descendentes dos conquistadores, 16% eram *criollas*, filhas de portugueses, 8% eram *criolas*, filhas de casais formados por espanhóis e portugueses, 10% eram mulheres portuguesas e 2%, mulheres espanholas. Mas, a evidência desses laços familiares não pode ser lida apenas no sentido de constatar a facilidade de aculturação dos estrangeiros na sociedade argentina, mas também, como representativa da participação efetiva, através da passagem a seus descendentes, de características étnicas e culturais lusas na sociedade portenha. Com estes casamentos, vimos atacadistas, *pulperos*, artesãos, dentre outros, irem ascendendo socialmente e integrando o grupo dos confederados e até dos beneméritos.

SACRAMENTO: ANTE-SALA DA FORMAÇÃO ECONÔMICO-SOCIAL URUGUAIA

Ao fundar a Colônia do Sacramento, em 1680, a Corôa lusa provocou a necessidade de os espanhóis preocuparem-se com a posse efetiva da Banda Oriental, fazendo com que, por quase um século, as disputas entre as duas metrópoles tivessem, como um dos motivos principais, o controle desta área meridional da América do Sul.

Sacramento, porém, pode ser considerada, também, a primeira manifestação da forma de organização social e econômica que caracteriza a nação uruguaia. Em outras palavras, os portugueses foram responsáveis pela instalação do primeiro núcleo urbano na Banda Oriental, o qual concentrava boa parte da população e era ponto de importante tráfico comercial. Além disso, foram eles que expandiram a exploração da maior riqueza econômica da área, ou seja, os rebanhos de gado selvagem que constituíam a *Vaqueria del Mar*. Ali, já em 1690, quando do governo de Naper de Lancastre, se instalaram muitas famílias que construíram casas de material, instalaram fornos de ladrilho e de tijolos. Construiu-se a igreja, o quartel, a casa do governador, armazéns, o corpo de guarda e, ainda, o primeiro saladeiro que se tem notícia em território platino. Ela possuía cerca de mil habitantes em 1692, número que aumentava anualmente, contando-se a centena de famílias de agricultores que se estabeleceram nas hortas extramuros. Após o tratado de Utrecht, quando Sacramento foi devolvida aos portugueses, a cidade se desenvolveu com a chegada de novas famílias (60) e com o incremento do comércio e das atividades culturais. Várias irmandades da Igreja ali se estabeleceram, sendo que o colégio ficava a cargo dos jesuítas, enquanto que o hospital, o hospício e a capela principal eram controlados pelos capuchinhos.

A atividade comercial ali era intensa, como descreveu o viajante Francisco Millau:

> [...] Se vê continuamente em seu porto algum navio ou fragatas, como muitos bargantins, goletas e sumacas, cujo número parece exceder do que só necessita assim para a condução de seus víveres [...] Deixam os portugueses aguardentes, tabacos do Brasil com algumas mercadorias, e carregam couros, trigo, sebo e graxa que são os produtos de sua maior estimação, por carecer inteiramente deles [...] O contrabandista faz sua saída da Colonia e viaja com mais seguridade porque sabe que não há corsário nas imediações, lhe é fácil com um vento de sudeste a este, em menos de uma noite, fazer a travessia dos paranaes, donde internando-se para correr menos riscos, pode em qualquer parte com a facilidade que fica explicitada executar seu desembarque em qualquer parte da costa.

O contrabando propiciou o desenvolvimento de um centro urbano, pólo de população e interesses políticos e econômicos, semelhante ao que temos na nação uruguaia contemporânea. E mais, já ali a pecuária, centrada na produção de couros, se apresentava como a principal atividade produtiva. Sendo assim, o modelo de desenvolvimento nacional uruguaio ali já era percebido: um núcleo urbano que concentra a maior parte da população, vivendo das atividades administrativas e comerciais, centro cultural de uma área rural, onde se encontra o principal bem de produção, ou seja, o estoque ganadeiro. Enfim, uma sociedade urbana, num país de economia rural.

E, para completar este item que focaliza a colônia do Sacramento em especial, há a considerar ainda a participação dos portugueses no povoamento e colonização de outras áreas dos países platinos. De forma indireta, temos que referir a fundação e povoamento de Montevideo e arredores, em 1723, com a intenção de deter o avanço português na área. Diretamente, reconhecer a presença de colônias portuguesas em algumas províncias argentinas, sendo uma delas Mendoza, criadas quando da tomada definitiva de Sacramento pelos espanhóis, em 1777. Cevallos, vice-rei de então, ao ordenar a destruição

da Colônia, expulsou seus moradores, provocando que muitos tenham buscado o exílio em áreas do império espanhol, enquanto que outros tenham preferido o abrigo da Coroa portuguesa.

A PRESENÇA DA PEQUENA PROPRIEDADE E DA AGRICULTURA NO MUNDO RURAL PLATINO

A presença portuguesa não se restringiu apenas à área urbana. Fez-se sentir, também, no desenvolvimento da economia agrária e no povoamento do território rural. Para tal, temos que referir a presença de colonos portugueses que se radicaram em áreas perto dos núcleos urbanos, instalando chácaras, sítios onde produziam frutas, legumes e principalmente trigo para o abastecimento da população rural. Já nas terras que se situavam fora das muralhas da cidadela de Sacramento, muitas quintas de frutas, verduras e vinhedos, cultivados com esmero, haviam sido estabelecidas pelos portugueses. Mais distante, quantidade de chácaras para cultivar cereais e criar gado manso, bem como, em terras mais no interior da campanha, estâncias com grande quantidade de gado vacuno e cavalar eram encontradas. Cabe colocar, aqui, que este eco-sistema produtivo, caracterizado pelas três faixas distintas de produção acima apresentadas, era comum em toda a área platina. Juan Carlos Garavaglia, juntamente com outros historiadores argentinos, tem demonstrado, através de uma série de estudos, que o mesmo acontecia em torno de outras cidades, o que nos permite concluir pela grande integração dos portugueses na vida econômica e social que se desenvolvia no Prata.

São Carlos talvez seja o melhor exemplo da influência lusitana no mundo rural platino. Fundada em 1763, por 100 famílias açorianas que, instaladas em Rio Grande, atenderam ao convite do General e Governador de Buenos Aires, D. Pedro de Ceballos, a vila logo se tornou um destacado núcleo de povoamento no litoral uruguaio.

Os colonos açorianos forneceram à vila características especiais, que a fizeram destacar-se das outras povoações orientais devido a sua organização familiar e grande laboriosidade. Foi uma rica experiência sociológica que podemos atestar com os documentos que tratam da transferência de alguns colonos para Rio Grande, quando da assinatura do Tratado de Santo Ildefonso. Na correspondência oficial do Vice-Rei do Brasil, D. Luiz de Vasconcelos e Souza com o seu comissário em Buenos Aires que realizava as tratativas para a execução do tratado, há relatórios que identificam inúmeras famílias, constituídas de esposo, esposa, filhos, filhas, algumas com escravos e/ou agregados, que ali viviam. Isto vem demonstrar que, ao contrário do que a historiografia tem afirmado, a campanha platina era habitada por famílias organizadas e não apenas por gaúchos, homens livres, que pouco se vinculavam a laços familiares e de parentesco. Também a mulher tinha participação nesta sociedade, o que podemos constatar pelo número elevado de filhas mulheres e, principalmente, pela sua indicação como responsável pela família.

Os açorianos da Villa de São Carlos cultivaram suas terras com grande zelo, preocuparam-se em aumentar seus rebanhos, plantaram frutas e vinhedos. Doces, queijos e

vinhos eram produtos elaborados por eles, os quais comerciavam com Maldonado e, através dessa comandância, com o Rio Grande de São Pedro.

Concluindo, podemos constatar que, apesar de não se constituir numa evidência da sociedade dos países platinos, os portugueses participaram da formação das mesmas, principalmente pelo incremento que propiciaram à atividade pecuária, pela introdução da produção de cereais, frutas e vegetais em algumas áreas próximas de centros urbanos e, principalmente, pela presença das famílias portuguesas que ali se radicaram, constituindo descendentes com outros grupos étnicos e culturais.

Universidade do Vale do Rio dos Sinos - RS - Brasil

BIBLIOGRAFIA

Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, Microfilmes. Código 92 (5 volumes), Vice-Reinado, Correspondência oficial do Vice-Rei.

CANABRAVA, Alice, *O comércio português no Rio da prata (1580-1640,* Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Ed. da USP, 1984.

GELMAN, Jorge, "Cabildo y *élite* local: el caso de Buenos Aires en el siglo XVII", *HISLA*, 5, 1985, pp.3-20.

MILLAU, Francisco, *Narraciones de viajero*, Colección Cronistas, Madrid: Edicciones 16, 1985.

MOUTOUKIAS, Zacarias, *Contrabando y control colonial en el siglo XVII*, Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1988.

SAGUIER, Eduardo R., "The social impact of a middleman minority in a divided host society: the case of the Portuguese in early seventeenth-century Buenos Aires", *HAHR*, 65 (3), 1985, pp.467-91.

CARLOS GOMES E O SAGRADO LUSO-AMAZÔNICO

JOSÉ UBIRATAN DA SILVA ROSÁRIO

Ao projetar a sacralização cívica de Carlos Gomes no Pará, durante os rituais fúnebres do maestro em Belém, capital, o historiador Geraldo Mártires Coelho, percebendo o espírito que animava esse *fin-de-siècle*, divisou no evento extraordinário, a atuação forte da "sensibilidade romântica" própria da *Belle Époque* alimentada nas correntes de idéias vigentes na Europa (Romantismo, Positivismo) penetradas na Amazônia do apogeu da borracha.

O escritor percebeu, nesse meio social da Amazônia paraense, "uma exaltadíssima piedade e idolatria públicas", dentro de uma sociedade "onde a música e o palco eram elementos catalisadores da Belém '*fin-de-siècle*'", havendo aí, "terreno propício para o mito Gomes", conquanto essa imagem mística do maestro "não chega pronta" a Belém, mas ao contrário, "é trabalhada e distendida pelo imaginário coletivo"[1].

No seu estuante ensaio-erudição *O brilho da super-nova, a morte bela de Carlos Gomes*[2], que abre no Brasil o debate sobre Carlos Gomes em seu centenário de morte, o ensaísta paraense indaga oportunamente:

> [...] se apenas a sua legenda e os ecos de seu sucesso, na Itália e no Brasil, bastariam para produzir e alimentar as grandes demandas do sentimento coletivo que cultuou o maestro, alargando o espectro de sua morte (p.105).

Focaliza aí a tese da "sensibilidade romântica", permeando a sociedade paraense da borracha como estado de espírito influenciado também pelo Positivismo, no que se relaciona ao culto do herói.

Geraldo Mártires Coelho relaciona as correntes de idéias européias que desembocam nos costumes, no *ethos* e na visão de mundo da sociedade paraense da segunda metade do século XIX, a culminarem nas posturas que flagram cá, a vigência do conceito romântico-positivista da *morte bela*, aquando da panteonização de Carlos Gomes no Pará.

Diviso, entretanto, além do "sentimento romântico", também o rastro e o lastro duradouros do legado devocional português, amalgamado na cultura amazônica, marcada no sagrado de perfil colonial, mitificado no Sebastianismo transplantado e aclimatado, gerador de atos salvacionistas de devoção. Diviso o sentimento místico religioso do paraense dentro do legado colonial de nossa cultura.

Até a emergência da sociedade da borracha, bem antes do desenlace de Carlos Gomes em Belém, o habitante do Pará, mestiço em seu perfil étnico, não conhecera outro sentimento da morte que não o trágico, o piedoso, numa primeira inflexão da Europa sobre

---

[1] Cf. entrevista do historiador ao jornal *O Liberal* de Belém, de 9 de março de 1995.

[2] Rio de Janeiro: Agir/UFPA, 1995.

a Amazônia, por via portuguesa, na formação da cultura mameluca, aquando da vigência dos ciclos econômicos agrícola e extrativo dos produtores silvestres regionais, atreladores da Amazônia portuguesa às Europas renascentista e iluminista, marcada ainda pelo sentimento residual do Barroco.

A segunda inflexão da Europa na cultura mestiça amazônica ocorre durante o ciclo da borracha nativa, quando a sociedade paraense experimenta o fausto que desconhecera antes, e na qual, além da música e do palco, desenvolvia-se aqui uma imprensa atenta ao perfil romântico do jornalismo mundial, cujos dados haveriam de favorecer a oportuna abordagem histórico-filosófica do ensaísta Geraldo Mártires Coelho em seu livro ora em debate no meio acadêmico brasileiro.

Porém, o lastro e o rastro do sentimento místico religioso amalgamado antes, na colonização portuguesa, permanecia vivo e influente no Pará oitocentista, num encontro pacífico da periferia colonizada da Amazônia com a sociedade industrializada da Europa, onde se confrontavam agora Romantismo saudosista e Positivismo futurista, em seus propósitos de "progresso". O legado místico, no entanto, continuava presente na *Belle Époque*, tanto entre as classes abastadas ou de bom gosto (*bon ton)* que iam ao teatro assistir a *Il Guarani*, quanto aquelas que encheram as ruas de Belém (multidão devota) a prantearem Gomes no seu adeus ou a ovacionarem-no nas avenidas, quando caminhava entre o povo.

Antes de formar-se a sociedade da goma elástica, do século XIX aos inícios do atual, o catolicismo português já concorrera para formar, na Amazônia, a concepção trágica da morte. Morte como suplício, martírio, espelhado conceitualmente, imaginalmente, na morte trágica do Salvador, do Messias, do Deus crucificado, morte realista sublimada no Culto do Senhor Morto, enraizado ritualmente nas procissões da Paixão de Cristo, no Grão-Pará interétnico. Um dos nichos desse sagrado luso-mestiço em Belém era a sua igreja principal (a Catedral) do século XVIII (donde sai o Círio de Nazaré todos os anos e que ainda hoje marca o setor colonial da cidade). Da Catedral saiu o último cortejo de Carlos Gomes, após as Exéquias religiosas aí realizadas com a presença de toda a sociedade de Belém em 8 de outubro de 1896.

O próprio lusitano trazia (ante a visão e experiência dantescas dos naufrágios oceânicos) a marca do sentimento de risco, a tragicidade das águas, o mal-morrer longe da pátria e da família; das mães e das noivas; dos filhos e dos irmãos, a evocarmos os versos melancólicos de Fernando Pessoa no poema "Mar Português". O ser português renascentista-barroco-iluminista fizera-se na mentalidade do risco e da aventura perigosa (a própria Conquista e Colonização!) em terras longínquas ou nas refregas com Castela e com os sarracenos, na exaltação dos sentidos e dos sentimentos. E a cultura amazônica resultaria também dessa cultura do confronto dramático com o destino, na relação com o invasor europeu. Daí porque a ligação do cívico com o herói redundará num sentimento religioso de consolação perante a perda, perante a derrota, melancolia que criou no léxico comum para os dois lados lusitanos do Atlântico, a palavra *saudade*, também núcleo significativo do sentimento salvacionista de restauração e de êxtase. Temos aí o núcleo do mito: busca inconsciente, de um salvador, ou libertador. Um Sebastianismo difuso.

Estas noções produzidas e vivenciadas dentro da historicidade portuguesa vão reproduzir-se no ambiente amazônico, ao encontrar terreno propício em sua conjuntura histórica: ou seja, a Conquista e a Colonização, a par do sonho português iluminista de criar aqui uma Nova Lusitânia para o que a Catedral majestosa era um dos indícios. O devotismo luso, paralelamente à aventura colonizadora, cruzara o oceano, acompanhando a tensão, a dúvida, o conflito e a angústia dos que iam miscigenar biológica e culturalmente o habitante regional também marcado pelo confronto que forma *ethos* e visão de mundo da cultura paraense.

Continuando esse processo, a experiência amazônica intui o conceito trágico da morte a partir do drama da dizimação de povos e culturas nativos, trauma sublimado na *morte sublime* de concepção e conformação religiosas, por meio do Catolicismo, tornado aqui instrumento psicológico intrarregional de resistência moral e existencial, durante todo o isolamento do Pará-Colônia, totalmente subordinado e cativo à Velha Lusitânia inclinada a valorizar o Grão-Pará como alternativa, face às ameaças no continente europeu. Esses fatos duradouros são mais fortes que a rápida passagem do Santo Ofício no século XVIII por aqui, mais fortes que a efêmera vertigem da *Belle Époque* sustentada pelos lucros da goma elástica.

Já no período imperial, essa animação ideológica coletiva voltada para a Paixão, no Grão-Pará provincial, irá amalgamar-se à nova realidade sociocultural. O catolicismo trouxera o imaginário da morte como fim carnal, fim de mundo, com promessa de *outro melhor*, baseado no conceito e no dogma da *ressurreição*, reiterada no *Credo*, consolada no *Salve Rainha* de todos os *degradados*, aqui neste *desterro*, termos da oração que antes fora poema popular na Idade Média.

Tal concepção da morte-fim-do-ser não era naturalmente a concepção do nativo, que a idéia de um *Deus morto* não estava na intuição indígena de Deus. Não podia o índio da Amazônia intuir a noção européia como futuro, apenas como presente ecológico, mágico, mítico, espectro telúrico em que vivia e em contato com o sobrenatural.

É perante os inexpugnáveis *veleiros com canhão*, símbolo tecnológico da conquista e da destruição, da violência e da morte, que, como estudioso da cultura há tantos anos, compreendo a lógica e a origem do mito lendário da Cobra-Grande do folclore mestiço regional. Na sua forma acabada de mito generalizado na região, nada mais representa a Cobra-Grande que o trágico símbolo da ameaça retratada, escancarada, gritada na imagem dos navios europeus de tecnologia bélica avançada e superior, a trazerem a morte injusta, sumária, destruição de seus povos, tribos, nações, quando não o subjugo e a escravidão, pelo que emergem as *Irmandades* unindo sobretudo escravos. Trata-se, assim compreendo, do conflito coletivo projetado na lenda da Cobra-Grande. Já o mito do Boto, percebo em seu núcleo o conflito individual, até mesmo como instrumento de libertação (Eros) enquanto o primeiro é alarme contra o inimigo, alarme de morte (Tânatos). A Cobra-Grande é fruto histórico da guerra, a lenda é símbolo do trauma que ficou.

O imigrante português (agricultor, soldado, administrador, etc.) traz para a Nova Lusitânia, em seu calendário hagiográfico, o hábito da devoção dentro da qual está intuída a confrontação da *morte cristã*, morte no Cristo, tornada morte de salvação. Esta deve materializar-se com o concurso dos *Santos*, cujas imagens parecem dar uma sensação

afetiva de segurança, como intermediários entre o aflito, de músculo e sangue, e o deus invisível, intocável. O conceito abstrato de *salvação* evolui, lado a lado, com o conceito concreto de *salvamento*. Imediato e inadiável. Daí a atitude mais que de súplica, de apelo aos Santos, como recursos mais imediatos. É a contingência da aflição que torna a assimilação da devoção aos santos mais consistente que a própria catequese ou evangelização. É o Santo e a noção do Senhor Morto na Cruz que torna o *amazônida* um católico de tradição. O catolicismo se torna aí instrumento de resistência à dor. É, pois, o sagrado de perfil português adaptando-se à realidade regional, na emergência do *ser paraense* que já não é o índio ex-dono da terra, não é puramente o português regulador da sociedade, nem o africano desterrado da sua terra. É o ser miscigenado material e espiritualmente.

Os "santos" estão, por assim dizer, "mais perto" que a divindade superior. "Santos padroeiros", a darem ensejo a irmandades onde são louvados e festejados. E o louvor (já opinamos) tem um sentido soterológico. O ritual do louvor se manifestará espontaneamente nas *ladainhas*, tão populares, celebradas perante *oratórios* por *rezadores* do povo, *oratórios* particulares, domésticos ou comunitários, extrapolando o controle eclesial em atitudes determinadas pela necessidade, pela aflição tanto individual como coletiva.

Aquando da efemeridade da *Belle Époque*, por ocasião do convívio histórico de Carlos Gomes com a sociedade do látex, embora fosse outro o quadro econômico e sociocultural vigente, distinto do da fase colonial de forte atuação portuguesa, permaneciam vivos os valores, a visão de mundo e o *ethos* do universo paraense, gerados na longa duração da estrutura Colônia-Império no Pará, transição não violenta que acaba por harmonizar a contradição da dor com o prazer devoto, enriquecido já por elementos ideológicos do civismo (Cabanagem), que se transfere intuitivamente para o *Sete de Setembro*, continuado pelo devotismo paraense, em outubro: os dois meses mais míticos da tradição cívico-devota do Pará. Dentro dessa *animação devota* (conceito de Geertz), permanece intacto e vivo o núcleo melancólico do devotismo português, amalgamado ao lúdico da contribuição das raças carentes e sequiosas por libertação (índio e africano), pelo que lúdico e sacro inspiram-se no lusitanismo devoto, nutrido este no Sebastianismo que é o salvacionismo lusitano, a consubstanciar o salvacionismo amazônico de fundo sacro-cívico que pode tender, ora para o lúdico, ora para o lúgubre.

É visualizável, assim, na postura devota da população paraense de Belém, nos rituais fúnebres de setembro/outubro de 96 (hierofania de Carlos Gomes no Pará) a esteira iluminada do Lusitanismo devocional latente, a preceder o Romantismo da *Belle Époque*, que viria depois, devendo-se recordar ainda que o próprio Iluminismo português não fora leigo ou ateu como o da França, mas eclesiástico em sua origem, exceto no despotismo do Marquês de Pombal que expulsou da Amazônia os Jesuítas. Ainda era acentuado o Barroco religioso, das belas igrejas erguidas no estilo tardo-barroco (sob o reinado de Dom José I) aos sermões do padre Antônio Vieira em defesa do índio.

O arquiteto Giuseppe Landi, italiano, fizera igrejas no estilo neoclássico (tardo-barroco, na opinião de outros), mas a torrente mística desse contexto estava na hipótese do Barroquismo religioso português, do qual resta e sobrevive em ruína, como testemunho, o altar seiscentista da Igreja do Carmo, na Cidade Velha, marcado por forte impressão

medievalesca quanto ao espírito sacro. Poder-se-ia dizer que o bairro da Cidade Velha, setor mais colonial da cidade fora o reduto inexpugnado da tradição lusitana, conquanto a Campina ia se tornando o bairro especializado do comércio, das drogas do sertão e do plantio de produtos silvestres exportados. A Catedral de Belém (onde se realizarão em 1986 as exéquias religiosas de Carlos Gomes) já era o nicho sagrado principal do Pará, localizado o templo católico no setor colonial da urbe amazônica. A Cidade Velha era reduto do lusitanismo, ainda estampado na fachada das casas, dos edifícios, inclusive do ex-palácio do governo, junto à Igreja do Carmo. Também no Castelo que tomava o nome de Forte do Presépio, modesto se comparado ao do Castelo de São Jorge em Lisboa, mas transbordante de significação e historicidade. Dele partiram os portugueses para a saga da conquista do vale.

Perto do bairro da Campina surgirá em 1878, como templo da arte e da música lírica, o Teatro da Paz, assinalando o marco do apogeu do Império no Grão-Pará já independente de Portugal e anexado ao Brasil 55 anos antes. O Cemitério da Soledade (onde simbolicamente o maestro será sepultado a 20 de setembro de 1896)) e o prédio do Conservatório de Música (hoje sede da Academia Paraense de Letras, onde ficara em câmara ardente) denotam estilos do século XIX, faces urbano-culturais de um tempo de intensificação do comércio da borracha, uma "droga do sertão" que alimentará o automobilismo surgente. A expansão do novo comércio (o do látex) parecia, em parte, invadir a Cidade Velha colonial: ergue-se, pelo capital português, o Palacete do Pinho, próximo à Catedral, mesma rua e primeira de Belém. Em seus salões de construção lusa da *Belle Époque*, as valsas eram preferidas nas grandes noites do fastígio da borracha. Ainda de edifícios de construção portuguesa se bordará a orla marítima da capital, passando pelo Ver-o-Peso, pelo *boulevard* Castilhos França, a assinalar a participação dos lusos no comércio da *hevea brasiliensis*. Pelo *boulevard* percorre todos os anos o Círio de Nazaré com seus andores, cavalaria, alegorias de milagres em Portugal, como Dom Fuas Roupinho, etc. A presença sociocultural portuguesa em Belém nunca cessou e permanece num contínuo intercâmbio entre Pará e Portugal. Neste ano de 1996, o Grêmio Literário e Recreativo Português (sugestivamente localizado, em sua sede, perto da rua Sete de Setembro e da Avenida Portugal em Belém) completa cento e vinte e nove anos e sua representação participou do cortejo de Carlos Gomes na manhã de 20 de setembro de 1896. Chamava-se então *Grêmio Literário Comercial Português*.

A verdade é que quando ocorreram os acontecimentos extraordinários de 1896, ao glorificar-se publicamente o artista genial das Américas, já existia uma inclinação ao sagrado, dentro da tradição religiosa com fortes características amazônico-portuguesas, transbordante de historicidade a inundar de símbolos emotivos do sagrado toda a linguagem regional, pronta a desembocar num momento de impacto, como de fato ocorreu com a morte de um grande símbolo do povo. O *mito* Carlos Gomes no Pará é também o *fenômeno* Carlos Gomes ou o fenômeno de simbolização dramatizada de um eu coletivo, perante a morte real e simbólica que reconsagra o herói.

As teses de Geraldo Mártires Coelho são perfeitas sobre a hierofania de Gomes. Notavelmente elaboradas. Agrego apenas algumas pistas, no intuito de atender a esse chamado intelectual para discutir-se a sociedade paraense do látex, sociedade do alto estilo

da arte, do bom gosto; sociedade da nostalgia lusitana, sensível e solidária na agonia e na glória. Há uma lusitanidade intrínseca na cultura paraense. E Carlos Gomes, ao brandir os recursos da arte operística, agitou uma miríade de signos a evocarem as entranhas da raça, como em *Il Guarani*, amalgamento harmônico entre Álvaros e Iracemas, entre Peris e Cecis. Era um louvor ao índio. Daí imaginarmos nos cortejos "milhares de Peris" paraenses conduzindo bem alto o ataúde com o corpo daquele que bem alto elevara nos palcos do mundo a figura do selvagem brasileiro.

O mais puro devotismo de origem portuguesa não penetra apenas por via oficial no Grão-Pará, por conta da catequese e da evangelização. Também espontaneamente por difusão, através do imigrante e por contingência da condição de habitante da província. Esse novo habitante que se miscigena, formando o *paraense*, defronta-se com o mesmo tragicismo da vida regional: os mesmos desafios da água, os perigos da floresta, ameaças do céu, temor perante a profundidade e a imensidão dos rios; onde, enfim, a magia tinha suas raízes ancestrais, sabedoria dos pajés, tudo a mesclar-se em síntese com o Credo popular católico chegando entre Pai Nossos, Ave Marias e Salve Rainhas. A noção do medo não parte, porém, só da pequeneza do homem perante a natureza. Mas do medo do próprio homem. Daquele que chega com seus arcabuzes e com seus navios armados de canhões. Colono e colonizado estarão humanamente identificados na busca da salvação, busca do milagre, da graça, do socorro. A primeira experiência material da busca do resgate é a obtenção do *salvamento* ou da *consolação*. Emerge aí o sentimento da *promessa*. A morte é a culminância inelutável do sublime. Ela sacraliza heróis. A mão se estende ao socorro mais próximo, dentro da possibilidade do milagre: o Santo.

As *promessas* e as devoções aos Santos folclorizam-se no Pará como resultado da contingência do habitante solitário da grande região amazônica. A religiosidade ultrapassa o desejo e a esperança de consolação e milagre, para traduzir-se em *prazer devoto*, festivo, erotizado nas danças, no namoro; um "profano" que completa o "sagrado" na devoção ora lúgubre ora festiva.

Não é senão dentro do tragicismo amazônico que emerge a *mitologia da promessa* e da simplicidade dos pés no chão, mãos na *Corda*, sem flagelos e sem delírio, no decorrer do Círio de Nazaré. O termo "círio", aliás, viera das procissões noturnas de Portugal de que as *Trasladações* no Pará são reminiscência. E foi com "círios" (velas, archotes) nas mãos contritas que os paraenses acompanharam a *Transladação noturna* de Carlos Gomes na noite densa de 18 de setembro de 1896, em Belém. Também com "círios", na manhã de 20, o povo acompanhou o grande cortejo do Conservatório de Música para o Cemitério da Soledade.

A população paraense acostumara-se, desde o Grão-Pará, aos rituais comemorativos religiosos de seus padroeiros; a dramatizar ritualmente a Paixão de Cristo, o Senhor Morto, a vingá-lo na Malhação do Judas, no Sábado de Aleluia. Por fim, o *Lusitanismo católico* inunda as ruas e avenidas das cidades e vilas paraenses nos rituais públicos de fé e louvor cristãos. Cada comunidade, em seu calendário hagiográfico, tem seu *Círio* e seu Santo ou Santa padroeiros. São romarias terrestres ou fluviais, também marítimas. No cotidiano paraense, as ânsias, as tensões, os conflitos eram curtidos perante *oratórios*, nos cultos domésticos ou comunitários das *ladainhas*, às margens de rios repletos de

historicidade como o Acará, o Tapajós, o Tocantins, o Trombetas, o Gurupi, o Guamá, o Caeté, ao longo dos quais as vilas nascentes recebiam nomes portugueses (Santarém, Bragança, Ourém, Alenquer, Aveiro, etc.).

A expressão piedosa da ritualidade amazônica é manifestação oposta à rebeldia, a qual tivera na Cabanagem sua mais alta expressão coletiva na região, desde as guerras dolorosas da conquista, em que muitas nações indígenas desapareceram.

O catolicismo paraense não é, pois, mera aceitação imitativa ou submissão ao colonizador, ou simples obediência, com temor aos padres. Representa esse Catolicismo festivo também um instrumento ideológico de sobrevivência e de resistência do próprio universo cultural do paraense, durante a ação colonizadora e após, com o amalgamento étnico, cuja expressão mais monumental é o Círio de Nazaré na capital do Pará, em outubro.

As emoções no adeus a Carlos Gomes explodiram nos meses mais míticos de Belém: setembro e outubro. Em setembro, o sentimento cívico de pátria (Gomes morre a 16 de setembro) e, em outubro, o sentimento religioso, devoto, do Círio. (Gomes tem suas exéquias religiosas a 8 de outubro). Com os funerais do maestro, prolongou-se a *Semana da Pátria* e anteciparam-se as emotividades místicas da grande Romaria (o Círio) a sair todos os outubros, exatamente da Catedral. Convém que os estudiosos da cultura amazônica atentem para o misticismo e para a mitologia próprios desses dois meses: o do cívico e o do sagrado. Ambos remexem as águas profundas da cultura e da tradição nos eventos de 1896. Juntaram-se eles, na *Belle Époque*, às águas mais superficiais do bovarismo, do Positivismo e do Romantismo a que tinham acesso as classes mais socialmente cultas da sociedade do látex, dado o estreitamento de contato com a vida européia. Até palavras de uso cotidiano eram importadas do além-mar: *chic, comme il faut, rempli* ... sem afetar a língua portuguesa assentada no Pará.

O sentimento da Paixão de Cristo introduzido no Grão-Pará, transformado no ritual das Semanas Santas anuais, já alimentara e criara uma *linguagem do sublime*, ainda não a romântica da morte. Canalizara, porém, a expressão ritualizada da dor, na própria dor, simbolizada na liturgia do Senhor Morto cultuado no Grão-Pará. Se não era ainda a *morte bela* dos finais de século, era a *morte sublime*, mais religiosa que cívica. Fazia-se transferência psicológica da imagem do Senhor Morto para a figura do Maestro Morto, a figurar o próprio Cristo entre o martírio e a ressurreição, intuída na glória do gênio, a perpetuar-se na memória dos compatriotas.

O sagrado de perfil português integrava a ideologia vivida do mestiço da Amazônia paraense, na difusão de costumes da tradição portuguesa; difusão também espontânea por meio dos próprios colonos, das suas famílias portuguesas que imigravam para o Pará a reviver aqui tais tradições d'além-mar, devoções manifestadas perante os *oratórios* instalados nas salas de visitas, nas alcovas, nas varandas das casas; altares domésticos, com cultos domésticos; *ladainhas* em latim arrevesado, a par de vasto folclore hagiográfico, com narrativas de milagres e de salvação, vindas de Portugal. Ainda hoje é padroeira do Município da Santa Isabel no Pará, perto do Município de Belém, uma santa portuguesa (Santa Isabel de Portugal) que foi rainha daquele país e cuja imagem foi de lá trazida para o Pará e aí cultuada em procissão: o *Círio de Santa Isabel.*

Na tradição medievalesca portuguesa os *Santos* eram heróis religiosos, humanos, tornados deuses. Os *Santos* eram o primeiro alvo permanente de veneração católica dos paraenses, mais intensamente na parte Leste do Pará, onde floresceram as Irmandades, a exemplo da mais famosa, pela força de sua resistência às investidas do clero local: a *Irmandade do Glorioso São Benedito*, criada no século XVIII e ainda viva na devoção do povo de Bragança, leste do Pará.

Geraldo Mártires Coelho refere-se a "Santo Comtiano", aludindo à filosofia de Augusto Comte, conquanto o Positivismo tinha os seus "Santos" canonizados pela Igreja Positivista, racional.

Esses "Santos" eram os "heróis", os "grandes homens", todos aqueles que enriqueceram o patrimônio moral da humanidade: o herói-deus.[3]

Porém, o retorno de Comte ao medievo vai em direção aos "grandes gestos" do cavaleiro-herói e de fidalgos (p.57), não ao poetismo devoto de fundo hagiográfico.

No conjunto dessas digressões, concluímos que algo há além dessa "sensibilidade romântica" constatada, com acerto, por Geraldo Mártires Coelho no fenômeno popular da *panteonização* do maestro Carlos Gomes.

Nessa experiência amazônica com a devoção, percebe-se, além da "sensibilidade romântica", o rastro duradouro de um sagrado lúdico e sublime e um cívico também sublime e festivo, amalgamado às entranhas mitológicas da cultura paraense; sagrado vivido no calendário cultural hagiográfico, a destacar o Círio de Nazaré e os Círios de tantos outros Santos nas comunidades do interior.

Oportuno observar as ponderações de Geertz sobre os fenômenos relativos à *animação* e à *disposição* devotas:

> As inclinações que os símbolos sagrados induzem, em épocas e lugares diferentes, vão desde a exultação até a melancolia, da autoconfiança à autopiedade, de uma jocosidade incorrigível a uma suave apatia, para não falar do poder erógeno de tantos mitos e rituais mundiais.[4]

No processo e sagração de Carlos Gomes foram estimuladas as inclinações do paraense em sua disposição devota, aí manifestada.

Ao que o historiador Geraldo Mártires Coelho percebeu como "sensibilidade romântica", aflorando na hierofania de Carlos Gomes morto, acrescento o rastro e o lastro do salvacionismo lusoamazônico, latente como motivação devota a manifestar-se como *disposição* durante a sagração pública do maestro em Belém.

Geertz descobre o *ânimo* e a *motivação* dentro do amplo conceito de devoção. O que Geraldo Mártires Coelho revela, no evento histórico em estudo, parece espelhar também, de modo mítico, a *disposição devota* desencadeada a partir da estimulação da imprensa de Belém, a par da fama nacional do maestro, a simbolizar um salvador, um libertador de harmonias, restaurador nostálgico de algo perdido, a própria majestade do Império libertador da pátria e do servo. Carlos Gomes era abolicionista, indigenista e monarquista

---

[3] Ler capítulo "O enigma do Cipreste", em obra citada de G.M.Coelho, pp.42-75).

[4] Clifford GEERTZ, "A religião como sistema cultural", in: *A interpretação das culturas*, Rio de Janeiro: Zahar Ediores, 1978, p.111.

convicto, que amava a ópera e amava a pátria como sendo a Pátria viva. O que se soma à manifestação dos atos devotos desses dias de despedidas finais é a "tendência persistente"[5] do lusoamazonismo devocional, núcleo mais profundo ou cerne da cultura paraense neste milênio.

O lusoamazonismo devoto, no que tange simultaneamente ao sagrado e ao cívico, estava lastreado na tradição de três séculos da cultura que se formou antes do advento da *Belle Époque*. Apesar da influência francesa, também italiana, a visão de mundo era aquela estruturada em *língua portuguesa*, com todo o universo que a cultura projeta na língua. Apesar da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Modernismo literário, ainda é ela a estrutura lingüística dentro da qual nós, paraenses, continuamos a aprender a sorrir e a chorar, a amar e a proclamar, pensar e sonhar. A língua portuguesa, na contingência da Conquista e da Colonização, impôs-se aos demais idiomas nativos da região. Através dela, o mestiço, o escravo negro, também o tapuia, aproximado aprenderam a rezar e festejar. A língua alienígena adaptou-se ecologicamente ao meio. Desbancou o *Nheengatu*, língua geral. Pela língua portuguesa o **paraense** descobre e interpreta o mundo. Cria sua visão de mundo, seu *ethos*, expressa a dor, a sua pena, o pesar, galga o sagrado, o luto, o louvor, o êxtase perante *oratórios*, altares, capelas, igrejas, cada vez mais acompanhadas de cânticos, músicas sacras, cantos misturados com o latim que vão marcando os passos, os gestos e a postura devota.

Enfim, a construção do sagrado, no Pará, integrada ao nascimento de um "povo novo"[6], a partir do trauma da Colonização, faz-se no reflexo do lusitanismo devoto, embebido do medievalismo católico que chega ao Grão-Pará, trazendo as noções dantescas de céu, inferno e purgatório, reforçadas por dramatizações litúrgicas da Paixão de Cristo, vivenciadas no pietismo particular dos lares paraenses, em cujo regaço se instalam *oratórios*, que das casas portuguesas se espalham pelas beiras de rio, furos e igarapés; também no pietismo coletivo das procissões (Círios) católicas, em cultos celebrados em torno de um herói hagiográfico, num meio social onde se cruzavam lendas sagradas e estórias do imaginário nativo da região amazônica, indo do terror ao cômico, do trágico ao festivo. Alternação entre Tânatos e Eros.

Tânatos (Mito da Cobra Grande) e Eros (Mito do Boto) disfarçam-se no folclore regional onde sagrado e profano perdem fronteiras formais, sobretudo na hora agônica do apelo ou na hora festiva do agradecimento pelo milagre. O profano toma o sentido lúdico da vida, santificado porém na festa do Santo.

Universidade Estadual do Pará

---

[5] Geertz, p.112.

[6] *Povos Novos*, conforme a classificação de Darcy Ribeiro, são os povos da América, plasmados nos últimos séculos como produto da expansão européia pela fusão e pela aculturação de matrizes indígenas, negras e européias, categoria dentro da qual está o povo brasileiro. (*As américas e a civilização*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970 e *O processo civilizatório*, 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975).

NEOLIBERALISMO: ANGÚSTIAS, MISTÉRIOS E ENCANTAMENTOS NESTE FIM DE SÉCULO

EDNA MARIA DOS SANTOS

O Neoliberalismo nasceu logo depois da Segunda Guerra Mundial. Foi uma reação política ao Estado intervencionista e de bem-estar. Seu texto de origem está relacionado a Friedrich Haye K. Segundo ele, a social democracia conduziria a uma servidão moderna, já que o Estado intervinha por demais na política e na economia, mesmo que fosse para a aplicação em bens sociais.

Em 1947, ele convoca todos aqueles que partilhavam de suas idéias a criarem uma sociedade, a de Mont Pelerin. Milton Friedman, Popper, Polany, entre outros, se aliam ao seu fundador. O que desejavam? Estabilidade monetária, disciplina orçamentária, controle do déficit público, livre mercado, reformas fiscais. O Estado fica reduzido a um mínimo de intervenção. Só que, principalmente, a partir da década de 90, o neoliberalismo pode se afirmar mais como "possibilidade de projeto político-social", na medida em que a antiga URSS e os estados que formavam a Europa Oriental se esfacelaram em etnias e nacionalismos.

Mesmo que o neoliberalismo não tenha resolvido os grandes problemas sociais da Inglaterra, da França, da Alemanha e dos Estados Unidos, seu crescimento tem, também, uma íntima relação com o papel da mídia e da informática no mundo. A imprensa eletrônica e as comunicações globais via satélite provocaram grandes transformações nas relações sociais. São os acessos aos saberes e seus domínios que fundamentam hoje as relações entre o que é "ser colonizador" ou "ser colonizado". Quem tem o controle dos meios de informação tem condições de construir "uma sociedade virtual" com imposições de "desejos", com produções simbólicas de encantamento e magia do que é "belo", "nobre", "justo", enfim, cria uma axiologia, na qual real e ficcional são interfaces da História de "imagens produzidas". Em grande parte, a imagem funcionará como um fetiche que aprisiona a razão de sua possibilidade de emancipação do sujeito, ou seja, da sua capacidade criadora e de crítica. Vivemos uma época, em que, sem dúvida, o próprio conhecimento é construído na tensão entre o efêmero e o duradouro e, como já dizia Marx, desde o século XIX, "tudo que é sólido se desmancha no ar". Hoje, este esfacelamento, esta transitoriedade são mais acelerados.

No entanto, captar o essencial no acidental, dentro deste universo volátil continua sendo importante, mesmo nessa trama neoliberal, ou pós-modernista. Uma das angústias do homem "neoliberal" é saber que, embora ele defenda a economia de mercado, a propriedade privada, os produtos de alta tecnologia, ele tem que coadunar tudo isso com valores, tais como: efêmero, volatilidade, descartável. Assim como o que define poder, atualmente, está relacionado à produção e ao controle de informações, o que sustenta hoje o capitalismo é, paradoxalmente, a perda, o desperdício, a não-durabilidade do produto, o

"ser descartável". Tudo é descartável: produtos, pessoas, relações. A mercadoria mais vendida é o prestígio, as mais competidas são a informação e o conhecimento, e a mais dispersa é a força de trabalho.

Neste universo neoliberal, como situar a América Latina? A América Latina convive com "o corpo místico" de tradições, "crendices", formações discursivas de "falas paralelas" aos códigos dominantes de suas teorias "oficiais" de linguagem. Ao mesmo tempo, seu corpo é, também, coberto por fios televisivos, sinais de satélites e "internets" com caudas de sereias, seduzindo galpões e casinhas de sapé ligadas ao "sonho de consumo e informação" por parabólicas antenas.

De acordo com as últimas informações censitárias de 1991, o Brasil tem em torno de 150 milhões de habitantes. Três quartos da população residem hoje em áreas urbanas, sendo que 35% moram em cidades de mais de 500 mil habitantes. Ao mesmo tempo, os 50% mais pobres têm 12% da renda nacional, enquanto os 50% mais ricos têm 88% desta mesma renda.

A política neoliberal não está, no mundo inteiro, resolvendo questões fundamentais, tais como: o direito à vida, ao pleno emprego, à habitação, ao bem-estar social.

Na América Latina, o Estado ainda tem um papel importante a desempenhar, principalmente em relação à educação e à saúde. Sem dúvida, cada vez mais, nas sociedades altamente industrializadas, se dá valor aos compromissos político-culturais em que a cidadania e seus direitos têm voz.

Reduzir a cultura a dimensões mercadológicas ou a lutas competitivas e econômicas é despojá-la do seu papel importante de produtora polissêmica de trabalho, um trabalho de criação em que as idéias de divergência, diferença, dissonância, pluralidade são essenciais.

A pluralidade da América Latina, com suas etnias, tradições e modernidade exige novos equacionamentos para seus problemas, fora dos limites estreitos de receituários do FMI, responsável pelas "razões instrumentais" de políticas neoliberais ... .

UERJ e USU, BRASIL

BIBLIOGRAFIA

Almanaque Brasil (censo), Cadernos do Terceiro Mundo, Rio de Janeiro, 1995/96.

SANTOS, Edna Maria, in: LEMOS, Maria Tereza Toríbio Brites (coord.), *América Latina e Europa Centro-Oriental*, Rio de Janeiro: CESLA, UERJ, 1996.

IGREJA E PODER: A REFORMULAÇÃO DA CULTURA RELIGIOSA POPULAR[1]

ÉLIO CANTALÍCIO SERPA

O objetivo deste texto[2] é perceber como os bispos que ocuparam a diocese de Curitiba e Florianópolis constituíram a identidade da Igreja em Santa Catarina, dentro dos princípios do processo de romanização, suas relações com as elites locais que vivenciavam o desejo de constituição de uma sociedade civilizada e, como desdobramento, a relação destes processos com as manifestações religiosas populares.

Os bispos que ocuparam a diocese de Curitiba e Florianópolis, D. José de Camargo Barros, D. Duarte Leopoldo e Silva, D. João Becker e D. Joaquim Domingos de Oliveira, respectivamente, constituíram-se em porta-vozes da proposta de romanização, indo desde a sua formação sacerdotal até suas práticas pastorais à frente das dioceses. Com exceção de D. João Becker, que teve sua formação sacerdotal no seminário diocesano de Porto Alegre, fundado por D. Cláudio Ponce de Leon, e que teve sua sagração em Porto Alegre, os outros bispos, acima citados, tiveram sua formação sacerdotal básica no seminário episcopal de São Paulo, seminário fundado por D. António Joaquim de Melo, Bispo da lei, da ordem e da disciplina que norteava suas ações pelo segmento rígido das normas emanadas do concílio de Trento[3]. Tiveram suas sagrações episcopais no Colégio Pio Latino Americano, em Roma. Estes bispos foram responsáveis pela implementação do processo de romanização em Santa Catarina de forma sistemática.

A Igreja, a partir da segunda metade do século XIX, investiu na expansão de uma nova "mentalidade ou sensibilidade religiosa"[4] no Brasil, e desta podem-se destacar dois direcionamentos: o organizacional e o devocional. No conjunto, a romanização, segundo Roger Bastide, significou: a afirmação de uma igreja institucional e hierárquica que se estendeu sob todas as variações populares do catolicismo; a emergência reformista do episcopado, em meados do século XIX, para controlar a doutrina, a fé, as instituições e a educação do clero e do laicado; a dependência cada vez maior da Igreja brasileira de padres estrangeiros, vindos da Europa, notadamente das congregações e ordens religiosas, para realizar a reforma do catolicismo tradicional luso-brasileiro para um catolicismo de caráter mais universalista, com significativa rigidez doutrinária e moral e, ainda, a busca

---

[1] Comunicação abreviada (nota do editor).

[2] Este texto, com algumas modificações, constituiu-se em um dos capítulos de tese de doutoramento, intitulada: "Igreja, elites dirigentes e catolicismo popular em Desterro/Florianópolis, Lages e Laguna: 1889--1920". Foi defendida em 1993 e contou com o financiamento da Capes, através da concessão de bolsa de estudo.

[3] WERNET, Augustin, *A Igreja Paulista no século XIX*, São Paulo: Ática, 1987, p.165.

[4] Expressão utilizada por: BURKE, Peter, *Cultura Popular na Idade Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.235.

desses objetivos, que, muitas vezes, dar-se-iam independentemente dos interesses dos políticos locais...[5]

O combate ao catolicismo popular, nas suas mais variadas manifestações, encetado pela hierarquia eclesiástica, veio ao encontro dos interesses das elites, pois era nas festas, nas procissões, nas romarias que homens e mulheres das mais diferentes camadas sociais se exprimiam, se misturavam e se diferenciavam. Era também um momento em que todos estavam juntos, transgredindo a normatividade do cotidiano vivido. Mas, no entanto, era um espaço de sociabilidades a ser remodelado para ter a cara daquilo que as elites achavam, no momento, como sendo civilizado.

As visitas pastorais se constituíam num importante meio para que os bispos tomassem conhecimento da situação de suas dioceses. Anunciavam como sendo um dos grande objetivos das visitas "a correção de erros e abusos e implantar a sã e ortodoxa doutrina". Nas visitas pastorais, geralmente, avaliavam as manifestações religiosas existentes como sendo resultado da "ignorância religiosa", determinando ao clero que envidassem todos os esforços para combatê-las. Os bispos sugeriam, então, o combate, seja através do ensino do catecismo, para adultos e crianças, seja através da ação do padre que deveria fazer valer a sua autoridade, suprimindo tudo o que não fosse compatível com a doutrina da Igreja.[6]

Mas também os bispos não deixavam de fazer suas observações acerca do modo de vida da população e que revelavam um olhar de civilizador. Assim, por exemplo, D José de Camargo Barros, ao chegar em Painel, distrito de Lages, observou que:

> Creio que o povo daqui não é tão simples como de S. Joaquim, pois não vi um leque nas mãos das moças de São Joaquim e aqui já vi hoje; também aqui são quase todos caboclos e mulatos, meio bronzeados, ao passo que em São Joaquim são mais claros e bonitos.

Hospedado, em Campos Novos, na casa do senhor Henrique Rupp, observa que "na sala de visitas não tem sofá e nem uma cadeira sequer" ou então estando na localidade chamada Lageadinho colocava que "por aqui, em muitos lugares, temos comido em pratos de folha, com colheres de ferro, chicaras de ferro, um copo só para todos".[7]

D. Duarte Leopoldo e Silva, em 1906, constatando aquilo a que chamavam de "ignorância religiosa", observou que "não sabem rezar nem sequer o Padre Nosso, a Ave--Maria, confessam e comungam sem saber a razão, apenas por instinto de fé. O comportamento na Igreja era "escandaloso", não sabem como e nem quando ajoelhar-se, "conversam escandalosamente", "esparramados pelo chão". O culto mais importante era a procissão "escandalosamente carnavalesca" e um "terço horrivelmente gritado". Não "diferenciam o casamento civil do religioso", não conhecem seus impedimentos, "vivem em pecado de incesto e mancebia", muitos tentam um segundo casamento, mesmo estando um

---

[5] BASTIDE, Roger, "Religion and the church in Brazil", in: Smith, T.L. e Marchant, A. *Brazil: Portrait of Half a Continent*, New York, 5ª ed., 1951, p.334.

[6] BARROS, José de Camargo, Bispo, "Carta Circular, recomendando o ensino do catecismo", in: *Colleção das pastorais, circulares, mandamentos, etc.*, p.96.

[7] PIAZZA, Walter F., "Os diários de D. José de Camargo Barros e suas visitas pastorais ao território Catarinense", in: *RSHGÇ*, Florianópolis, (5), 1984,p.81-91.

dos cônjuges vivo. Diante de tal situação, chamava a atenção dos vigários, dizendo que "Deus, na sua infinita misericórdia, acolhe compassivo ao pobre ignorante, não nos perdoará por negligência e preguiça"[8]. Sobre as capelas, construídas e dirigidas por moradores da localidade referia-se com ironia de "aquela coisa" ou de detestável capela. Dizia textualmente:

> Em geral, a capela é um velho caixão de pinho com uma cruz ao alto, tendo uma única entrada sem ar, nem ventilação, uma sineta ao lado, uma mesa deplorável, ou uma coisa semelhante, que lhe serve de altar, algumas garrafas ou pedaços de pau toscamente lavrados à guisa de castiçais, tudo vergonhosamente sujo, imundo, detestável. Completa o quadro outro caixãozinho posto sobre o altar e a que chamam de nicho, ridiculamente decorado com uns paninhos azuis e cor-de-rosa, desbotados, grotescos, impossíveis. Aí se amontoa, na mais indizível confusão, uma santaria enorme - santos de barro, santos de gesso, santos sem cabeça, santos de perna quebrada, verdadeiros bonecos de tamanhos diversos e invocações indecifráveis, hediondamente cobertos de fitas e de trapos infames. Pelas paredes, de um e outro lado, grande quantidade de registros sujos, velhos, rasgados, também de todos os tamanhos e invocações.[9]

O olhar do bispo registrava o seu apelo à estética na construção de templos, para a racionalidade da edificação da capela, higiene, organização do espaço e dos objetos nele presentes. E o bispo continua:

> As toalhas, ou antes a toalha, o único ornamento litúrgico que se encontra, é de algodão e de alvura mais que duvidosa. Como objetos preciosos, de valor inestimável, postos em lugar de honra, aí estão patentes, à espera da próxima procissão, dois ou três andores medonhos, horrorosos ... E para que nada falte nesse conjunto de indecência, é necessário que se destaque, ao fundo, um pedaço de alcobaça, cosido a uma haste qualquer, enamada de um chumaço de supostas flores de papel ... É a bandeira do Espírito Santo!!![10]

O bispo apontou novamente para o aspecto de higiene e realçou o aspecto devocional do caboclo: as procissões e o símbolo máximo da festa do Espírito Santo, a Bandeira, que mais tarde D. Duarte Leopoldo e Silva, pelo mandamento de 04 de janeiro de 1906, proibiu aos festeiros do Espírito Santo de tirarem esmolas com bandeiras e de se fazerem as "escandalosas folias". Determinou, então, que:

> As solenidades tivessem sempre um cunho verdadeiramente religioso, excluídas as profanidades e divertimentos impróprios do espírito cristão [...] se os festeiros não se submeterem às prescrições diocesanas, o clero deverá negar- se a participar das solenidades".[11]

D. Duarte externou sua opinião sobre o confissionário e o zelador, dizendo:

> Confissionários não há. A sacristia, se existe, é uma caixa de turco, uma gaveta de sapateiro onde os paramentos, Santo Deus! - se encontram misturados com velas quebradas, roupa servida e tantas outras incoveniências. O zelador [...] ou sacristão, incapaz do simples serviço de criado de

---

[8] SILVA, Duarte Leopoldo e, Bispo, "Mandamento", in: *Boletim Eclesiástico da Diocese de Corytiba*, 6 (5), maio. 1906, p.98.

[9] SILVA, p.99.

[10] SILVA, p.99.

[11] SILVA, Duarte Leopoldo e, Bispo, "Mandamento", in: *Boletim Eclesiástico da Diocese de Corytiba*, 6 (4), jan. 1906, p.32.

quarto, é o homem encarregado do asseio e dignidade da casa de Deus! E isto é uma capela ... uma vergonha, uma calamidade. Edificada, quase sempre, pela piedade problemática e, gananciosa do mais próximo vendeiro, não há nela um único vestígio de piedade inteligente, de espírito de fé e muito menos de unção religiosa.[12]

Mostrou D. Duarte Leopoldo e Silva que a capela, no conjunto da sociedade local onde estava inserida, era ponto de encontro onde o sagrado e o profano se confundiam e, muitas vezes, servia para atender aos interesses de um comerciante local. Ao zelador, referiu-se de maneira depreciativa, pois, no catolicismo romanizado a Igreja ou a capela deveriam se constituir num lugar sagrado, onde o respeito imperaria e estas seriam controladas e dirigidas pelo clero. Em seguida passou a seguinte recomendação:

Se queremos educar o povo, despertando-lhe a inteligência das verdades da fé, habituá-lo ao respeito e veneração das coisas, lugares sagrados, impor-lhe silêncio durante as cerimônia do culto, encontrar-lhe o caminho do coração para as práticas mais austeras, prender-lhe a atenção à palavra de Deus, chamá-lo sobretudo à exata compreensão dos seus deveres para com o santíssimo sacramento, é absolutamente indispensável fazer guerra aos hediondos caixões de pinho, e dar-lhes capelas modestas, embora, porém, asseadas, decentes e providas do necessário para o culto.[13]

Citando como exemplo as grandes cidades do Brasil e da Europa onde predominava "o sentimento artístico, de ordem, limpeza", conclamava aos vigários que indicassem para cuidar das capelas pessoas "piedosas, capazes por educação, de ordem, método e disciplina" e que combatessem com toda a energia "todas as indecências que tanto aviltam a nossa dignidade de católicos e até de povo civilizado"[14]. A Igreja, filha de seu tempo, engajava-se no processo civilizador corrente no mundo ocidental e contribuiu para remodelar condutas, criar novas formas de sociabilidades e através da educação formal incutir o controle dos impulsos e das emoções.

Assim, por exemplo, as recomendações quanto ao comportamento nas Igrejas, por ocasião de celebrações, deixam claro estas intenções quando aquelas dizem que: "quando fordes à Igreja para um batisado, não vos entregueis a conversa e expansão impróprias ao lugar sagrado,"[15] que "os fiéis ao dirigirem-se para a sagrada missa, como ao retirar-se devem-se ter as mãos postas, os olhos baixos e todo o exterior modesto e recolhido".[16]

Por ocasião do Sacramento do matrimônio é que maiores abusos se observa na casa de Deus, então verdadeiramente profanada pelas irreverências, conversas, risadas, comentários, etc., de certos levianos e curiosos que tudo julgam permitido. Tanto mais censurável é o abuso, quanto mais inexplicável no seio de uma população civilizada, católica e temente a Deus."[17]

e, ainda, "por ocasião das cerimônias funerais recomenda-se que não é esta a ocasião mais oportuna para dar pêsames à família do morto. Melhor seria que cada um entregasse o seu

---

[12] SILVA, p.99.

[13] SILVA, p.99.

[14] SILVA, p.99.

[15] *A Época*, "Recomendacão aos fiéis sobre o modo de se portar na Igreja durante as cerimônias religiosas", Florianópolis, 11 jan. 1913, nº 13.

[16] *A Época*, 11 jan. 1913, n. 13.

[17] *A Época*, "Casamentos", 18 jan. 1913, nº 14.

cartão a alguém da família, ou a pessoa por ela determinada, evitando deste modo as emoções violentas tão comuns e desagradáveis".[18]

Retomando a prática dos Bispos em suas dioceses, destacaremos as relações com o clero e suas atitudes frente às manifestações religiosas populares. As práticas dos bispos eram compatíveis com a auto-compreensão da Igreja e, concomitantemente, correspondiam aos anseios de segmentos da sociedade que buscavam a remodelação de condutas e criação de novas formas de sociabilidades, adequadas ao processo civilizatório.

Para viabilizar a prática pastoral, os bispos procuravam, gradativamente e de acordo com as condições de demanda de pessoal, criar paróquias em todo o Estado, diminuindo a área de atuação dos vigários e facilitando o atendimento religioso aos fiéis. Assim, na última década do século XIX, Santa Catarina possuía trinta e nove paróquias, e vinte e duas não possuíam vigários[19]. Quando D. Joaquim Domingues de Oliveira assumiu o governo da diocese, encontrou-a com quarenta e uma paróquias sendo que quatorze estavam vagas e sete curatos, estando um vago[20]. Em 1917, já estando definidos os limites entre o Estado do Paraná e Santa Catarina, foram incorporadas à Diocese de Florianópolis as paróquias de Itaiópolis, o curato de Iracema, parte da paróquia do Rio Negro de Porto União e de Palmas.[21]

Voltaram suas preocupações para a Imprensa Católica que, segundo D. José de Camargo Barros:

> É uma obra recomendada pelo Papa Leão XIII a partir do Concílio Plenário Latino Americano, é um instrumento hábil para a propagação da fé, das verdades católicas, desperta a simpatia pela religião, propaga por todas as partes os feitos da Igreja e da religião e combate a imprensa ímpia.[22]

Durante sua gestão foram criados os jornais: *A Estrella*, *Mensageiro de Santo Antonio*, *Guarapuviano*, *Der Kompass*, *Verdade*, *Cruzeiro do Sul* e *Sineta do Céu*. O primeiro na sede da diocese, *Verdade* em Florianópolis e os dois últimos em Lages. Assinala Sérgio Micelli que a acirrada competição na esfera ideológica e a concorrência no campo religioso pelas investidas de diversas variantes do protestantismo, de setores anticlericalistas, contestação religiosa (Canudos e Contestado e Juazeiro) obrigou as elites eclesiásticas a investirem na difusão de periódicos católicos, atuando com êxito na cooptação de intelectuais leigos, na preparação do clero para possíveis polêmicas com ateus, hereges, apóstatas, maçons, protestantes e porta-vozes das elites dirigentes locais e regionais contrários à postura eclesiástica.[23]

A obra da imprensa católica foi também seguida por D. João Becker. Em 1910, criou o jornal *A Época*, que circulou até 1921, tendo como proprietário e fundador

---

[18] *A Época*, "Funerais", 18 jan. 1913, nº 14.

[19] PIAZZA, Walter F., "O dinamismo social e religioso: séc. XIX e XX", in: *Santa Catarina: sua história*, Florianópolis: Lunardelli/Ed. UFSC., 1983, p.568.

[20] PIAZZA, p.569.

[21] CORREA, Ana Maria Martins Coelho, "A expansão da igreja em Santa Catarina e a questão do Clero Nacional", Florianópolis, 1988, Dissertação de Mestre, UFSC, p.72.

[22] BARROS, José de Camargo, Bispo, "Circular", in: *Boletim Eclesiástico da Diocese de Corytiba*, 1 (2), fev. 1900, pp.17-19.

[23] MICELLI, p.65.

Henrique Fontes, cujo oponente era o jornal *O Clarão,* declaradamente anticlericalista, mas que fazia uma acirrada crítica aos padres de origem alemã sob a responsabilidade de Crysanto Eloy de Medeiros[24], ambos na sede da diocese. Por volta de 1914 surgiram mais dois jornais que se diziam maçônicos: *A Ordem* e *O Oriente,* que também não poupavam críticas ao clero alemão.

Visando manter o clero coeso em suas práticas pastorais e irmanados dentro do ideário ultramontano realizaram retiros espirituais, conferências eclesiásticas e instituíram em suas dioceses periódicos de circulação interna, como o *Boletim Eclesiástico da Diocese de Curitiba* e a *Resenha Eclesiástica*[25] na de Florianópolis, ao tempo de D. João Becker. O objetivo era tornar o clero ciente das decisões emanadas de Roma, da Cúria diocesana e fornecer informacões necessárias à prática pastoral.

Procuravam manter o clero tanto secular quanto regular preso à suas determinações, exigindo cumprimento dos deveres de sacerdote, santificação, purificação, obediência à autoridade diocesana e respeito à hierarquia. Para D. José de Camargo Barros, "um dos deveres do clero é a docilidade, ou seja, aplicacão cuidadosa, freqüente submissão aos avisos, conselhos e ensino ... a resistência é um pecado gravíssimo[26]. Para D. Joaquim Domingues de Oliveira "[...] o verdadeiro católico é católico na fé e na disciplina e quem não está com o Bispo, não está com a Igreja Católica.[27]

Vinculavam suas ações seguindo rigidamente as decisões emanadas do Concílio Plenário Latino Americano e as decisões tiradas das reuniões do Episcopado brasileiro das Províncias Eclesiásticas Meridionais. Foi nesse sentido que D. José de Camargo Barros participou do Concílio Plenário Latino Americano e fez uma visita *ad limina*, onde relatou a situação de sua diocese[28]. D. João Becker recomendava a fiel observancia às leis canônicas, estatuídas pela Santa Sé e decretos das conferências trienais e nesse particular à Pastoral Coletiva de 1907, cuja Pastoral recomendava a fiel observância ao referido Concílio, pois "este será para a América Latina o que o Concílio de Trento foi para o século XVI.[29]

---

[24] CORREA, p.47.

[25] A *Resenha Eclesiástica* estava dividida em atos da Sé apostólica, que reproduzia as decisões vindas de Roma, *Atos do Governo Episcopal*, que passava determinações e deliberações ao clero catarinense, *Selva Espiritual*, que enfocava temas referentes ao exercício do sacerdócio, *Consultório Eclesiástico*, com a finalidade de dirimir dúvidas dos vigários, *Crônica Diocesana*, cujos números consultados enfocavam temas referentes à história da capital e de outras localidades, miscelânea abrangendo várias notícias do Estado de outras localidades do país, por último o movimento religioso, com dados acerca de batizados, confissões, comunhões, casamentos e crisma em toda a diocese.

[26] BARROS, José de Camargo, Bispo, *Carta Pastoral, saudando a seus diocesanos no dia de sua sagracão*, Corytiba: Typ.da Imprensa Paranaense, 1900, p.17.

[27] OLIVEIRA, Joaquim Domingues, Bispo, *Carta Pastoral de 24 dez. 1923*, p.16.

[28] BARROS, José de Camargo, Bispo, "Carta Pastoral tratando do Concílio Plenário Latino-Americano e ordenando a consagração da Diocese ao Sagrado Coração de Jesus", in: *Collecção das pastoraes, circulares, mandamentos, etc.*, p.154.

[29] BECKER, João, Bispo, *Carta Pastoral ao clero e ao povo de sua diocese*, Porto Alegre: Typ. do Centro, 1908, p.18.

Embora as decisões do Concílio Plenário Latino Americano já estivessem sendo cumpridas desde 1900, D. João Becker realizou, em 1910, o primeiro Sínodo Diocesano, visando ajustar a Igreja de Santa Catarina às decisões do Concílio e das Pastorais Coletivas dos Bispos das Províncias Eclesiásticas Meridionais do Brasil, como forma de "tornar conhecidas as leis da igreja, adaptando-as enquanto for possível e permitido às circunstâncias da Diocese, corrigindo erros e abusos[30]. D. Joaquim Domingues de Oliveira participou da elaboração das constituições diocesanas das Províncias Eclesiásticas Meridionais e realizou os sínodos de 1919 e 1925, buscando o alinhamento de sua diocese às diretrizes emanadas do código do Direito Canônico, promulgado em 1917.

Para fazer prevalecer o ideário do Catolicismo ultramontano, os bispos investiram na criação de novas associações devocionais que, sob o controle direto dos vigários, arrecadavam recursos financeiros para novos empreendimentos, para a manutenção de Igrejas e Capelas, para a criação de escolas paroquiais. Estas eram responsáveis pela organização de festas religiosas, ensino do catecismo, criação de obras de caridade, e veiculavam conteúdos doutrinários recebidos nas reuniões das associações com os respectivos vigários. Nesse sentido os bispos exigiram e estimularam a criação de associações, como, por exemplo, a associação dos Catequistas Voluntários, para o ensino do catecismo, Associação de Santo Antônio, que além da devoção ao Santo, popular no Brasil, objetivava angariar fundos para a criação de escolas paroquiais, Apostolado da Oração, para a devoção ao Sagrado Coração de Jesus, conferência de São Vicente de Paulo e Associação das Damas de Caridade para fins beneficentes, obra da Santa Infância, para a juventude, círculos católicos e as ligas operárias. Ao tempo de D. Joaquim Domingues de Oliveira, foi criada a Federação Católica de Florianópolis.

Os padres luso-brasileiros, segundo o padre José Artulino Besen, se removeram quando souberam da nomeação de D. João Becker para a diocese de Florianópolis[31]. A substituição de D. João Becker foi acompanhada pela imprensa com especulações em torno de questões étnicas. Na notícia "Um Bispado sem Bispo," aventavam a idéia de que a diocese estava vaga porque os católicos não aceitavam um alemão e, em contrapartida, os alemães não aceitavam ficar sobre a égide de um bispo brasileiro[32]. Quando da nomeação de D. Antero Quintão para ocupar a diocese vacante, o jornal *O Clarão* saudou de diversas formas o fato, mas a renúncia de D. Quintão, por ser maçon e amasiado, colocou água fria

---

[30] "Decreto *de conclusione synodi*", in: *Estatutos sinodaes*, S.l S.ed. 1910, p.44. As decisões do Sínodo de 1910 foram agrupadas em 06 partes contendo 43 capitulos. A primeira parte tinha como título "A Fé". Estava dividida em 07 capítulos. A segunda parte trata sobre o clero e está dividida em 10 capítulos. A terceira parte versa sobre os sacramentos e está dividida em 07 capítulos. A quarta aborda o culto divino e está dividida em 07 capítulos. A quinta, composta de seis capítulos, refere-se aos sodalícios eclesiásticos, e a sexta parte trata de assuntos diversos. O sínodo de 1919 seguiu a mesma sistemática, invertendo a ordem de seqüência dos capítulos, ajustando-os às decisões do código do Direito Canônico de 1917.

[31] BESEN, José Artulino, "Duas formas de Catolicismo: o processo da romanização", p.2. "Outros distintos sacerdotes Catharinenses há; porém, muito antes da nossa vinda para esta capital; elles já tinham deixado o seu estado natal, e nenhum delles, por mais que os consideremos attender, até o presente, aos nossos reiterados pedidos de Voltar". (BECKER, p.24).

[32] *O Clarão*, 12 jun. 1913.

na alegria esfuziante e voltou a crescer com a nomeação de D. Joaquim Domingues de Oliveira, português de nascimento, que recebeu "um tratamento que o diferenciava do restante do clero.[33]

Mas, "por uma dessas casualidades históricas", diz José Artulino Besen, tinha grande dificuldade de relacionamento com os padres alemães e italianos, sendo a recíproca verdadeira. Nos atritos com as irmandades - salvo o caso da Irmandade Senhor dos Passos - cumpria a lei, mas tendia à compreensão, se o padre atritado fosse de "origem"[34]. Houve também conflitos de cunho étnico entre padres e comunidades que demandaram esforços no sentido de reverter a situação, e a imprensa, dirigida por representantes luso-brasileiros, não perdoava e não perdia tempo no sentido de trazer a público mazelas e atitudes de intolerância do clero.

À frente da diocese tiveram os bispos que empreender eventos que dessem conta de um melhor desempenho da estrutura organizacional e devocional. Tudo deveria, então, refletir decisões emanadas de Roma. Nesse sentido, então, a realização de Sínodos Diocesanos, objetivando corrigir erros, abusos e elaborar leis para reger a diocese dentro das determinações do Concílio Plenário Latino Americano, constituíram-se em ponto-chave da reorganização administrativa e devocional da Igreja. Os vigários não poderiam deixar de cumprir as decisões sob pena de serem punidos de acordo com as leis eclesiásticas, pois disciplina e respeito eram questões imprescindíveis e indiscutíveis.

Sobre as Irmandades, confrarias e ordens terceiras, o Sínodo Diocesano de 1910, realizado durante a gestão de D. João Becker, se manifestava reconhecendo a sua utilidade, mas colocando-as sobre a égide da autoridade diocesana, proibindo a admissão de pessoas de outras seitas. Os conflitos e dúvidas seriam dirimidos pelos bispos e nas eleições parciais e gerais o vigário deveria assisti-las como representante da autoridade diocesana. As irmandades ficavam proibidas de nomear e exonerar capelães sem a aprovação dos bispos. O vigário poderia vetar decisões das Irmandades e estas poderiam recorrer à autoridade diocesana. Os bens pertencentes às Irmandades foram considerados bens eclesiásticos[35]. O Sínodo Diocesano, de 1919, realizado durante a gestão de D. Joaquim Domingues de Oliveira, retomou as mesmas questões e dizia que "no caso de extinção, supressão e dissolução todos os bens passavam para o poder do prelado diocesano".[36]

Em relação às festas religiosas o Sínodo Diocesano de 1910 determinava: a) eliminação dos abusos, folias, danças e o desvio de esmolas; b) para cada festa o festeiro ou provedor de Irmandade deveriam requerer provisão da autoridade diocesana, em caso de pretender tirar esmolas; c) o requerimento deveria ser acompanhado de informações do vigário; d) o vigário tinha o direito de escolher junto com o festeiro ou provedor as pessoas que sairiam a pedir esmolas, cuidando para que não houvesse profanação ou abusos, ficando proibidas as folias; e) o programa e o orçamento da festa seriam elaborados de

---

[33] CORREA, p.138.

[34] BESEN, p.7.

[35] "Das Irmandades", in: BECKER, João, Bispo, *Estatutos synodaes*, S.l S.ed. 1910, pp.110-1.

[36] "Das Irmandades", in: OLIVEIRA, Joaquim Domingues de, Bispo, *Segundo Synodo de Florianópolis*, Florianópolis: Cysne, 1919, pp.58-9.

acordo com os vigários[37]. Já o Sínodo, de 1919, proibia as folias, danças, peditórios com bandeiras, recomendando que fossem organizadas comissões apresentadas pelo vigário; com as seguintes atribuições: fariam correr lista de subscritores pela paróquia, promoveriam leilões, quermesses, bazares, tômbolas, receberiam promessas e arrecadariam prendas e ofertas. Ao vigário competia informar da idoneidade das pessoas, aprovar o programa dos festejos e recorrer ao auxílio das autoridades policiais, em caso de desrespeito.[38]

Em relação aos santos padroeiros das localidades, o Sínodo de 1910 exigia que estes fossem canonicamente eleitos e aprovados pela Igreja e proíbia festas de Santos em casas de particulares por simples iniciativa de fiéis. E quanto à veneração das imagens, profundamente arraigada nas práticas devocionais de luso-brasileiros, as decisões do Sínodo registravam que:

> Da veneração das sagradas imagens colhem-se abundantes frutos não somente por trazer à memória dos fiéis os benefícios e favores que lhes foram conferidos por Nosso Senhor Jesus Cristo, mas porque pelas imagens representam-se vivamente aos olhos dos fiéis as maravilhas e os exemplos dos Santos para que, segundo seus exemplos, componham sua vida e os seus costumes e que para as imagens serem "expostas à veneração pública deve corresponder à história e à tradição eclesiástica e que não seja contra a fé ou proibida pela Santa Sé".[39]

Em relação às Igrejas e Capelas, muitas vezes construídas por leigos, o Sínodo de 1910, determinava que nenhuma Igreja, Capela ou oratório público fosse construído sem autorização do Bispo e que todas as Igrejas necessitavam de provisão para funcionarem. Deveriam ter uma fábrica com estatuto e, nas capelas onde não fosse possível a presença freqüente de um vigário, o padre nomearia um único zelador, ficando este na dependência do vigário[40]. O sínodo, de 1919, procurava legitimar a posse das propriedades onde foram construídas as escolas e capelas dizendo que:

> Nenhuma Igreja ou capela deve estar sem escritura pública do terreno, passada em favor da mitra, modelo de planta e regulamentação da comissão de obras e ainda que as capelas, uma vez bentas, estejam sob a jurisdição da Igreja e isentas da autoridade leiga.[41]

Para as festas que geralmente eram acompanhadas de músicas e cantos com gaitas e sanfonas ou com bandas musicais que tocavam também nas procissões, o Sínodo de 1910 proibia o canto em língua vernácula, trechos de ópera ou de músicas profanas e bandas musicais de tocarem dentro das igrejas e recomendava aos vigários a criação de escolas para cantores de canto gregoriano e música sacra[42]. O Sínodo, de 1919, recomendava que não houvesse nada de profano, mundano ou teatral e que os vigários se esforçassem para corrigir erros de pronúncia.[43]

---

[37] "Das Festas", in: BECKER, p.97.
[38] "Das Festas religiosas", in: OLIVEIRA, p.86.
[39] "Das Festas", in: BECKER, p.105.
[40] "Das Egrejas e capellas", in: BECKER, pp.102-5.
[41] "Do Magistério ecclesiástico", in: OLIVEIRA, p.93.
[42] "Canto e música", in: BECKER, p.101.
[43] "Das Devoções", in: OLIVEIRA, p.88.

É possível afirmar que através desses eventos e da legislação decorrente, a Igreja, em Santa Catarina, buscava seu alinhamento às decisões emanadas da Santa Sé, contribuíndo com o objetivo de construção de uma Igreja Universal, fortemente centralizada e hierarquizada. A partir desta nova sensibilidade as manifestações culturais de índios, africanos e luso-brasileiros foram reelaboradas, suprimidas ou colocadas no esquecimento. A Igreja construiu sua identidade adotando conteúdos e práticas alheias à grande maioria da população, mas encontrou guarida junto às camadas médias da sociedade e elites dirigentes, que no momento estavam afinadas em torno do objetivo de europeização da sociedade, propondo a reformulação das condutas e construção de novas formas de sociabilidades. As camadas subalternas, grande parte, mantiveram-se alheias ao processo e outras sofreram reelaborações em seus conteúdos devocionais. Aliados a problemas de ordem política, econômica e social eclodiram movimentos, como Canudos e Contestado, e se não fosse o concurso da repressão policial, francamente apoiado pelo Bispo e pelos franciscanos[44], a expansão do catolicismo romanizado estaria seriamente comprometida. O poder da pregação não surtiu o efeito esperado, apesar da insistência das ordens e congregações religiosas estrangeiras, masculinas e femininas, em suas paróquias.

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC),
Departamento de História – Brasil

---

[44] "O Bispo Diocesano de Santa Catarina, acompanhado naturalmente de seu clero, aproveita o presente ensejo, qual o da data por excellencia gloriosa nos fatos da República, para apresentar a Vossa Excia. Sr. Dr. Wenceslau Braz, a expressão de franca e incondicional adhesão aos actos eminentemente patrióticos, emanados daquelle e deste governo, com os votos sempre sinceros e ardentes, mas que no presente e doloroso momento reitera, pella grandeza, cohesão e brilho da Pátria brasileira. Na comunhão mais íntima das suas mágoas, e vibrando-lhe as almas a cada uma das mais sagradas aspirações, fez seus e a cada um dos preceitos e conselhos do Exmo. Sr. Presidente da República, tendo-os para logo, inculcado a seu clero, de quem podem os poderes públicos esperar uma leal cooperação nos justos interesses da Pátria e quaesquer medidas attinentes à segurança pública; tendo não obstante tomado as medidas que pareceram indeclinaveis, sem contudo obstar ao serviço das almas, na situação especial em que se encontra a diocese, como tomará as que forem necessárias e compatíveis com a lealdade e sinceridade nunca desmentidas". (OLIVEIRA, Joaquim Domingues de, Bispo, "Carta do bispo diocesano ao governador do Estado: Coronel Dr. Felippe Schmidt", in: *Resenha Ecclesiástica*, 6 (6), nov. 1917, p.115).

IMPRENSA PERIÓDICA, LIVROS E LEITURAS: O DISCURSO PRESCRITIVO DA IGREJA CATÓLICA E AS ESTRATÉGIAS DE (CON)FORMAÇÃO DOS LEITORES (1920/1950)

CYNTHIA PEREIRA DE SOUSA

Que hão de fazer os pais para apresentar a seus filhos um lar respeitado? 1º) Hão de suprimir tudo que ofenda a moral; 2º) Hão de proibir a entrada, em casa, de livros, revistas e jornais que possam ser um perigo para a fé ou para a virtude das crianças; 3º) Hão de evitar os falsos amigos.

Abbade René BETHLÉEM, 1919.

A construção de um "discurso sobre a leitura" pela Igreja Católica, nos tempos modernos, pode ser fixada após o Concílio de Trento, ocorrido em 1545, quando uma infinidade de impressos dirigidos a todos os fiéis, aí incluído o alunado da ampla rede de escolas administradas pelo clero, dispunha sobre os deveres e obrigações dos católicos - as chamadas "instruções cristãs" -, nas quais se encontravam disposições e prescrições sobre livros e leituras. O discurso católico sobre a leitura no século XVI assinalava que, da grande massa de livros existentes, a maioria era constituída de "maus livros" os quais, por seus conteúdos atentatórios aos dogmas cristãos ou aos bons costumes, representavam grande risco à salvação das almas dos leitores, caso os "freqüentassem" sem os devidos cuidados. Melhor dizendo: a leitura era concebida como uma prática sempre "perigosa". Cabia, pois, à Igreja, "a guardiã do dogma" e aos seus representantes - toda a hierarquia eclesiástica - depositários dos saberes e seguidores da estrita ortodoxia católica, separar o joio do trigo, prescrevendo os bons e condenando os maus livros, já que o leitor comum não possuía o conhecimento e o discernimento necessários para efetuar as escolhas certas. De fato, dois eram os discursos sustentados pela Igreja: um, dirigido a todos os membros do clero, cuja finalidade era "a construção do leitor ideal de uma retórica apologética"; o outro discurso, cujo alvo eram os fiéis em geral, somava-se ao primeiro, pontuando a necessidade de relembrar aos leigos católicos e aos homens de poucas letras, o perigo representado pelas más leituras (Chartier & Hébrard, 1989:15).

Do século XVI aos inícios do século XX pouca coisa mudou no conteúdo dos discursos prescritivos da literatura católica sobre a leitura. Mas mudou o panorama da cultura ocidental cristã. As novas correntes de pensamento, as profundas mudanças políticas, sociais e econômicas dos finais do século XIX, os movimentos que determinaram, em muitos países, a laicização do Estado e da escola, a democratização do ensino, o desenvolvimento dos meios de comunicação (aí compreendidos os impressos) e,

conseqüentemente, a ampliação dos segmentos alfabetizados da população e do universo dos leitores levaram a Igreja a reforçar seus argumentos contra as más leituras, ainda mais porque estava em jogo sua própria sobrevivência como instituição.

Tais mudanças também ocorreram no Brasil. Proclamada a República, em 1889, a Igreja é separada do Estado e a escola pública torna-se leiga. A instituição eclesiástica, impedida de usar as estruturas do Estado para o exercício de suas funções, vive uma situação provisória de "perfil baixo" (Micelli, 1988:153), mas busca reverter esse quadro, tomando uma série de medidas com vistas à sua reorganização administrativa e à ampliação de seus quadros. Se tais medidas permitiram à Igreja superar gradualmente essas dificuldades, a religião católica como expressão dos sentimentos do povo ainda se constituía no grande problema a ser enfrentado. O diagnóstico feito pela hierarquia eclesiástica junto aos fiéis denunciava uma descristianização progressiva nas camadas superiores, enquanto que nas camadas populares a formação religiosa era muito mais "sentimental do que racional".

A percepção deste problema levou seus líderes a estabelecer uma certa estratégia de ação política, cujos meios eram a educação do povo nas práticas religiosas e na doutrina cristã, a união dos católicos e sua organização, o recrutamento de novas lideranças. A partir de 1920, pois, inicia-se o movimento de reação católica, episódio bastante investigado pelos nossos historiadores. Tal movimento foi empreendido pela hierarquia eclesiástica, que contou com o apoio fundamental daqueles setores mais intelectualizados da sociedade, que vão formar o laicato e constituir-se como um grupo de pressão e mobilização, na tarefa conjunta de recristianização do povo brasileiro e de recuperação do poder e da influência da instituição religiosa na vida pública. As décadas de 20, 30 e até a metade dos anos 40 configuram um período bastante rico de iniciativas, no que tange ao reordenamento do catolicismo no Brasil.

Um dos setores estratégicos desse empreendimento era, sem dúvida, a imprensa. No período compreendido pelo nosso recorte histórico, os impressos católicos em geral (livros, jornais, revistas, etc.) usualmente se auto-representavam como o extremo oposto do que era concebido como a má imprensa ("a que ataca a fé, os costumes, a sociedade"; "a que corrompe o coração, pois fala pela voz dos romances"; "a que procura destruir os fundamentos da sociedade, o casamento religioso, os direitos da família", etc.). A imprensa católica qualificava-se como meio moralizador e saneador dos costumes da sociedade, concomitantemente ao seu papel na conservação dos princípios e valores norteadores da ética cristã. Neste sentido situam-se também as representações e prescrições de leituras para os católicos.

PERIODISMO CATÓLICO, EDUCAÇÃO E LEITURAS

Uma das formas de proceder ao mapeamento da "cultura escolar brasileira" é, sem dúvida, o estudo da imprensa periódica da educação e do ensino, segundo os padrões estabelecidos por Pierre Caspard, na França e António Nóvoa, em Portugal, com a finalidade de proceder à organização de uma produção significativa e, deste modo, facilitar

o acesso de pesquisadores a essas importantes fontes, de inestimável valor histórico, e cuja análise, seja enquanto imprensa educacional no seu conjunto, seja em relação a determinados impressos ou, ainda, por meio de seleções temáticas, muito pode contribuir para enriquecer nossos conhecimentos sobre as questões educacionais, aí incluídos os "discursos sobre a leitura".

O material da imprensa periódica católica selecionado é composto por algumas revistas de cultura e de ensino publicadas no Rio de Janeiro e em São Paulo onde, além do estudo do seu ciclo de vida, é possível estabelecer, por meio das várias seções que as compõem (editoriais, artigos, listas bibliográficas, cartas de leitores, consultas, respostas da redação, anúncios de livros e livrarias, etc), as mensagens de orientação de conduta do leitor/leitora, traduzidas em normas prescritivas de comportamento e modelos de atitude diante dos livros e das leituras, entendidos como parte significativa da sua formação mais geral e, acima de tudo, da formação do seu caráter, de sua moralidade. A literatura permitida e prescrita pela intelectualidade católica do período compunha-se de produções nacionais e estrangeiras e, como veremos no caso de autores estrangeiros, uma das revistas examinadas seguia de perto o que era indicado em um periódico católico intitulado *Revue des Lectures*, do abade Bethléem, autor de alguns livros que chegaram, por exemplo, a ser publicados em Portugal.[1]

O que buscamos nessas publicações é fazer emergir os textos que, de forma específica ou indiretamente, fazem referência à formação, tomada em sentido amplo, e à educação, intra e extramuros escolares, especialmente de meninas e de moças e destacar as representações, prescrições e práticas de leitura. Uma seleção temática desta ordem é uma dentre outras possibilidades, que pode servir como referência e como ponto de partida para novas investigações.[2]

Os critérios que direcionaram a seleção dos materiais foram a natureza da publicação, sua periodicidade e o tipo de público leitor a que se destinava. Periódicos destinados à divulgação de reflexões desenvolvidas no âmbito da Teologia ou, ainda, publicações cujo teor fosse o tratamento de temas ligados aos ritos litúrgicos e à organização da Igreja, ainda que dirigidas à população leiga, ficaram fora de nossa seleção. Por outro lado, as diretrizes veiculadas por membros da alta cúpula eclesiástica no Brasil (cardeais e bispos de dioceses), relativas ao papel da imprensa, dos livros e da leitura ou das associações católicas nesse âmbito, quando transcritas nos periódicos como normas e prescrições para leitores e leitoras, foram também objeto de nossa atenção.

---

[1] Um desses livros tem por título *Catecismo da educação*, publicado em Paris em 1919. A Livraria Figueirinhas, da cidade do Porto, lançou a primeria edição em português em 1927. Essa obra, da qual extraímos a epígrafe deste trabalho, é composta por "5 livros", cada um deles divididos em seções, cada seção em capítulos, e estes, subdivididos em artigos. Todas as partes têm títulos, também sob a forma de sentenças imperativas, tais como, "é preciso ..."; "os educadores têm direito ao respeito" etc. As asserções do bispo Bethléem vão sendo desenvolvidas a partir de perguntas, supostamente feitas pelos leitores, pretendendo configurar a obra como se fosse um diálogo com o leitor.

[2] Sobre outras possibilidades de investigação no trabalho com imprensa periódica educacional, consultar Cynthia Pereira de SOUSA & Denice Barbara CATANI, "A imprensa periódica educacional e as fontes para a História da Cultura Escolar Brasileira", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 37, 1994, pp. 177-83.

Um elemento essencial para o periodismo católico era sua ligação estreita com "a missão da Igreja", não apenas no nível jurídico, mas também do ponto de vista de suas vinculações com as autoridades da comunidade eclesiástica. Em muitos casos, ao se definir a "imprensa católica" privilegiava-se o aspecto de luta, de batalha em que estava empenhada, considerando-a como "arma para o bom combate", o que realçava uma concepção de que era preciso estar na defensiva contra os ataques vindos de todas as partes e que vinham, efetivamente, e quase sempre, na forma de adjetivos pouco edificantes.

> A conclusão que parece mais natural é de que a expressão Imprensa Católica não se esgota no simples fato de jornais serem feitos por católicos, nem simplesmente no fato de tratarem de temas sobre a doutrina e a vida da Igreja. Mas o que a caracteriza é um modo e uma atitude específicos na concepção do periodismo, derivados de sua vinculação orgânica com a missão da Igreja, em cada época e em cada conjuntura do processo concreto vivido pela comunidade eclesial (Lustosa, 1983:29).

Muitas foram as medidas tomadas para a conformação do campo da imprensa católica, com vistas à consecução dos objetivos de recuperação e manutenção do poder e influência na sociedade. É perfeitamente válido tomar como referência as iniciativas empreendidas pelo catolicismo francês, que muito serviu de inspiração a medidas desenvolvidas pela hierarquia e pelo laicato católico no Brasil ambos, evidentemente, direcionados pelas determinações da Santa Sé.

O controle e a vigilância do que era produzido pela imprensa em geral era apenas parte da missão das autoridades religiosas. Era preciso, além disso, apontar, nomear e explicitar com clareza quais eram as más leituras e os maus livros. Feito o expurgo, restava a literatura benéfica e edificante. O trabalho de condenação e interdição de livros e jornais contrários à fé, aos costumes e à moral cristãs era feito, para toda a cristandade, por meio da publicação do Index pela Santa Sé e, nas dioceses, por meio da divulgação das cartas episcopais. Para o alcance de seu objetivo de recristianização da sociedade dever-se-ia dispensar cuidadosa atenção à organização de bibliotecas que, sem ser exclusivamente "pias", deveriam conter uma produção que servisse à edificação da alma e à construção do caráter de crianças, jovens e adultos. Em outras palavras, jornais, livros e revistas católicos deveriam ser a leitura preferencial dos fiéis, compondo as bibliotecas das paróquias e dos estabelecimentos de ensino mantidos pela Igreja (Chartier & Hébrard, 1984:533).

A esse respeito é bastante significativo o fato de, em novembro de 1930, o Centro Dom Vital do Rio de Janeiro, instituição que irradiou o movimento de renovação católica no Brasil, incluir, entre outras finalidades, a de fundar "uma biblioteca dotada de um serviço de informações bibliográficas em sede social adequada e propagação da leitura de obras católicas", estando previstas as funções de um bibliotecário, que ficaria encarregado da "organização da biblioteca, confecção do catálogo e das fichas, informações bibliográficas, conservação e aquisição de volumes etc". Os estatutos estabeleciam como uma de suas metas a "publicação de livros de todos os gêneros considerados úteis à Religião e ao Brasil, em uma ou várias coleções especiais", depois de feita "a censura prévia de todas as publicações do Centro", pelo assistente eclesiástico, função

desempenhada durante muitos anos pelo Pe. Leonel Franca, S.J., outro dos líderes da missão de reerguimento do catolicismo na sociedade brasileira (A Ordem, nº 11, jan. 1930).

SELEÇÃO E NATUREZA DOS PERIÓDICOS

O quadro abaixo apresenta o conjunto de periódicos selecionados, produzidos no Rio de Janeiro, àquela época capital federal, e na cidade de São Paulo, listados em ordem cronológica de sua criação, totalizando 613 números:

Título	Início	Instituição	Local	Números examinados
Petrópolis	1907	Ordem dos Franciscanos	Petrópolis	mar/1921 a abr/1921 = 32 números
A Ordem	1921	Centro Dom Vital	Rio de Janeiro	1921/1952 = 200 números
Revista Brasileira de Pedagogia	1934	Confederação Católica Brasileira de Educação	Rio de Janeiro	1934/1938 = 47 números
A Família Cristã	1935	Pia Sociedade Filhas de Maria	São Paulo	dez/1934 a dez/1952 = 186 números
Ação Católica	1938	Ação Católica Brasileira	Rio de Janeiro	dez/1938 a jan/fev/mar/1946 = 93 números
A Juventude	1944	Juventude Feminina Católica Brasileira	Rio de Janeiro	jul/1944 a jan/fev/1950 = 40 números
Leitores e Livros	1950	Liga Universitária Católica Feminina	Rio de Janeiro	jul/set/1950 a jan/mar/1953 = 15 números

Esse quadro evidencia publicações geradas a partir de setores do catolicismo, e que foram deliberadamente selecionadas com a finalidade de contemplar tanto ordens/congregações religiosas, quanto a militância leiga, para ambos os sexos. Assim temos: a) Ordem dos Franciscanos (Revista *Vozes de Petrópolis*); b) Irmãs Paulinas (Revista *A Família Cristã*); Revista *A Ordem*, ligada ao centro impulsionador do movimento de renovação católica, servindo de paradigma a outras publicações; *Revista Brasileira de Pedagogia*, porta-voz do conjunto do professorado católico; revista *Ação Católica*, ligada à oficialização da Ação Católica Brasileira; boletim *A Juventude* e revista *Leitores e Livros*, ambas ligadas ao braço feminino do laicato católico.

O material recolhido nesses periódicos (editoriais, artigos, listas bibliográficas, cartas de leitores, consultas, respostas da redação, anúncios de livros e livrarias) representam mensagens de orientação de conduta do leitor/leitora, na medida que constituem parte integrante da sua formação mais geral e, precipuamente, da formação do seu caráter, compondo um conjunto de normas prescritivas de comportamento e modelos de atitude. Foi nesse sentido que construímos nossas categorias de análise, a partir das quais estabelecemos os eixos temáticos para agrupar os artigos publicados nas revistas: a

imprensa em geral; bibliotecas, livros, leituras, leitores e leitoras; as famílias, as mães e o papel da mulher; a educação da juventude em geral; a formação das meninas e da mocidade feminina.

REPRESENTAÇÕES E PRESCRIÇÕES DE LIVROS E LEITURAS NAS REVISTAS CATÓLICAS

As duas Congregações religiosas selecionadas - os Dominicanos e as Paulinas - produziram revistas nas quais há um razoável material para a exploração dos discursos prescritivos sobre os livros e a leitura. A revista *Vozes de Petrópolis* surgiu em 1907 como uma "Revista católica de cultura" publicada pela Editora Vozes, de propriedade da Ordem Franciscana, mantendo o mesmo nome até o número 50, editado em 1956. A revista *A Família Cristã* começou a ser publicada mensalmente em 1935 pela Pia Sociedade Filhas de São Paulo. Uma edição de propaganda (nº 0) saiu a 8 de dezembro de 1934, sob a direção de Baldi Tersilla.

Uma das seções da Revista *Vozes de Petrópolis* denominava-se "Novos Romances Franceses", publicada com regularidade no período inicial da revista, sendo que depois foi incluída na seção "Bibliografia", onde eram resumidos os comentários de natureza moral, além de ter aberto mais espaço para notícias e pareceres sobre publicações surgidas no mercado editorial, em vários pontos do país, referentes a obras de literatura, de religião e de periódicos diversos. Também eram feitas transcrições de capítulos de romances, evidentemente isentos de "perigo" para os leitores católicos. Como à primeira vista poderia parecer, a seleção e classificação dos "Novos romances franceses", seção que levava a assinatura de Soares d'Azevedo, não era fruto de uma leitura diária, programada e trabalhosa, o que seria impossível, dado o volume de títulos analisados e os comentários apresentados a cada número da revista, de periodicidade quinzenal, mas resultava de uma tradução do que era publicado na *Revue des Lectures*, dirigida pelo abade francês Bethléem, de 1919 a 1939. O próprio Soares d'Azevedo esclarece a questão:

> Não há dúvida que é ainda a França o país donde nos vem mais abundante literatura. À febre da guerra seguiu-se a febre dos romances. O R.P.Luiz Bethleem (sic), diretor da *Revue des Lectures*, de Paris, escritor conhecido no Brasil pelo auxílio que prestou ao *Através dos Romances*, de Frei Pedro Sinzig, continua a apreciação moral dos romances ultimamente editados. Continuamos a citação, para ciência daqueles que amam este gênero de literatura (nº 6, março 1920).

A classificação dos romances servia como guia de utilidade para pais, professores ou simples leitores e, sobretudo, leitoras, segundo categorias que serão comumente utilizadas nos outros periódicos católicos: "romances maus, perigosos ou inúteis para a generalidade dos leitores"; "romances cuja leitura é permitida a adultos suficientemente esclarecidos"; "romances cuja leitura se pode, apesar do fundo ou de certas páginas, recomendar a adultos esclarecidos"; "romances inofensivos e recomendados a leitores de certa idade e de espírito formado", etc.

Na edição de propaganda da revista *A Família Cristã*, de 16 páginas impressas em "papel jornal", Irmã Stefanina Cillario, em um diálogo imaginário sobre a pertinência de mais um periódico, dentre tantos outros em circulação, responde que:

> - Sim, há muitos, mas nem todos são bons, e é por isso que a Pia Sociedade Filhas de São Paulo ideou este jornalzinho, para que leve a voz do Divino Mestre às nossas Famílias Brasileiras. Não achareis nele erudição, nem elegância de veste tipográfica, mas uma boa palavra para o bem de vossas almas, instruções para o desembaraço das vossas ocupações diárias, contos e lendas instrutivas, morais e interessantes, desenhos de bordado, noções sobre os principais acontecimentos do dia etc. [...] Dirige-se de modo especial às Mães e às moças, porque a mulher é a dona da casa: a paz e o bem-estar da família dependem muitas vezes do procedimento da mulher (nº 0, dez. 1934).

Com algumas variações de número para número, a revista é composta de artigos, notas e informações sobre religião e eventos, festas e comemorações do calendário litúrgico; história da Bíblia e vidas de santos; consultas de leitores e leitoras, respostas da redação; seções de conselhos práticos relativos à vida cotidiana e doméstica da mulher; seções de humor, charadas e curiosidades, imprensa e livros.

Sobre a má imprensa, livros e leituras, o discurso é simples e direto, sendo que o uso de imagens metafóricas é uma estratégia hábil para o convencimento do leitor e da leitora comuns:

> Pergunta-se às vezes: por que a Igreja proíbe a leitura de certos livros e jornais? [...] A mãe que não quer que seu filhinho caia e se machuque, põe barreiras nos lugares perigosos. O pai que não quer que seu filho se afogue, lhe proíbe o nadar em águas mui profundas e caudalosas. O farmacêutico que não quer que seus fregueses se equivoquem, escreve nos vidros com letras garrafais a palavra Veneno.
>
> Do mesmo modo, sabendo que certas publicações (livros, periódicos, folhas avulsas) heréticas, anti-religiosas, blasfemas, imorais, pornográficas, subversivas da ordem social, demolidoras da família etc., envenenam e matam as almas; a igreja proíbe a seus filhos lê-las e lhas assinala como venenosas e nisto faz bem, muito bem (nº 9, set. 1945).

Sob o título de "Cenas da imprensa" (nº 8, ago/1937), a revista narra uma pequena história na forma de uma "conversa" entre um "jornalista ímpio" e o demônio, a soprar-lhe idéias na consciência, com quatro sugestivas ilustrações representando o diabo postado às costas do jornalista, enquanto escreve sua matéria (1º ato); o leitor lendo o artigo no jornal, sentado à mesa, com o diabo, também sentado, indicando-lhe o artigo que está sendo lido (2º ato); um outro leitor, lendo um jornal, simbolizando a imprensa em geral, com este título no topo, rodeado de "diabinhos", cada um com seu jornal, onde estão escritos "socialistas", "novelas", "liberdade" (3º ato) e, finalmente, jornalistas, leitores e demônios, todos ardendo nas chamas do inferno (4º ato).

Como produtos do movimento de recristianização da sociedade brasileira e como fatores de disseminação do ideário católico, a militância leiga, aí incluídos homens e mulheres, professores e professoras, tomou a si a tarefa de produzir várias publicações: a revista *A Ordem*, *a Revista Brasileira de Pedagogia*, o Boletim da *Ação Católica*, O Boletim *Juventude*, a revista *Leitores e Livros*. Um dos aspectos a ser destacado nestas revistas é a estratégia de reprodução de certas matérias que, deste modo, circulam de um periódico a outro, como que num movimento orquestrado que vai tecendo uma malha bem

urdida cujos fios são os impressos, multiplicando dispositivos de reforçamento da doutrina cristã e do "discurso sobre a leitura", alcançando e atingindo os leitores que, se lessem apenas um dos periódicos, não deixariam de ficar informados sobre o que estava sendo feito com relação ao controle e vigilância dos materiais de leitura. Por exemplo, classificações morais de livros (como também de filmes); orientações emanadas da Ação Católica Brasileira sobre a imprensa em geral; artigos de líderes do laicato, etc.

A revista *A Ordem* era o órgão oficial do Centro Dom Vital do Rio de Janeiro. Jackson de Figueiredo dirigiu a revista de 1921 a 1928, data de sua morte, imprimindo-lhe um caráter político-ideológico. A partir de dezembro de 1928, a direção ficou a cargo de Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) e Perillo Gomes. *A Ordem* tornou-se, a partir daí, uma revista católica de cultura geral, o que também explica que ela tenha passado a incluir seções e assuntos ligados à literatura em geral, gêneros literários, livros e leituras. Assim é que, nas seções denominadas "Bibliografia" e "Os nossos livros" eram feitos comentários, abonadores ou não, sobre livros de autores nacionais e estrangeiros, em circulação no mercado editorial. Freqüentemente, anúncios sobre bibliotecas de associações ou o lançamento de novos periódicos tinham espaço garantido na revista.

Prescrições dirigidas ao público leitor feminino apareciam com certa freqüência. A seção "Bibliografia" fez o seguinte comentário sobre dois livros, um de Elinor Glin - Cegueira de amor e o outro, de Concordia Merrel - Adão e algumas Evas, publicados em São Paulo pela Cia. Ed. Nacional, em 1933:

> Como parte da Nova Biblioteca das Moças, acaba a Companhia Editora Nacional de publicar os dois volumes acima. Embora escrito por senhoras, os temas versados são um pouco fortes. Não tanto para a geração avançada da mulher de hoje, que freqüenta cinemas de fitas livres e se despe nas praias de banhos. Mas [são um pouco fortes] para muitas moças que ainda se querem conservar jovens no corpo e na alma (nºs. 45/46, nov./dez. 1933).

Na educação, um campo no qual a presença católica marcou fundamente a formação de muitas gerações de brasileiros e brasileiras e que, no período em que se situa nossa pesquisa, foi um território de embates entre católicos e liberais, as práticas escolares eram alvo da mais cuidadosa atenção, bem como seus agentes, professores e alunos. A Associação de Professores Católicos do Distrito Federal publicava um Boletim, que depois se transformou na *Revista Brasileira de Pedagogia*, criada em fevereiro de 1934 para ser o órgão oficial da Confederação Católica Brasileira de Educação, com a finalidade de congregar, em um só organismo, os esforços isolados das associações existentes nos estados. Entre as seções que a compunham (metodologia, didática, legislação e política educacionais, literatura pedagógica, discussões sobre a Escola Nova, entre outras) é, principalmente, na seção de "Consultas" que se podem encontrar prescrições sobre a leitura, por meio de listagens bibliográficas com referências às obras classificadas como de "valor educativo", de acordo com a moral católica. Os leitores, vez por outra, escreviam à redação com pedidos de "listas de boas obras, nas quais os professores católicos possam ter confiança" (nº 3, abr.1934). Ou, ainda, perguntas sobre a possibilidade do uso de algumas obras por alunas e para o ensino de literatura (n.º 4, maio 1934).

A partir de outubro de 1935, a *Revista Brasileira de Pedagogia* vai encampar um "Inquérito sobre Leituras", realizado por um grupo de alunas de um estabelecimento feminino de educação, o "Colégio Jacobina" do Rio de Janeiro e cuja origem se deu nesta seção. A revista toma a si a tarefa de disseminar esse inquérito entre os colégios confederados, organizando "um movimento em prol da boa leitura" e recenseando as obras lidas por estudantes dos cursos primário e secundário desse colégio, para estimular a campanha. Nesse inquérito, M. Delly foi a autora mais votada pelas alunas do curso secundário.

Um exemplo de leituras não recomendadas ou permitidas de acordo com a idade está em uma consulta individual, sem assinatura, indagando "se qualquer moça católica pode, sem perigo, ler os livros de Machado de Assis, de Monteiro Lobato e do Calvário ao Infinito, de Victor Hugo?". A resposta, assinada por P.F. (provavelmente Pedro F. Vianna da Silva), vale a pena ser transcrita:

> Os livros de Machado de Assis em geral têm cenas muito realistas, ainda que, aqui e ali, para uma imaginação de moça alguma descrição ou insinuação possa perturbar; destilam, porém, um veneno sutil de pessimismo e uma visão cética e desanimadora da vida, que não se concilia bem com a formação cristã do caráter. Parece-me mais aconselhável diferir a sua leitura para uma idade mais amadurecida, que poderá colher as vantagens literárias sem os inconvenientes apontados. Não aconselhamos os livros de Monteiro Lobato. Há apreciações históricas menos justas e respiram uma atmosfera inteiramente materialista. O livro de Victor Hugo, "Do Calvário ao Infinito", não está positivamente proibido. Será, porém, melhor a sua leitura em idade já formada (nº 4, maio 1934).

Um dos periódicos mais significativos, dado o seu caráter de abrangência, foi o Boletim da *Ação Católica* criado em 1938 para ser o órgão oficial da Ação Católica Brasileira, sob a direção de Everardo Backheuser, sendo que a Junta Nacional da Ação Católica Brasileira era presidida por Alceu Amoroso Lima. Aqui também se observa o efeito multiplicador das iniciativas, que são lideradas por aqueles membros mais ativos do laicato, que se desdobram nas inúmeras funções que desempenham simultaneamente.

A revista era composta por editorial, artigos de colaboradores, documentação oficial do clero e discursos de prelados e de autoridades do governo; atividades da Ação Católica Brasileira; do Secretariado Econômico e Social da Ação Católica; Crônica Estrangeira (atividades da Ação Católica em outros países, congressos católicos etc.); Cinematografia ("classificação moral dos filmes exibidos no Rio de Janeiro"). Tais seções variaram de número para número, ora não aparecendo, ora havendo a inclusão de outras.

Nosso interesse sobre esta publicação que, à primeira vista, parece não fazer referências diretas a livros e leituras, está no fato de se constatar que as estratégias de censura e prescrição também se aplicavam à arte cinematográfica, ou seja, os mesmos critérios classificatórios, usados em outras revistas católicas para livros e leituras, repetiam-se no caso dos filmes, estabelecendo-se uma "classificação moral" nos seguintes termos: "para adultos", "impróprio para crianças", "prejudicial", "aceitável", "aceitável com restrições", "digno de aprovação". Tudo era feito em nome da "urgente necessidade de uma intervenção cristã no setor da produção cinematográfica", à semelhança, portanto, do que vinha sendo feito com a imprensa e com os livros, nessa investida controladora e fiscalizadora de meios de comunicação. Esta seção transformou-se no *Boletim do*

Secretariado de Cinema da Ação Católica (nº 5, jun/1939), passando a ser distribuído gratuitamente em separata, mas continuando a constituir parte integrante da revista *Ação Católica*. Composto por um "editorial" de menos de duas páginas e da listagem de filmes, além de uma seção de correspondência e alguns informes, é digno de registro a "nota final":

> Entendemos por **adultos de personalidade formada**, ou de **critério seguro**, ou **capazes de refletir**, aquelas pessoas que ao assistirem a espetáculos cinematográficos ou teatrais, *ao lerem romances* ou peças quaisquer, estão em condições intelectuais e morais de distinguir o erro e a fantasia, a solução cristã e as suas soluções falsas, às vezes propostas ou insinuadas como exatas. Isto supõe, evidentemente, que tais pessoas possuem conhecimento perfeito da boa doutrina cristã, das soluções ensinadas pela Igreja e que têm, também, uma cultura geral satisfatória para avaliar os assuntos versados (história, literatura, filosofia principalmente) (nº 7, ago. 1939) (em negrito no original e sublinhado nosso).

A partir do nº 29, ago/set. 1941, o *Boletim* acrescenta o termo *imprensa*, ficando com o seguinte título: *Boletim do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira*, alargando "o âmbito de suas atividades a fim de abranger os vários problemas da opinião pública através não só do cinema exclusivamente, mas também do teatro, do rádio e da imprensa". Tal ampliação devia-se a recentes resoluções tomadas pela Junta Nacional da Ação Católica Brasileira que entendia ser conveniente e oportuno "iniciar a orientação da opinião pública católica no que diz respeito à imprensa, ao rádio e ao teatro, à semelhança do que fez em relação ao cinema".

Também em 1939, a Revista *Ação Católica* anuncia em seu nº 7, a "recente instalação do Secretariado de Educação, a terceira criação desse gênero". Sem dúvida, um reforço a mais para o campo educacional. De acordo com seus estatutos, a esta altura ainda provisórios, o Secretariado de Educação seria:

> Um órgão técnico destinado a cooperar com a Junta Nacional em tudo que se referir aos problemas de ensino e educação, de molde a alcançar uma unidade de ação católica educacional em todo o país" (art. 2o).

Tal "unidade de ação" seria atingida por meio da promoção de múltiplas atividades em todos os espaços educacionais: nas famílias, nas escolas, colégios e faculdades, nas associações católicas já existentes etc. Uma das estratégias dizia respeito, especificamente, à imprensa:

> Recorrer, como meio de propaganda de seus objetivos, a palestras, conferências, cursos, artigos de imprensa, publicação de revistas, de livros originais ou traduzidos, irradiações, e quaisquer outros meios de divulgação.

Do mesmo modo como iria ocorrer com o outro boletim, esta seção da revista *Ação Católica* passou, posteriormente, a constituir-se em um *Boletim do Secretariado de Educação*, onde se encontram informações de interesse do professorado como: condições de registro oficial, programas de disciplinas, leis, regulamentos, congressos, reuniões etc. Enfim, todos estas modificações exprimem o refinamento das estratégias postas a serviço da recatolização da sociedade brasileira.

Os setores femininos do laicato também empreenderam seus esforços em prol da "boa imprensa" e da (con)formação dos leitores e leitoras. Em 1934 começou a ser publicado mensalmente o Boletim *Juventude*, com o estatuto de "Órgão Nacional da Juventude Feminina Católica Brasileira" e aprovado por uma Comissão Eclesiástica. Entre as seções ligadas à leitura destacam-se o "Serviço de Informações Bibliográficas", "Minha Biblioteca", "Correio da Juventude" e reproduções das listagens de filmes do Secretariado de Cinema e Imprensa da Ação Católica Brasileira. Atendendo aos pedidos de "críticas" sobre livros, o "Serviço de Informações Bibliográficas" tinha uma forma de "cotação" curiosa e mais detalhada, em comparação com as de outros periódicos:

Literária	I = ótima; II = boa; III = medíocre; IV = má.
Moral	A = recomendável; B = boa; C = inócua; D = suspeita; E = perigosa; F = má.
Doutrinária	1 = segura; 2 = insegura; 3 = errada; 4 = má.
Público a que se destina	a = todos (de interesse para todo público); b = adolescentes; c = adultos (maiores de 20 anos); d = espíritos bem formados (maiores de 25 anos); e = espíritos cultos (jan/fev. 1945).

A Sra. Leandro Dupré teve seu livro Luz e Sombra "criticado" na seção "Minha Biblioteca" como:

> Mais um desses livros para serem lidos rapidamente e rapidamente esquecidos... (...) A atmosfera moral do livro é inócua [...] É um romance morno [...] não chega a impressionar por causa da rapidez do desenlace e da pouca simpatia que a heroína inspira (set.1944).

Não bastassem os espaços dedicados, em todos estes periódicos, à legitimação e à exclusão de autores, livros e leituras, outra publicação vai surgir com o título de *Leitores e Livros*, qualificando-se como um "Boletim da Liga Universitária Católica Feminina da Ação Católica Brasileira", mas com formato de revista e publicado trimestralmente no Rio de Janeiro. A justificativa das responsáveis por esta nova publicação baseava-se na "tentativa de utilização da cultura [que se encontra nos livros] como força modeladora do espírito: dentro do programa da Liga Universitária Feminina, portanto!" (jul/set. 1950).

As seções de Literatura Infantil e Literatura Juvenil merecem especial atenção. Os artigos desenvolvem temas tais como: a psicologia da criança e a literatura infantil; guia de leitura para adolescentes; educação sexual dos jovens; o papel da mãe na formação literária da criança; as obras de autores nacionais e estrangeiros (por ex., Monteiro Lobato e Fénélon) na formação de crianças e jovens; romances, histórias em quadrinhos, bibliotecas, revistas infanto-juvenis, etc.

Sobre "a necessidade de organização de guias de leitura" para a juventude, a revista começa a colher sugestões, por meio das seguintes perguntas:

1) que critério adotar na organização desse guia? Um dos critérios indicados? ou sugere outro?;
2) quais os livros que, dentro do critério indicado ou sugerido, você indicaria para uma biblioteca de jovens?;
3) quais os livros e os autores mais apreciados pelos jovens que você conhece? (nº 1, jul./set. 1950).

O "guia de leitura" será, com efeito, publicado na seção "Literatura Juvenil" com o título de "Convite aos jovens", onde estão relacionadas diversas obras, separadas por *categorias de gênero literário* (poesia; romance de aventuras; romance sentimental; contos, histórias e lendas; divulgação científica; formação religiosa; etc.) e *idade* (13 a 15 anos; 15 a 18 anos). O mais significativo é que nesta relação bibliográfica há, em alguns títulos, um asterisco (*) indicado ao final, como "leitura que interessa também ao público masculino" ou, ainda, "para rapazes", o que nos leva a supor que este "guia" foi elaborado tomando como base o público leitor feminino.

Este periódico é fundamental por algumas razões: constitui-se em uma publicação normatizadora e prescritiva, especificamente dirigida à crítica e classificação de livros para orientar leitores e leitoras na escolha de suas leituras; à semelhança da revista *Juventude*, é uma publicação de iniciativa e direção de mulheres. Além disto, relembrando a seção sobre livros da revista *Vozes de Petrópolis*, é outro exemplo, bem mais refinado, de publicação "colada" ao que se fazia na Europa católica, também neste caso, na França, que mantinha uma revista (entre tantas outras) intitulada *La Vie Intelectuelle*, dedicada aos livros e leituras permitidos e proibidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo da imprensa periódica católica apresenta farto material relativo às representações, prescrições e práticas de leitura, seja no âmbito da educação formal, seja no da educação informal: as mensagens autorizam, proíbem, excluem e prescrevem aquilo que deve ou não se constituir como leitura "benéfica", "edificante" e que faculte "a edificação do caráter" e, com alusões diretas, ao público leitor feminino. Estes sinais e dados podem ser indicadores de práticas de leitura (e também de escrita) que, feitas às escondidas, longe de olhares severos e curiosos, permitiam o exercício, ainda que momentâneo, do controle e poder desse mundo íntimo, pessoal, único. Tais práticas supunham, obviamente, mulheres alfabetizadas e isto pode, no caso de nossa história da (ou da falta de) educação feminina, nos conduzir a diferentes evidências, se levarmos em conta as origens e condições de mulheres pertencentes a diferentes camadas sociais. Mas, na nossa hipótese, que é a de estarmos considerando mulheres alfabetizadas, a escrita e a leitura deviam ser controladas e fiscalizadas, em razão das "danosas" conseqüências ao espírito e à formação do caráter que, fatalmente, adviriam de práticas prolongadas, porque "pura perda de tempo" e porque geradoras de "perigosas" fantasias. A transgressão da ordem imposta, que deve ter ocorrido com certa freqüência, se significou um ato de rebeldia, de resistência, pode ter gerado, por outro lado, sentimentos de culpa, cuja solução talvez consistisse em bem cuidado sumiço das provas. Essa "queima de arquivos", no sentido estrito, pois o fogo tudo consome deixando apenas cinzas ilegíveis, teria o efeito simbólico da "purificação" das faltas cometidas por práticas desautorizadas, às vezes concebidas como verdadeiro "sacrilégio".

É inegável que, no interior do movimento de renovação católica, estes periódicos desempenharam um papel essencial na produção, divulgação e circulação de recomen-

dações e prescrições relativas à formação e educação dos católicos em geral, e das mulheres em particular. Nesse contexto é necessário, ainda, verificar em que medida é possível, no espaço dos "discursos sobre a leitura", captar avanços e recuos, mutações e permanências, frente ao impacto da modernidade e às mudanças operadas no campo social e das mentalidades.

Se, como apontam Chartier e Hébrard, de um modo geral, após a Segunda Guerra Mundial, a censura mais cerrada aos livros desapareceu, subsistiu, entretanto, um certo direcionamento das leituras, disseminada pela imprensa católica, na forma de recomendações aos fiéis de livros, revistas e publicações ilustradas e do seu valor para diferentes categorias de leitores.

Universidade de São Paulo / Brasil

BIBLIOGRAFIA

BRUNEAU, Thomas, *O catolicismo brasileiro em época de transição*, São Paulo: Loyola, 1974.

CASPARD- KARYDIS, Pierre et alii., *La presse d'éducation et d'enseignement, XVIIIe siècle/1940*, Paris: INRP/CNRS, 1981.

CHARTIER, Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris: Rivages, 1985.

CHARTIER, Roger, *A História Cultural - entre práticas e representações*, trad. de Maria Manuela Galhardo, Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger e HEBRARD, Jean, "Les imaginaires de la lecture", in: *Histoire de l'édition française*, Paris: Promodis, 1984, pp.529-41.

HÉBRARD, Jean e CHARTIER, Anne-Marie, *Discours sur la lecture (1880-1980)*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

JOLLY, Claude, "Les pratiques de lecture", in: *Histoire de l'édition française*, Paris: Promodis, 1984, pp.565-70.

LUSTOSA, Oscar de Figueiredo, *O.P.(seleção e introdução), Os bispos do Brasil e a imprensa*,. São Paulo: Loyola, 1983.

MICELLI, Sergio, *A elite eclesiástica brasileira*, Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1988.

NÓVOA, António, *A imprensa de educação e ensino. Repertório analítico (séc. XIX-XX)*, Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1993

MALAGRIDA: CONFLITOS ENTRE A COMPANHIA DE JESUS E O ESTADO PORTUGUÊS

CÉLIA CRISTINA DA SILVA TAVARES

O episódio do expurgo dos jesuítas tem sido tema de muitos debates entre os historiadores por ser extremamente polêmico.

Luís Gonzaga Jaeger enumera vários pretextos ou razões que contribuíram para a expulsão dos jesuítas dos domínios portugueses por iniciativa do marquês de Pombal: a assinatura do tratado de Madri, que levou à reação dos guaranis contra a presença portuguesa na região dos Sete Povos; a criação das Companhias de Comércio do Grão-Pará e Maranhão e de Vinho do Alto Douro, que estabeleceu o confronto entre os interesses comerciais da coroa e dos jesuítas; o terremoto de Lisboa, trazendo a discussão das causas desse fenômeno, se seriam naturais ou desígnio divino, a contrapor razão ilustrada e misticismo inaciano; os atritos no Grão-Pará, oriundos da questão da mão-de-obra indígena; o casamento frustado entre Maria Francisca, filha mais velha de D. José I e William Henry, filho do rei da Inglaterra, por intervenção do jesuíta, confessor do rei, o que desagradou o marquês de Pombal; o atentado contra a vida do rei de Portugal, cuja responsabilidade intelectual foi atribuída aos jesuítas, acusados de conspiração.[1]

Classificar esses itens como *pretextos* é fundamental. Na verdade, eles são indícios de uma tensão maior que era a necessidade de afirmação política da monarquia absoluta sobre a Igreja, que exigia o desmantelamento da Companhia de Jesus, uma vez que essa ordem religiosa estava muito articulada à autoridade de Roma e era vista como um organismo capaz de ameaçar os interesses dos Estados, devido ao seu caráter universal. É importante ressaltar que o fato de as agências de saber, logo de poder, serem dominadas pela Companhia de Jesus, sem dúvida inibia ou dificultava o projeto de secularização almejado pelo Estado.

Outras justificativas foram exploradas para se explicar esse momento tão dramático da história. Por exemplo, a formação de uma aliança anglo-portuguesa contra os jesuítas, a partir de 1757, que agiria contra o inimigo comum das duas monarquias: a Companhia de Jesus.[2]

Não se pode esquecer, também, dos estudos que enfatizam a abordagem baseada na análise da produção filosófica do século XVIII, como é o caso de Paul Hazard, de Ernst

---

[1] Luís Gonzaga JAEGER, "Many were the pretexts", in: Magnus Mörner (org.), *The Expulsion of the Jesuits from Latin America*, New York: Alfred A Knopf, 1965, pp.117-27.

[2] Tiago Costa Pinto dos Reis MIRANDA, *Ervas de ruim qualidade: a expulsão da Companhia de Jesus e a aliança anglo-portuguesa (1750 - 1763)*, São Paulo, 1991, Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, p.296.

Cassirer e de Peter Gay, sendo que este último utilizou, inclusive, o termo *história social das idéias* para desenvolver seu trabalho sobre o Iluminismo.[3]

A experiência portuguesa está inserida no contexto geral de transformações na Europa do século das Luzes. No entanto, o caso português atrai a atenção por ter sido o primeiro reino a expulsar os jesuítas. Assim, estudar as razões desse acontecimento é sempre importante, pois existe um leque de alternativas a ser explorado.

O presente trabalho dá enfoque ao estudo da biografia do jesuíta Gabriel Malagrida que, apesar de singular, serve como síntese das questões referentes àquele momento histórico.

A FORMAÇÃO DE GABRIEL MALAGRIDA E SUA ATUAÇÃO NA AMÉRICA PORTUGUESA

Gabriel Malagrida nasceu a 18 de setembro de 1689 em Menaggio, Itália. Quarto dos onze filhos do Dr. Giacomo Malagrida, médico, e de Ângela Rusca[4]. Durante a infância era considerado pelos pais um menino calmo e voltado para a religião.

Aos nove anos começou a estudar em Como, onde se destacou por sua dedicação, além de ter sido nessa época a tomada de consciência da sua vocação religiosa. Posteriormente, concluiu os estudos teológicos em Milão. Nessa época, já relatava que conversava com o Senhor, com anjos e santos, fenômeno que o acompanhou toda a vida, segundo seus biógrafos.

Malagrida entrou para a Companhia de Jesus em 27 de setembro de 1711[5], com a idade de vinte e dois anos, em Gênova. Rapidamente se desenvolveu nos estudos. Era leitor entusiasmado das vidas dos primeiros jesuítas. Depois de dois anos, pronunciou o voto irrevogável de servir a Deus. Alguns anos depois foi ordenado[6]. Ensinou humanidades nos colégios da Itália: Nizza, Bastia e Vercelli. Concluiu em Gênova o estudo de teologia.

Em 1721, depois de pedidos insistentes ao Geral da Companhia, Tamburini, obteve permissão para trabalhar na região do Maranhão e Grão-Pará. Embarcou em Gênova para

---

[3] Paul HAZARD, *O pensamento europeu no século XVIII: de Montesquieu a Lessing*, trad. Carlos Grifo Babo, Lisboa: Editorial Presença, 1983; Ernst CASSIRER, *A filosofia do Iluminismo*, trad. Álvaro Cabral, Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, e Peter GAY, *The Enlightenment: an Interpretation (The Rise of Modern Paganism; The Science of Freedom)*, New York: Norton, 1977, 2 v.

[4] Os dados biográficos apresentados estão baseados em Paul MURY, *História do Padre Gabriel Malagrida*, trad. Camilo Castelo Branco, São Paulo: Edições Loyola/Giordano, 1992, havendo divergências com Serafim LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Lisboa/Rio de Janeiro: Portugália/ Civilização Brasileira, 1938, v. VIII, que afirma o dia 5 de dezembro como data de nascimento de Malagrida, sendo que ele teria não onze, mas dez irmãos e Francisco BUTIÑÁ, *Pombal e Malagrida: persecución anti-jesuítica en Portugal*, Barcelona: Francisco Rosal y Vancell, 1902, também declara que eram dez irmãos e que a data do nascimento foi 17 de setembro. Todos concordam apenas no ano de nascimento, 1689.

[5] Mais uma vez existem discordâncias, Serafim LEITE, *op. cit.*, p.340, dá a data de 23 de outubro, enquanto que Paul MURY, *op. cit.*, p.42 e Francisco BUTIÑÁ, *op. cit.*, p.33, fornecem a data de 27 de setembro.

[6] Nenhum dos biógrafos supracitados se referem à data de ordenação.

Lisboa, e de lá viajou para São Luís, onde começou sua obra missionária, a princípio como pregador da palavra divina aos habitantes do Maranhão.

Pouco depois, Malagrida foi designado pregador do colégio jesuítico do Pará, fazendo sua primeira viagem, ao estilo recomendado por Inácio de Loyola, ou seja, a pé, o que se tornou uma marca da sua ação missionária. Chegando em Belém (1722), desenvolveu um método por ele denominado de "missões à italiana"[7], que consistia em pregar com o exemplo mais ainda que com palavras, portanto, de um modo diferente da tradição dos apostolados de Figueira, Vieira e Bettendorff, estes com ênfase na palavra. Assim, o jesuíta se dedicou a horas de oração e de estudos da língua dos indígenas, tendo logo se tornado muito respeitado por seus irmãos.

Malagrida não se limitou aos trabalhos no colégio. Nas ruas de Belém e nas vizinhanças, pregava e promovia um grande número de conversões. Mas o seu principal anseio era o trabalho evangélico com os índios nas missões.

Somente em 1724 foi chamado de volta a São Luís, e nomeado reitor da missão dos tobajaras, que estava localizada a cento e vinte quilômetros da capital do Estado, na margem esquerda do rio Itapicuru. Lá, o jesuíta enfrentou toda a sorte de problemas que, aliás, geralmente eram enfrentados pelos missionários, principalmente a resistência à conversão dos indígenas adultos. A situação piorou quando foram agregados à missão os índios caicazes, que tinham sido descidos recentemente. Por serem neófitos recém-chegados, Malagrida teve que se desdobrar em dedicação e paciência para levar a cabo a catequese dos caicazes.

O Superior nomeou Malagrida como professor de humanidades do colégio de São Luís, cargo que exerceu no período de 1727 a 1728, quando reativou a prática de visitar aldeias vizinhas para sensibilizar os habitantes em assuntos de religião.

Foi designado em 1728, para tentar converter os barbados, que, derrotados pelos portugueses, haviam pedido missão. As dificuldades em cristianizar esse grupo foram grandes, mas o jesuíta se dedicou com afinco ao trabalho.

Em 1730, Malagrida foi convocado pelo Superior para voltar ao colégio de São Luís como professor de humanidades e teologia. E, mais uma vez, se desdobrava na pregação aos colonos. Por essa época começou a vaticinar.

No período seguinte, entre 1736 e 1754, o jesuíta recebeu ordens diretas do Geral da Companhia, Francisco Retz, para realizar excursões apostólicas em diversas regiões. A princípio limitou-se ao território do Estado do Maranhão, mas depois conseguiu licença para atuar também no Estado do Brasil, encaminhando-se para a Bahia. Ao chegar a Salvador, começou a consolidar a fama de visionário, milagreiro e de ter o dom da premonição.

Mas o aspecto místico não era a única faceta do missionário. Ele era também um pastor que se preocupava em afastar os fiéis do convívio com o pecado. Essa afirmação fica evidente no empenho de Malagrida em fundar um abrigo para moças desamparadas, na Bahia. Primeiro, ele pediu permissão ao Superior para construir tal abrigo. Este

---

[7] Eduardo HOORNAERT, *História da Igreja no Brasil: ensaio de interpretação a partir do povo*, Petrópolis/São Paulo: Vozes/Paulinas, 1992, p.111.

abençoou a iniciativa, mas disse que não havia recursos para sustentar o projeto. Depois, Malagrida tentou obtê-los com o próprio Geral da Companhia, Francisco Retz, que engenhosamente sugeriu a fundação de um convento para subvencionar o asilo para moças.[8]

Com tudo isso, sua fama se espalhou por outras capitanias. Assim, foi convidado para ir até Pernambuco. Durante a viagem, ao passar pela cidade de Poxim, Malagrida se comoveu com o estado de deterioração em que se encontrava a igreja da localidade. Fiel ao seu método "italiano", o jesuíta começou sozinho a trabalhar para a recuperação da igreja. Isso logo sensibilizou os habitantes da região, que passaram a auxiliar o padre na restauração do templo. A mesma estratégia foi repetida na reconstrução de mais sete igrejas das regiões por onde passou.

Em Pernambuco, mais uma vez, a fama do jesuíta foi expandida por uma série de prodígios. Sua popularidade era muito grande e por onde andava trazia uma multidão, que muitas vezes rasgava pedaços de sua roupeta negra, à guisa de relíquia. Em Iguarassu fundou outro asilo para moças desamparadas. E, antes de voltar para São Luís, criou um seminário para a educação da mocidade destinada ao sacerdócio, mostrando a sua vinculação com o espírito tridentino. Repetiu esse gesto na criação dos seminários de Nossa Senhora da Conceição em Salvador (1747), e o de Nossa Senhora das Missões em Belém (1749).

Entusiasmado com suas obras, Malagrida resolveu fundar um outro abrigo para moças, em Belém. No entanto, o bispo se opôs ao projeto, alegando dificuldades para manutenção desse estabelecimento.

Nos anos de 1749 a 1751, Malagrida esteve em Lisboa, com o intuito de obter proteção para os conventos e seminários que havia fundado na colônia e para os que pretendia ainda fundar.

O jesuíta conseguiu ser recebido por D. João V e causou tamanha impressão ao rei, que este, doente de paralisia, tomou-o como guia espiritual. Antes de morrer nos braços do inaciano, o rei deixou amplos recursos para Malagrida realizar sua obra, através do decreto de 23 de julho de 1750. Durante o período que o jesuíta passou em Lisboa, registraram-se outros milagres que foram atribuídos a ele, reforçando mais uma vez sua fama de milagreiro.

Em 1751, Malagrida voltou à América na mesma embarcação que trazia o novo governador do Estado do Maranhão e Grão-Pará, Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão do primeiro-ministro.

Nas *Instruções Régias Públicas e Secretas*, três artigos foram destinados pelo rei para tratar de Malagrida, seus conventos e seminários, recomendando que o governador não permitisse a sua criação em caso de dificuldades de manutenção.[9]

---

[8] Acatando essa orientação, o jesuíta organizou a fundação de um convento em Salvador, sob a regra das Ursulinas, que proporcionou a formação do asilo para moças na Bahia.

[9] Instruções Régias Públicas e secretas para Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão, in: Marcos Carneiro de Mendonça (org), *A Amazônia na Era Pombalina: correspondência inédita do Governador e Capitão-General do Estado do Grão-Pará e Maranhão Francisco Xavier de Mendonça Furtado (1751-1759)*, Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1963, v. 1, pp.33-4, artigos 24 a 26.

Através desse subterfúgio criado pelo próprio rei, o governador conseguiu adiar a maior parte dos projetos de Malagrida. Muitas das cartas enviadas a Portugal, por Mendonça Furtado, relatavam as suas entrevistas com o jesuíta e como ele tentava retardar a execução dos projetos do missionário.

Mas com essa atitude, o governador pareceu ao jesuíta uma pessoa incompetente, incapaz de exercer o cargo que ocupava e, portanto, objeto de críticas. A inimizade e uma certa hostilidade envolveram esse relacionamento.

Outro que se opunha ao projeto de formação do seminário de Malagrida era o bispo de São Luís, D. Francisco de S. Tiago, "alegando que, segundo o Concílio de Trento, a ele só competia fundar tal estabelecimento, e recusou-lhe a licença".[10]

Não conseguindo fundar o seminário, Malagrida tentou organizar o asilo para moças desamparadas em S. Luís. Dessa vez, não sofreu nenhum impedimento, e completou o projeto, em 1752. No ano seguinte, com a morte do bispo, que dificultara a fundação do seminário, Malagrida conseguiu, finalmente, criar esse estabelecimento, mas não ficou muito tempo em S. Luís para consolidar a obra, uma vez que a rainha mãe, Maria Ana de Áustria sentia que a morte estava próxima e chamou o jesuíta com urgência para a corte.

Ao longo do período em que esteve no Brasil, entre 1721 e 1754, o padre Malagrida destacou-se por sua atuação como pregador, causando grande comoção religiosa. De acordo com diversos relatos de seus biógrafos, no vasto território que percorreu em suas andanças pelo norte e nordeste do Brasil, o jesuíta adquiriu a fama de fazer milagres e ter premonições, tornando-se um importante referencial religioso para os colonos. Ao mesmo tempo, foi zeloso seguidor dos ditames do Concílio de Trento, ao fundar uma série de estabelecimentos religiosos (seminários, conventos para mulheres, abrigos para moças) e ao intervir até mesmo na restauração de igrejas.

A PERMANÊNCIA NA CORTE PORTUGUESA

Em 1754 Malagrida voltou a Portugal, onde assumiu papel de confessor da rainha Maria Ana de Áustria, mãe de Dom José I, alinhando-se aos opositores de Pombal.

Os biógrafos de Malagrida insistem em afirmar que o início das rivalidades entre Pombal e Malagrida reside em um fato corriqueiro: o inaciano não teria reconhecido o primeiro-ministro e ainda teria feito duras críticas ao governador do Maranhão e Grão-Pará ao próprio Sebastião José de Carvalho e Melo.

A se acreditar que esse episódio realmente ocorreu, pode-se constatar a inabilidade política que tinha o jesuíta. Mas certamente essas questões pessoais, que são de difícil confirmação, não devem servir de base para o estudo dos atritos entre Malagrida e Pombal. Em outros campos é possível se obter uma indicação mais fundamentada das diferenças entre o jesuíta e o ministro.

Com o agravamento da saúde da rainha, esta transferiu-se para a quinta de Belém. Em Lisboa, durante a madrugada, Malagrida ouviu novamente a voz misteriosa que lhe

---

[10] Paul MURY, *op. cit.*, p.166.

falara muitas vezes na colônia, instando-o a ir ao encontro da rainha que morria. Correu para lá e viu a rainha agonizante apenas uma vez, pois foi proibido de se aproximar novamente dela. Resolveu retirar-se para Setúbal e, segundo Mury, a morte da rainha quebrou o círculo de proteção aos jesuítas que ela patrocinava. Sem contar com um apoio mais sólido na corte, os inacianos se tornaram alvo de muitas críticas.

No episódio do terremoto de Lisboa em 1755, Malagrida, que tivera uma premonição do desastre, desempenhou importante atuação quando se dedicou à ajuda às vítimas e ao amparo religioso dos desabrigados.

Entre o povo começou a circular uma das profecias do sapateiro de Trancoso que anunciava: "na era que tem dois cincos [...] grandes gritos de gentes despedaçadas".[11] Para neutralizar o misticismo, Sebastião José divulgou uma explicação em que afirmava que as causas do terremoto advinham de forças da natureza, na mais pura tradição ilustrada do século XVIII.

Nesta época, Malagrida escreveu um livro, *Juízo da Verdadeira Causa do Terremoto,* publicado com louvor do Santo Ofício que lhe exaltava a doutrina, dando uma explicação mística para a ocorrência do fenômeno, por ele atribuído ao castigo divino, num claro antagonismo ao Marquês de Pombal. Em meio ao desespero e desalento que tomavam conta de Lisboa destruída, essas palavras reverberavam fortemente.

Portanto, o tremor de terra em Lisboa abalou também as já frágeis ligações entre a monarquia e a Companhia de Jesus. Assim, após o episódio da publicação do *Juízo da Verdadeira Causa do Terremoto*, Malagrida foi desterrado para Setúbal, em 1756. Lá, organizou sessões dos *exercícios espirituais,* que eram freqüentadas por muitos nobres e suas mulheres, dentre os quais o marquês e a marquesa de Távora e o duque de Aveiro, envolvidos, posteriormente, no atentado contra D. José I.

O rompimento entre coroa e inacianos se desenvolveria, ainda mais, no ano de 1757, quando os jesuítas José Moreira, Timóteo de Oliveira, Jacinto da Costa, José Araújo e Manuel Matos, confessores da família real, foram proibidos de permanecerem na corte. A tensão era motivada também pela divulgação de textos que continham fortes denúncias contra os jesuítas.

No ano de 1758, o quadro de desgaste nas relações entre a coroa e a Companhia de Jesus estava cada vez mais grave. No primeiro semestre desse ano, os jesuítas foram condenados por praticarem comércio e proibidos de ministrar confissão, pelo cardeal Saldanha da Gama.

Mas o maior golpe ocorreu por ocasião do atentado contra o rei Dom José I. A tentativa de assassinato do monarca era uma vingança movida por motivos pessoais que envolvia os Távora e o duque de Aveiro, e se verificou sob a forma de uma emboscada, no meio da noite, quando o rei voltava de uma de suas habituais saídas furtivas.

Pombal agiu rapidamente. Os jesuítas e alguns fidalgos, como o duque de Aveiro e o marquês de Távora, foram acusados de conspiração. O duque de Aveiro, sob tortura, confessou sua culpa e implicou Malagrida, ao mencionar seu nome entre os de outros

---

[11] Suzanne CHANTAL, *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*, trad. Álvaro Simões, Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d., p.43.

jesuítas. Dessa forma envolvidos, os inacianos foram proibidos de aparecer em público e tiveram suas casas invadidas por soldados que confiscaram seus papéis. Assim, uma carta de Malagrida, que continha um vaticínio de perigos que circundavam o rei, foi apreendida. Baseado nessa prova, o jesuíta foi considerado cúmplice do atentado e aprisionado, junto com dezenas de outros inacianos, inclusive o Provincial, João Henrique.

Na *Sentença*, publicada em 12 de janeiro de 1759, os principais réus, o duque de Aveiro, o marquês e a marquesa de Távora, o conde de Atouguia, Luiz Bernardo de Távora e José Maria de Távora, foram condenados à morte. Ao longo de toda peça judicial, havia uma grande preocupação em demonstrar que os jesuítas estavam em conspiração com os acusados. Os inacianos não eram réus nesse processo, mas saíram fortemente implicados como mentores intelectuais do atentado. O duque de Aveiro foi acusado de conspirar com os inacianos, pois, apesar de ter sido no passado inimigo dos jesuítas, passara a desfrutar de sua companhia.

No entanto, a acusação de regicida contra Malagrida não conseguiu se manter, apesar de já ter proporcionado o pretexto para a perseguição aos religiosos da Companhia de Jesus. A popularidade do padre ainda era muito grande para o risco de condená-lo sem provas contundentes.

Nessa altura, o marquês de Pombal, ainda Conde de Oeiras, lançou mão de um artifício. Na qualidade de familiar do Santo Ofício fez uma denúncia, pessoalmente, à Inquisição, acusando Malagrida de heresia e blasfêmia. Fundamentava estas acusações na autoria de duas obras: *Vida heróica e admirável da gloriosa Santa Ana, ditada por Jesus e sua Santa Mãe* e *Tratado sobre a vida reinante do Anticristo*, ambas escritas por Malagrida durante o cativeiro. No entanto, no texto da denúncia, Sebastião José relembrou todo o passado incriminatório, segundo ele, do jesuíta, tais como o trabalho nas missões, a fundação de seminários, abrigos e conventos para moças, as indisposições entre o inaciano e o governador do Grão-Pará e Maranhão e principalmente a prática dos *exercícios espirituais* que ministrava em Setúbal, responsável por inculcar na marquesa de Távora idéias sediciosas[12]. Junto a isso, durante a tramitação do processo, um padre companheiro de prisão acusou Malagrida de ser escravo de costumes infames.

Em relação à denúncia inicial, sobre a autoria dos dois livros que teriam sido ditados por Jesus e sua Mãe, Malagrida confirmou que os escrevera. E não eram apenas essas santas figuras que lhe falavam, assegurou o jesuíta. Afirmou que os anjos desciam para lhe fazer companhia e ninguém menos que "o padre Antônio Vieira falava-lhe sobre os índios do Brasil e das missões".[13]

A outra parte do processo contra Malagrida centralizou-se na qualificação herética dos dois livros de sua autoria *Vida heróica e admirável da gloriosa Santa Ana, ditada por Jesus e sua Santa Mãe* e *Tratado sobre a vida reinante do Anticristo*. O autor da censura foi frei Luís de Monte Carmelo, que fez um trabalho muito meticuloso de crítica à obra e ao seu autor, aproveitando para responsabilizar a própria Companhia de Jesus.

---

[12] *Denúncia do Conde de Oeiras, Sebastião José de Carvalho e Melo ao Santo Ofício, de 29 de dezembro de 1760*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[13] João Lúcio de AZEVEDO, *O marquês de Pombal e sua época*, Lisboa: A. M. Teixeira & C., 1909, p.248.

No exame da primeira obra, frei Luís de Monte Carmelo desmontou todo o livro e refutou cada uma das proposições, consideradas pelo qualificador como fruto da ignorância. No final de sua metódica análise, fez a acusação de embuste, de heresia e de *pelagianismo*. É interessante destacar a utilização desse argumento que tantas vezes já tinha sido utilizado em acusações aos jesuítas.

No segundo livro, com a mesma dedicação, o carmelita condenou todas as afirmações e desacreditou, uma a uma, as profecias realizadas por Malagrida.

Diante da censura dos livros da autoria de Malagrida e de seus depoimentos, considerados cheios de culpa, a Mesa do Santo Ofício declarou a sentença: "crime de heresia e de fingir Revelações, visões, locuções e outros especiais favores"[14]. Entregaram o condenado à justiça secular, para ser executada a pena máxima: a aplicação da fogueira.

Gabriel Malagrida foi executado em 21 de setembro de 1761 - garroteado e depois queimado na fogueira, em praça pública - com grande pompa, prática já em desuso na época. O marquês de Pombal, convenientemente, restituiu toda a imponência que as antigas cerimônias possuíam. A violência dessa execução causou horror na Europa e a imagem de ilustração do marquês de Pombal saiu maculada.

MALAGRIDA: UM BALANÇO

Ao se esboçar uma definição do perfil de Gabriel Malagrida, deve-se destacar a ambigüidade de sua obra. Por um lado, ele era um missionário capaz de percorrer longos caminhos em favor da causa tridentina; ativo suficiente para pregar em diversas aldeias e cidades e promover a fundação de vários seminários, além de ter se destacado no trabalho catequético nas missões. Por outro, possuidor de forte carisma místico, veiculava suas premonições e operava curas milagrosas.

Ao voltar para Portugal, o conflito com o ministro do rei iria se desenvolver nestas duas vertentes: seu lado místico (desprezado pela ilustração pombalina) e sua oposição às reformas pretendidas na administração da colônia, principalmente na região do Grão-Pará, área bem conhecida de Malagrida e onde se registrou uma série de conflitos entre colonos, missionários e a coroa portuguesa, motivados, principalmente, pela questão indígena.

De modo geral, no que se refere a esta questão, a produção literária sobre o assunto é bastante polêmica, desenvolvendo-se, principalmente, no século XIX. Os simpatizantes de Pombal e de suas reformas costumam ressaltar o misticismo de Malagrida, identificando-o com o conservadorismo. Já aqueles que destacam o inaciano como um mártir, tendem a superestimá-lo e a acusar o marquês de Pombal de tirano, com expressões como "o Nero lusitano"[15]. Diante de tão pouca isenção, percebe-se a importância do estudo deste caso, sem paixões e partidarismos.

Na verdade, a perseguição ao padre Malagrida inscreve-se num contexto maior das rivalidades e antagonismos que se colocavam entre o projeto de reformas pombalinas e a

---

[14] *Sentença do Padre Gabriel Malagrida*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

[15] Expressão utilizada por Francisco BUTIÑÁ, *op. cit.*, p.1.

Companhia de Jesus. O auge da crise havia sido a expulsão dos jesuítas de Portugal e de seus domínios em 1759. Cerca de mil e cem inacianos foram expulsos de terras portuguesas[16], exemplo que logo foi seguido por outras monarquias européias, como a França (1764) e a Espanha (1767), culminando com a extinção da Companhia pelo papa Clemente XIV em 1773. Acusados de se preocuparem com a acumulação de bens materiais, de conspirações e de abuso do poder, os jesuítas sofreram enorme perseguição.

As reformas promovidas pelo marquês de Pombal tinham um forte caráter regalista. Os jesuítas, por sua vez, representavam um entrave para os propósitos pombalinos de secularização do ensino e das missões, uma vez que era marcante a presença dos missionários inacianos em diversos setores dos domínios portugueses e, principalmente, nas aldeias indígenas, no caso do Brasil.

Além disso, a propalada fidelidade ao papa, principal característica da Companhia de Jesus, também significava um obstáculo para os propósitos pombalinos de secularização do Estado português. A necessidade premente de neutralizar a oposição jesuítica ao seu projeto, levou Pombal, a despeito do teor ilustrado de suas reformas, a se utilizar de uma instituição que ele próprio havia esvaziado, o Tribunal do Santo Ofício. Como Malagrida era muito popular em Portugal, foi necessário atacar a sua imagem de beato para desacreditá-lo diante o povo. Por esse ângulo de interpretação, pode-se entender a atitude de Pombal, que apenas utilizou um artifício para consolidar um plano de ação política com o objetivo de neutralizar a Companhia de Jesus.

Assim, o aspecto mais instigante desta questão é o papel que a Inquisição vai desempenhar: instrumento da vontade de Pombal na perseguição a Malagrida e aos jesuítas. Mas, apesar de eficiente para a consecução de seus planos, a utilização do Santo Ofício teve um lado negativo para a imagem que a monarquia portuguesa projetava para a Europa da Ilustração. A execução de Malagrida chegou a ser considerada uma "nódoa indelével"[17], na administração pombalina.

A execução de Malagrida foi a última a se realizar em Portugal, sob os ditames do Santo Ofício. Certamente, deixou marcas profundas no imaginário europeu sobre o papel e a força da Inquisição, distorcendo em muito o entendimento do funcionamento desta instituição, visto que a estrutura da sentença denotava uma série de aberrações e abusos, tais como as evidentes manobras para incriminar o jesuíta. Depois desse episódio, uma série de decretos do marquês de Pombal enfraqueceram definitivamente a Inquisição: proibição da perseguição aos judeus e da discriminação de sangue, transformação do Santo Ofício em um tribunal e totalmente sujeito às leis ordinárias, subordinado ao poder real, embora com juízes eclesiásticos.

Os biógrafos de Malagrida e muitos historiadores afirmam que o jesuíta estava senil, provavelmente louco, depois de ter sido trancafiado. No entanto, é importante que se ressalte o aspecto que o inaciano desde muito jovem se considerava um agraciado pela

---

[16] William V. BANGERT, *História da Companhia de Jesus*, Porto/São Paulo: Apostolado da Imprensa/Edições Loyola, 1985, p.446.

[17] Aref Claude SROUR, "Introdução", in Paul MURY, *História de Gabriel Malagrida*, São Paulo: Loyola, 1982, p.XI.

intervenção divina. Tinha visões, ouvia vozes, depois, passou a ter premonições, a penetrar na consciência de pessoas, se por acaso mentissem, ou ocultassem algo durante a confissão. Fazia vaticínios que amedrontavam os fiéis mais humildes.

Portanto, aquele Malagrida da prisão, que mantinha muitos colóquios com figuras ilustres da cristandade, com santos, com Maria, mãe de Deus, e com o próprio Jesus Cristo, não diferia tanto do missionário que ouvia vozes protetoras no sertão do Brasil. A diferença pode estar no fato de que, aprisionado, desesperado, senil (quando foi executado estava com setenta e dois anos), superexcitado pelo seu amor à Companhia de Jesus que sofria perseguição, afinal, tudo isso tenha contribuído para os exageros visionários do jesuíta. Os mesmos fenômenos que haviam construído sua fama de quase santo, alguns fazendo comparações a S. Francisco Xavier, foram também responsáveis por sua condenação.

Malagrida, emblema da utopia missionária da Companhia de Jesus, em virtude de sua militância obstinada, transformar-se-ia em símbolo do dogmatismo execrado pela monarquia ilustrada. O século das Luzes português, não obstante orgulhoso de sua racionalidade, não hesitou em instrumentalizar o tradicional Santo Ofício - tão estigmatizado pelos ilustrados franceses -, para impor sua hegemonia na luta contra os inacianos. As Luzes do século, se confundiram, no caso Malagrida, com o brilho e o ardor da fogueira inquisitorial.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

PRINCÍPIOS E INCENTIVOS NECESSÁRIOS AO ESPAÇO LUSÓFONO

JOSÉ OCTÁVIO SERRA VAN-DÚNEM*

Tem sido nosso propósito abordar a questão de um espaço lusófono, numa perspectiva dialogante de onde possam surgir contributos importantes, para que mais do que meras referências possamos encontrar um quadro concreto onde tal dimensão da lusofonia possa ser uma realidade.

Num momento em que a Associação Internacional dos Lusitanistas realiza o seu 5º congresso e no qual participamos pela primeira vez, certos de que todos que aqui estão presentes têm um especial interesse sobre o momento actual e o futuro da língua portuguesa enquanto partilhada com outras línguas e culturas, vamos aqui de forma sucinta levantar algumas das nossas preocupações.

A língua Portuguesa hoje é propriedade daqueles que a utilizam e fazem dela o seu enriquecimento; é assim que em África e nomeadamente em Angola (meu País), também ela (língua Portuguesa) está presente e hoje convive com outras línguas nacionais no seu espaço.

Contudo, Angola faz parte da Comunidade de Povos de Língua Portuguesa, que como é de conhecimento geral tem como objectivo primeiro fortalecer os laços de cooperação a todos os níveis, económico, político, social e cultural.

Estamos, no entanto, certos de que tal exercício não será fácil, tal como não foi fácil a criação da própria comunidade, e que só com o empenho de todos poderá resultar num êxito. Sem querer ser fatalista ou pessimista alertamos para o perigo de se dar uma grande ênfase político-diplomática passando ao lado de realidades concretas, como sejam a qualidade actual do ensino e estudo da língua, em particular nos Países Africanos de Língua Portuguesa. Questionamo-nos como é possível querer falar-se em espaço lusófono se o ensino nos países africanos de língua portuguesa vive um dos seus piores momentos? A lusofonia não deverá significar meros exercicíos de cultura, mas deve, sim, servir de instrumento prático para a diminuição dos desníveis ainda existentes entre nós.

Por exemplo, a situação da Universidade e do ensino em geral, suas preocupações, dificuldades constituem uma questão fundamental para que o espaço que nos propomos denominar lusófono possa constituir uma realidade.

Os países lusófonos têm consigo responsabilidades mútuas, dentro de um processo de desenvolvimento amplo e isso deverá constituir um *princípio* entre nós, já que cada um dos nossos países vive, hoje, a sua própria realidade, com as suas próprias especificidades.

Entendemos que o facto de termos vivido um passado comum, balizado por uma mesma língua e uma mesma história, não é por si só suficiente, se não existir da nossa

---

* Uma palavra de apreço e agradecimento à Fundação Calouste Gulbenkian, dado que sem o seu apoio não teria sido possível a nossa presença.

parte o interesse em dar um impulso no sentido de nos conhecermos melhor e de, em conjunto, traçarmos estratégias que permitam a existência, mais do que um ideal, de um conjunto de acções concretas.

Nós, os africanos, estamos longe dos grandes centros de debate e de decisão, ou seja, na periferia, o que só por si já dificulta um maior entrosamento. No entanto, acreditamos que com o recurso às tecnologias emergentes tal distância possa a curto prazo ser encurtada.

Pensamos que o verdadeiro espírito da lusofonia deve residir na vivência e na diversidade das nossas culturas, sem inibições nem complexos, procurando incentivar políticas de cooperação realistas, onde a *formação* e o *ensino* tenham um papel primordial.

Não nos queremos aqui reter sobre as várias acções a desenvolver - estão aqui especialistas mais bem abalizados para o fazer - mas tão-só deixar um *alerta* no sentido de que a *formação* e o *ensino* carecem de apoio no nosso país, e pensamos mesmo que a situação não será muito diferente nos outros países africanos lusófonos. Como académicos entendemos que a responsabilidade de mudar esta situação deverá recair em primeiro lugar sobre os próprios governos africanos, que hoje, já independentes, devem assumir o seu papel de liderança dos seus processos, ao invés de um papel de subalternidade confundido com cooperação.

Deve-se, pois, incentivar a abertura de mais leitorados, a formação de professores, o apoio a bibliotecas, entre outros. Por outro lado, entendemos que aos académicos cabe também a responsabilidade de participar na criação de instrumentos práticos de cooperação, como sejam a promoção de uma maior circulação de informação sobre as nossas pesquisas, a existência de programas de intercâmbio cultural, maiores possibilidades de troca de experiências entre os nossos especialistas.

Para além de que não nos devemos esquecer que o momento actual exige uma adaptação às novas realidades, resultado das últimas mutações geo-políticas que o mundo vem tendo e, daí, a necessidade de uma formação actualizada dos quadros e a sua valorização para que estes possam responder lá onde estiverem. No fundo, queremos deixar aqui bem vivo o nosso apelo à Associação, para que através do seu empenho e dos mecanismos ao seu dispor, possa intervir apoiando a realização de projectos junto da área de ensino dos Países Africanos de Língua Portuguesa, para que em conjunto encontremos soluções adequadas para os desafios de hoje.

Pelo nosso lado, o facto de termos vindo de tão longe mostra o apreço que temos por iniciativas do género e estamos certos de que os resultados deste congresso serão um passo seguro na consolidação dos nossos interesses comuns.

Universidade Agostinho Neto, Luanda - Angola

BIBLIOGRAFIA

SANTOS, Boaventura de Sousa; *O social e o político na pós-modernidade*, 2ª edição, Porto: Edições Afrontamento, 1994.

SOUSA, Elisabeth S.; "Co-desenvolvimento, o diálogo Norte/sul", in: *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 33, Outubro 1991.

MARTINS, Guilherme D'Oliveira, in: *Jornal de Letras Artes e Ideias*, Ano XV, nº 656, Lisboa, 1995.

VAN-DÚNEM, José Octávio S.; "A Universidade dos Sete, cooperação económica e técnica nos Países Africanos de expressão portuguesa", III Mesa Redonda Afro-Luso-Brasileira, Luanda, 1994.

VAN-DÚNEM, José Octávio S.; "Formação e ensino para um espaço lusófono", 1º Congresso de Formação e Cooperação dos Países Lusófonos, Universidade do Algarve, Setembro 1995.

VAN-DÚNEM, José Octávio S.; "A Universidade: que papel na comunidade dos países de língua portuguesa", VI Encontro da Associação das Universidades de língua portuguesa, Lisboa 1996.

O ABANDONO DE CRIANÇAS NO BRASIL E EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XVIII E XIX

RENATO PINTO VENÂNCIO

Durante os séculos XVIII e XIX, milhares de crianças foram abandonadas nas vilas e cidades portuguesas e brasileiras. Tratava-se dos então denominados expostos ou enjeitados: recém-nascidos deixados em portas de domicílios, nos adros das igrejas, em caminhos públicos ou nos antigos hospitais das Santas Casas da Misericórdia.

Nos últimos vinte anos, estes meninos e meninas sem família têm sido alvo de numerosos estudos de Demografia Histórica luso-brasileira[1]. Estas pesquisas revelaram que o abandono de recém-nascidos ocorria principalmente no meio urbano, atingindo proporções elevadas no Rio de Janeiro e em Salvador, assim como na cidade do Porto ou em Viana do Castelo. Entre 1700 e 1850, em algumas localidades, não era raro que 10 ou até mesmo 20 % dos pequerruchos luso-brasileiros, com idade inferior a sete anos, vivessem a dolorosa experiência da ruptura dos laços familiares.

Vários motivos comprometiam a permanência das crianças junto aos pais. A condenação social à mãe solteira, principalmente aquelas de estratos sociais elevados, levava ao abandono de inúmeros meninos e meninas, da mesma forma que a miséria ou a morte dos pais também contribuía para que isso ocorresse.

No século XVII, no período anterior à generalização das instituições de auxílio, *enjeitar o filho* significava expô-lo a uma morte cruel nos caminhos ou diante de igrejas; num segundo momento, a partir da multiplicação dos estabelecimentos assistenciais, *enjeitar o filho* passou a significar o envio do mesmo a uma rede pública de proteção que incluía a contratação de amas de leite, compra de roupas e pagamento de remédios. Talvez por isso, as instituições criadas para combater o abandono acabaram convivendo com um número crescente de enjeitados. Ao auxílio público eram destinados todos os meninos e meninas que enfrentavam qualquer tipo de adversidade doméstica. Ao longo do tempo, o auxílio municipal e hospitalar acabou integrando-se às estratégias de sobrevivência das camadas populares luso-brasileiras, principalmente aquelas do meio urbano.[2]

Contudo, o tratamento dispensado aos abandonados fazia com que essas estratégias quase nunca atingissem bons resultados. Longe das mães, os enjeitados acabavam recebendo tratamento precário por parte das amas contratadas para amamentá-los. Não era raro a utilização de expedientes arriscados como, por exemplo, o da amamentação

---

[1] Consultar balanço bibliográfico nos seguintes estudos: SÁ, Isabel Cristina dos Guimarães e, "The circulation of children in eighteenth century southern Europe: the case of the Foundling Hospital of Porto", Florença: Instituto Europeu de Florença, 1992, Tese de Doutorado; VENANCIO, Renato Pinto, "Casa da Roda: institution d'assistance infantile au Brésil (XVIII et XIX siècles)", Paris: Universidade de Paris IV, 1993, Tese de Doutorado; BARDET, Jean-Pierre (org.), *Enfance abandonnée et société en Europe XIV-XX siècles. Actes du Colloque de Roma,* École Française de Roma, 1991.

[2] Trata-se de um fenômeno comum às cidades européias. Cconsultar a este respeito o excelente estudo de Volker HUNECKE, *I Trovatelli di Milano. Bambini espositi e famiglie espositrici dal XVII al XIX secolo*, Bolonha: Il Mulino, 1989.

artificial; dadas as condições higiênicas da época, tais experiências acabavam por comprometer a saúde dos bebês, levando muitos deles à morte precoce.

Em Portugal, as câmaras determinavam o recolhimento dos recém-nascidos deixados em lugares públicos e em portas de residências. O funcionário encarregado da tarefa recebia a designação de *pai dos meninos* ou *pai dos enjeitados*. A referência mais antiga a este respeito data de 1535, quando os vereadores da cidade do Porto elegeram, com aprovação régia, o responsável por "buscar as amas para criar os enjeitados e ... olhar pelas crianças que se achassem enjeitadas às portas e as levar ao Juíz dos Órfãos".[3] O cargo era remunerado e renovável anualmente, podendo o mesmo indivíduo conservá-lo ao longo de anos sucessivos.

No século XVII, as obrigações do *pai dos enjeitados* passaram a ser compartilhadas com a *mãe dos enjeitados*, funcionária também contratada pela Câmara e, se possível, esposa do responsável pelos expostos. A contratação do *pai e mãe dos enjeitados* supria a ausência de estruturas onde a criança pudesse ser entregue. Na prática, a residência daqueles funcionários cumpria o papel de estabelecimento de acolhida, sendo ponto de referência a todos os que destinassem os filhos à caridade pública.[4]

Uma vez recolhida a criança, devia-se comunicar ao presidente da Câmara que julgava o pedido, inscrevendo-a no *Livro de Matrícula dos Expostos*. Caso o menor fosse reconhecido como abandonado, devia ser matriculado no auxílio camarário e inscrito no *Juizado dos Órfãos*. Cabia ao Juiz dos Órfãos indicar tutores para os enjeitados, assim como velar para que eles não fossem transferidos de domicílio sem prévia autorização, tal qual determinavam as *Ordenações do Reino* de 1603.[5]

As câmaras brasileiras, na medida do possível, tentaram seguir o modelo metropolitano. A crônica carência de recursos levou, porém, a que muitas delas buscassem nos párocos o apoio necessário para identificação das crianças expostas. Até o momento não foi identificado, entre as câmaras brasileiras coloniais, caso algum de contratação de funcionários encarregados de recolherem os enjeitados.

A segunda forma de auxílio foi promovida pelas Santas Casas da Misericórdia. No século XVIII, as denominadas Casa dos Expostos funcionavam nas dependências dos hospitais da Misericórdia das cidades de Lisboa, Porto, Viana do Castelo, Salvador, Rio de Janeiro e Recife. No século XIX, a instituição expandiu-se em Portugal e foi implantada em doze cidades brasileiras, para depois de 1850 entrar em crise nos dois países.

O modelo administrativo pelo qual a Casa dos Expostos deveria se pautar apresentava várias diferenças em relação ao proporcionado pela Câmara. A começar pela instalação da Roda dos Expostos:

> [cilindros] de madeira vertical de 80 cm a 1m de diâmetro, girando sobre seu eixo e com uma abertura suficiente para nele se poder depositar uma criança. Este cilindro ocupava por completo uma abertura na parede do edifício, onde se recolhiam os expostos.[6]

---

[3] SÁ, Isabel Cristina dos Guimarães e, *A Assistência aos Expostos no Porto. Aspectos institucionais (1519 - 1838)*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987, Dissertação de Mestrado, p.50.

[4] *Idem*, p.57.

[5] *Ordenações Filipinas*, Livro I, Tit. 88, & 13 e 18.

[6] SÁ, Isabel Cristina dos Guimarães e, *op. cit.*, pp.48-9.

Os hospitais portugueses encarregavam vários funcionários de cuidarem dos bebês deixados na Roda. Como se tratavam de membros da Irmandade de Nossa Senhora da Misericórdia, a maior parte dos funcionários das Casas da Roda trabalhava gratuitamente; e, segundo os critérios elitistas das Irmandades, deveriam ser divididas em três categorias: *nobres, oficiais e serviçais.*[7]

O nível mais elevado da administração da Casa da Roda era composto por membros da *Mesa dos Expostos*. A presidência da Mesa era composta pelo provedor, tesoureiro, escrivão e procurador. Paralelamente à administração proporcionada pela Mesa, havia os funcionários e funcionárias diretamente encarregados do trato da criança. A principal responsável pelo dia a dia da Casa da Roda era a *Ama Seca*, que também recebia o título de *Rodeira*; ela é que retirava a criança da Roda e entregava-a a amas de leite internas. Havia ainda um funcionário denominado *Comprador*, encarregado de adquirir tudo o que fosse necessário para o provimento da Casa.

Apesar de dispor de complexa estrutura, a Casa da Roda retinha a criança pelo menor tempo possível. Tão logo ela estivesse em condições, era entregue a *Amas de Fora*, mulheres que residiam fora da Casa da Roda e cuidavam dos enjeitados até que eles completassem sete anos de idade.

Tanto na cidade do Porto quanto no Rio de Janeiro ou em Salvador, o índice de mortalidade registrado entre os expostos que residiam na casa junto às amas era elevadíssimo. Embora não saibamos a idade precisa dos bebês enjeitados, é possível afirmar que, no mínimo, cerca de 50 % dos enjeitados faleciam antes de completarem o sétimo aniversário. Nas Casas dos Expostos das cidades e vilas luso-brasileiras, duas em cada três crianças recolhidas faleciam antes de atingirem a idade adulta.

TABELA I

Índice de Mortalidade de Crianças Abandonadas na Casa da Roda de 0 a 7 Anos[8]

	Rio de Janeiro(1) p.1000	Salvador(2) p.1000
1758-1762	-	646
1781-1790	-	687
1791-1800	-	661
1805-1810	-	632
1811-1820	-	661
1821-1830	-	662
1831-1840	690	712
1841-1849	653	586
1851-1860	-	677
1861-1870	-	567

[7] *Compromisso dos Enjeitados do Hospital Real de Todos os Santos de Lisboa*, 1716, Biblioteca Nacional de Lisboa, Seção de Reservados, cód. 8968-8969.

[8] Fonte: (1) "Ofícios da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro (1832-1849)", ANRJ, IS33-Rol. 15; (2) "Matrículas de Expostos da Santa Casa da Misericórdia de Salvador", ASCS, s. cód.

Na verdade, os índices luso-brasileiros de mortalidade estão longe de ser os mais elevados até agora constatados. Não faltam exemplos de instituições francesas ou italianas em que somente 1 ou 2 crianças, em cada grupo de 10, alcançavam o primeiro ano de vida. Ser abandonado era o primeiro passo para se tornar - como se dizia no Brasil antigo - um anjinho.

Infelizmente, a precariedade das informações impede que se conheça a idade precisa dos abandonados. Em contrapartida, as fontes documentais das Casas dos Expostos brasileiras apresentam informações detalhadas a respeito das características físicas da criança abandonada. Assim, podemos afirmar, por exemplo, que a morte nem sempre respeitava as hierarquias sociais. Em determinados períodos, enjeitados negros e mestiços, identificados às camadas mais pobres e marginalizadas da sociedade colonial, faleciam em proporção inferior à dos brancos.

TABELA II

Índice de Mortalidade Segundo a Cor Durante o Primeiro Ano de Abandono - Salvador[9]

Período	Brancos p.1.000	Pardos e Negros p.1.000
1758-1762	629	555
1781-1790	586	584
1821-1830	588	629

Quase sempre, as informações da Casa da Roda invertem estereótipos habituais. As meninas, apesar da crença arraigada na inferioridade do sexo feminino, resistiam melhor às provações do abandono.

TABELA III

Índice de Mortalidade Segundo o Sexo Durante o Primeiro Ano de Abandono - Salvador[10]

Período	Meninos p.1.000	Meninas p.1.000
1758-1762	619	651
1781-1790	623	547
1821-1830	689	601

Em termos comparativos, os enjeitados, independentemente da cor ou sexo, constituíam o segmento social mais suscetível à morte precoce. A historiadora e demógrafa Maria Luíza Marcílio observou a hecatombe cotidiana vivida nas Casas da Roda e chamou a atenção para o fato de nem mesmo os filhos de escravos registrarem índices de mortalidade tão elevados quanto os constatados entre os abandonados.

---

[9] Fonte: "Matrícula de Expostos da Santa Casa de Salvador ...", *op. cit.*
[10] Fonte: "Matrícula de Expostos da Santa Casa de Salvador ...", *op. cit.*

TABELA IV

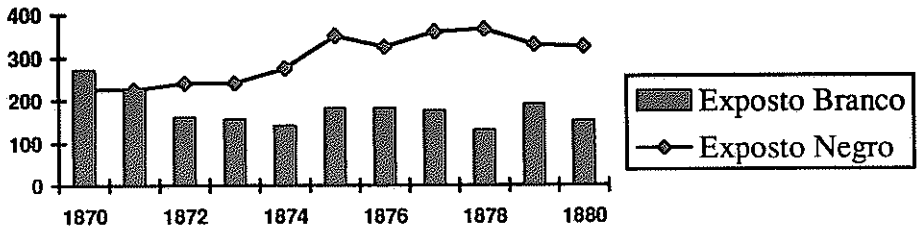
Comparação entre os Índices de Mortalidade Infantil[11]				
Nº de mortos p.1.000 crianças nos primeiros 12 meses após o abandono. Registro hospitalar		mortalidade registro	infantil paroquial	
Salvador (1) (1805-1810) Expostos 567	Vila Rica (2) (1800-1809) Escravos 224	São Paulo (3) (1800-1810) Escravos[12] 272	Vila Rica (2) (1800-1809) Geral 151	São Paulo (4) (1796-1809) Geral 239

A descoberta desses elevadíssimos índices levou os médicos brasileiros, à semelhança dos seus colegas portugueses, a darem início a uma campanha contra a Casa dos Expostos. Durante a segunda metade do século XIX, Portugal implementou reformas no sistema assistencial, fechando as rodas dos expostos e estabelecendo instituições asilares sob supervisão médica.

Junto à população pobre brasileira, o desprestígio da roda alimentou-se de outras fontes. Como podemos observar no gráfico abaixo, durante o período de abolição da escravidão, as Casas da Roda tornaram-se abrigos de crianças "de cor".

GRÁFICO I[13]

Abandono de Crianças Segundo a Cor na Roda dos Expostos da Santa Casa da Misericórdia do Rio de Janeiro (1870-1880)



[11] Fontes: (1) "Matrículas de Expostos da Santa Casa de Salvador ...", op. cit; (2) COSTA, I.D.N., *Vila Rica: População (1719-1826)*, São Paulo: IPE/USP, 1979, pp.106-7; (3) MARCÍLIO, M.L., "Abandoned Children in Brazil: infant mortality rates in the 19th Century", *Séminaire sur la Mortalité des Enfants dans le Passé*, IUSP/MONTRÉAL, 07-09 octobre 1992; (4) MARCÍLIO, M.L., *La Ville de São Paulo: Peuplement et Population, 1750-1850*, Rouen: Ed. de l'Université de Rouen, 1968, p.201.

[12] Somente meninos ilegítimos.

[13] Fonte: Livro de Batismo de Expostos (1864-1904), ASCMRJ, s. Cód. Obs: as crianças "pardas" foram incluídas no grupo das negras.

Em 1871, o perfil racial da instituição foi redefinido em lei. Segundo a "Lei do Ventre Livre", que libertava os filhos das escravas, uma vez comprovado o mau tratamento infligido à criança cativa, o Juiz de Órfãos deveria enviá-la "a Casa dos Expostos e a pessoas a quem... encarregarem a educação dos ditos menores"[14]. É no contexto de crise da escravidão que devemos compreender a crise das Casas dos Expostos brasileiras. Quando, em fins do século XIX, começaram a ser implantados os primeiros orfanatos brasileiros, os antigos estabelecimentos de assistência infantil há muito eram vistos como símbolos do passado colonial, como institutos anacrônicos e, na visão preconceituosa da época, berços *de raças inferiores*[15].

Tragicamente, tal mudança teve um caráter premonitório. Nos dias atuais, entre os treze milhões de menores abandonados que circulam nas grandes cidades brasileiras, a maioria esmagadora é oriunda de famílias negras[16].

Universidade Federal de Ouro Preto

---

[14] *Atos do Poder Legislativo. Coleção de Leis do Império*, Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1871, p.147.

[15] Essa visão é expressa no opúsculo do abolicionista André REBOUÇAS, *Orphelinato Gonçalves de Araújo: lemas e contribuições para a abolição da miséria*, Rio de Janeiro, 1889, p.2.

[16] Avaliações e relatórios dos organismos do Estado são raramente publicados. A última estimativa oficial publicada data de 1976, quando a C.P.I. do Menor estimou em 13.542.508 o número de menores em situação de indigência (aqueles cujos pais ou responsáveis não possuem meios suficientes para subsistirem); e, em 1.909.570, o número de crianças abandonadas (que não têm parentes ou pais para cuidarem delas); ALVIM, Marilene R.B. e VALLADARES, Lúcia P., "Infância e Sociedade no Brasil: Uma análise da literatura", in: *Boletim Informativo e Bibliográfico*, n. 26, 1988, p.11. Em 1985, um novo relatório oficial estimou em 427 mil o número de menores de 18 anos internados em instituições governamentais da Fundação do Bem Estar do Menor (FUNABEM), *Encontro Nacional pelos Direitos da Criança*, Brasília: Câmara dos Deputados, 1987, p.156.

O TESTAMENTO DA INFANTA D. ISABEL MARIA, LISBOA 1876

MICHAEL E. WILLIAMS

No dia 5 de Maio de 1865, a Infanta D. Isabel Maria redigia o seu testamento, constituindo executores testamentários e herdeiros três sacerdotes do *English College*[1] de Lisboa: Peter Baines, Lawrence Richmond e Richard Duckett. D. Isabel, filha de D. João VI, presidiu o Conselho de Regência durante a última doença do pai, e foi Regente nos anos perturbados de 1826 a 1828, anos em que os partidários dos seus dois irmãos, D. Miguel e D. Pedro, disputavam o trono. A seguir à ascensão de D. Miguel ao trono, em 1828, retirou-se da vida pública e passou os seus últimos anos na sua quinta, em S. Domingos de Benfica. Dedicou grande parte da sua vida às obras de caridade, e os seus esforços para estabelecer, em 1857, as Irmãs de Caridade de S. Vicente de Paula, em Lisboa, foram apoiados pelo então director do *English College*, Monsenhor Ilsley[2]. A nomeação dos três professores do Colégio como executores testamentários chegou ao conhecimento dos bispos ingleses. Na reunião destes, durante a semana de Pascoela de 1866, receou-se que tal disposição pudesse ter repercussões políticas, implicando não só os bispos ingleses, mas também a Santa Sé. Para tirar dúvidas, Peter Baines, que era o Presidente do Colégio e um dos executores, foi a Benfica visitar a Infanta, e esta assegurou-lhe que tinha consultado peritos em Direito, e que não havia nada no testamento que constituísse contravenção das leis de Portugal, e que também não havia perigo de comprometer o Colégio. Além disso, contava com a aprovação do Santo Padre em tudo o que tinha feito.[3]

Morta a Infanta, em 22 de Abril de 1876, vieram à luz estas disposições. Na segunda-feira, 24 de Abril, *The Times* de Londres anunciou a morte da Princesa, numa reportagem com a data de 22 de Abril, juntamente com outra datada de 23 de Abril, em que se lê:

> A falecida Infanta D. Isabel legou todos os seus bens aos directores do Colégio Inglês dos SS. Pedro e Paulo em Lisboa: Monsenhor Baines, O Doutor Duckett e o Padre Richmond.

O *Diário Ilustrado* de 26 de Abril publicou uma apreciação elogiosa da falecida, da autoria de Fernando Costa, juntamente com uma transcrição do testamento. Esta

---

[1] O Colégio dos SS. Pedro e Paulo, em Lisboa, foi, como colégios semelhantes em Roma, na Flandres e em Espanha, um centro onde ingleses se podiam preparar para a ordenação no sacerdócio católico. A seguir à Reforma não era possível fundar seminários na Inglaterra. O Colégio Inglês de Lisboa foi fundado em 1622, por D. Pedro Coutinho, e fechado em 1972. Os seus arquivos encontram-se no *Ushaw College*, Durham, Inglaterra (*Lisbon Collection/L.C.*). Esta comunicação baseia-se em inéditos destes arquivos e em documentos nos Arquivos Secretos do Vaticano (A.S.V.) e nos Arquivos da Propaganda Fide, Roma (P.F.).

[2] Fortunato de ALMEIDA, *História de Portugal*, Coimbra, 1929, Livro X, Tomo 6, pp.342-62.

[3] *L.C. Wills*, Memorandum de P. Baines, 6.7.1866.

transcrição também foi publicada noutros jornais. No testamento, a Infanta declara-se solteira e afirma não ter juntado grande fortuna, tendo considerado ser seu dever partilhar os seus bens com os pobres. Não tinha dívidas por liquidar. Segue uma lista de legados. Deixava dinheiro para se rezarem missas por alma dela e pela sua família, estipulando muito especialmente que essas missas fossem celebradas por sacedotes de vida e devoção exemplares. Deixava pequenos legados a membros da sua casa e a várias instituições de caridade. Havia um artigo no testamento, de índole mais claramente política, no qual reclamava a quantia de cinquenta mil libras esterlinas, que fazia parte da herança do seu pai, o falecido rei D. João VI, e que o governo não lhe entregara[4]. Para terminar, nomeou os três sacerdotes ingleses executores testamentários e universais herdeiros de todos os bens não especificados nos legados anteriores. Estes bens abrangiam terras, jóias, pratas e vários valores, obrigações e acções. Declarava ter confiança nas suas capacidades, nos seus sentimentos religiosos e na firme consciência deles para actuarem sem dar ofensa a Deus. Para os ajudar no trabalho, designou Francisco Manuel de Faria e Mello.

O testamento levantou celeuma. Na sua reportagem do funeral da Infanta, na igreja de S. Vicente, o *Diário Ilustrado* notou que, apesar do cerimonial protocolar e da solenidade das exéquias, com uma salva de artilharia de quarto em quarto de hora a partir do Castelo de S. Jorge, as lojas não fecharam e não houve manifestação de dor além da que figurava no programa oficial. O sentimento popular não acompanhou o luto protocolar da corte. Os legados que a Infanta tinha feito aos seus criados e à sua Casa eram tidos por pequenos e miseráveis. No dia do enterro, fizeram-se comentários desagradáveis a respeito dos três sacerdotes estrangeiros que herdavam os seus bens. Causou bastante espanto, porque os 'Inglesinhos' eram bem conhecidos na cidade e, até à data, nunca tinham sido considerados como caçadores de heranças. O caso foi alvo da crítica popular durante alguns meses, e Baines notou que, na *Revista do Anno de 1876*, no Teatro Condes, havia uma cena cómica na qual se retratavam três clérigos partindo para Inglaterra, cada um com uma mala cheia de dinheiro que lhe fora dada por certo membro da nobreza.[5]

Roma estava a par dos acontecimentos em Lisboa. A Infanta tinha feito frequentes visitas a Roma e tinha assistido, na Basílica de S. Pedro, à definição da doutrina da Infalibilidade Papal, em 1870. Em S. Domingos de Benfica, os seus vizinhos mais próximos eram da família Fronteira, e membros desta família tinham sido durante muitos anos benfeitores do Colégio Inglês[6]. Na última doença da Infanta, o recém-nomeado Núncio Papal, Domenico Sanguini, tinha escrito ao Cardeal Antonelli, Secretário de Estado, a pedir a Benção Apostólica para a princesa moribunda[7]. Foram-lhe asseguradas as orações do Santo Padre, e, aquando da morte da Infanta, pediu-se que o referido Secretário transmitisse os pêsames do Papa à família e aos amigos. O Núncio escreveu uma carta extensa ao Secretário de Estado, descrevendo o escândalo ocasionado pela

---

[4] Fortunato de ALMEIDA, *História de Portugal*, Livro X, Tomo 6, pp.68-9 n.

[5] *L C. Baines Letter Book*, 15.1.1877.

[6] D. Joanna d'Araújo Carneiro d'Oyenhausen, em 1856, deu dinheiro para a amplificação da capela do Colégio Inglês. D. José Trasimundo Mascarenhas Barreto, 7º Marquês da Fronteira, foi testemunha do testamento da Infanta.

[7] A.S.V., Nunziatura de Lisbona, 289. Fascículo 3, f.405.

publicação do testamento nos jornais[8]. No testamento, a Infanta nem sequer tinha referido os nomes do Rei e da Rainha reinantes, e criados que tinham estado ao seu serviço durante muitos anos tiveram por único legado uma insignificância. O choque fora agravado pela circumstância de os principais herdeiros serem sacerdotes estrangeiros. Dizia-se que os sacerdotes ingleses mais não seriam do que herdeiros fiduciários, que teriam a obrigação de vender os bens e de transferir as quantias assim obtidas a outros, aos herdeiros de D. Miguel. O Núncio afirmou não querer intervir no assunto, por não saber o valor das jóias e pratas; mas havia a avultada importância de £50.000 esterlinas que lhe devia o Governo, a ela e aos seus herdeiros.

O teor da carta do Núncio a Antonelli comungava da atitude crítica das reportagens aparecidas nos jornais. Isto não deve espantar, já que a carta foi escrita no dia a seguir à sua morte. Mas, dois meses mais tarde, Sanguini volta a escrever para Roma, desta vez ao Cardeal Franchi, O Prefeito da Propaganda Fide[9]. Repete as informações já comunicadas a Antonelli referentes ao testamento e à reacção da imprensa portuguesa. Mas havia mais. O Padre Richmond tinha morrido vários anos atrás, de modo que efectivamente havia *dois* executores e herdeiros, o Presidente Baines e o Vice-Presidente Duckett. No dia 16 de Julho houve uma recepção na Nunciatura para celebrar o trigésimo aniversário da eleição do Papa Pio IX. Foram convidados os superiores das várias casas religiosas da cidade, mas o Doutor Baines não pôde assistir por motivo de doença e mandou o Vice-Presidente para o representar. Enquanto Duckett estava na Nunciatura, Baines convocou os superiores para uma reunião de Conselho, e foi resolvido que Duckett seria despedido e enviado para Inglaterra, e Thomas Cawley nomeado Vice-Presidente em seu lugar. Já ninguém considerava que Duckett fosse pessoa idónea para desempenhar as funções de professor de teologia e de Vice-Presidente. Ao voltar da recepção da Nunciatura, Duckett foi informado de que tinha sido despedido.

Na sua carta para Roma, o Núncio escreve que se limita a fazer uma relação dos factos exactamente como deles tomara conhecimento. Se bem que estivesse de posse do que acontecera, o Núncio ainda estava à espera da comunicação oficial, pelo Presidente, do despedimento, quando certo distinto cavalheiro, seu amigo pessoal, foi perguntar-lhe se era verdade a notícia de que o Presidente tivera uma altercação com Duckett acerca do testamento da Infanta e que, como resultado, o Vice-Presidente fora expulso do Colégio. O Núncio negou que fosse verdade, mas como antevia os problemas ligados ao testamento da Infanta que talvez pudessem surgir, escreveu imediatamente ao Presidente, convidando-o a fazer-lhe uma visita à Nunciatura para discutir o assunto. Nesta reunião Baines contou-lhe que ele e os outros professores achavam que Duckett não era competente como docente de teologia e que não tratava os estudantes com a devida atenção e compreensão. Além disso, andava distraído com outras considerações. O Núncio lembrou a Franchi que o cargo que ele exercia como Protector do Colégio era somente a título honorário, e que, como ele chegara a Lisboa havia pouco tempo, o mais que podia fazer era tomar conhecimento da situação. Perguntou se era preciso obter a autorização da Propaganda

---

[8] A.S.V., l.c. f.411.

[9] P.F. *SC (Congressi)* 17 f.98, 30.6.1876.

Fide e dos bispos da Inglaterra antes de proceder à expulsão de um Vice-Presidente professor de teologia. Baines disse-lhe que, se os superiores e o Presidente chegassem unanimemente a uma decisão, teriam então autoridade suficiente para passar à acção. Tendo em conta a notoriedade criada à volta do testamento da Infanta e da morte do terceiro executor herdeiro, corria-se o risco de levar a pensar que o Presidente estava a ver-se livre de Duckett para arrecadar para si tudo o que proviesse do testamento. À luz disto, podia-se considerar que a decisão tomada no Colégio fora inoportuna; e por isso convencia o Presidente a adiar a partida de Duckett. No entanto, o Núncio não queria que estes acontecimentos prejudicassem a reputação do Colégio, e para que Roma não tirasse conclusões erradas das condições do Colégio em geral, termina a sua carta elogiando a contribuição do Colégio em prol da vida católica em Portugal.[10]

Na realidade, a partida de Duckett para Inglaterra foi adiada, mas apenas por algumas semanas. Depois disto, continuou a cumprir as suas obrigações de executor e herdeiro, e trocaram-se cartas entre ele, na Inglaterra, e Baines, em Portugal. Em Dezembro, o Presidente tentou convencê-lo a voltar a Lisboa e ficar no Colégio como hóspede, para mais facilmente poder ajudar em certas transacções comerciais, mas Duckett desculpou-se alegando que os seus deveres paroquiais não lho permitiam. Baines teve de recorrer a Francisco Manuel Faria e Mello, a pessoa indicada pela Infanta no testamento.

Baines jogou bem a sua cartada. Quando lhe escreviam amigos, felicitando-o e, ao Colégio, pela sua boa sorte, ele dizia-lhes que tinha recibido intruções rigorosas e secretas sobre como havia de encaminhar os dinheiros:

> Cumprirei à letra os desejos da boa senhora que teve tanta confiança em mim que não hesitou em entregar os bens todos ao cuidado da minha consciência. Felicite-me antes, se quiser, pela honra que me fez a real princesa, mas não pelo meu enriquecimento.[11]

Parece que nunca chegou a tornar públicas as instruções na sua totalidade. No seu livro de cartas há alguns extractos, mas ele tinha medo de confiar aos correios uma cópia completa das instruções[12]. Porém, a relação mais extensa e fidedigna que temos é, só por si, bastante explícita[13]. Manda-se aos herdeiros que vendam todas as propriedades urbanas e rurais, excepção feita do Convento de S. Domingos, que devia ser doado às Irmãs de S. Vicente de Paula, de Paris[14]. Há instruções pormenorizadas quanto ao destino dos dinheiros produto da venda de propredades, jóias, pratas, acções e outros valores. Devia-se dividir o produto em três partes, duas das quais deviam ir para uma "certa pessoa", para a educação dos filhos. Baines deixa um espaço em branco onde devia constar o nome, mas é,

---

[10] P.F. l.c. f.107 "*Il refugio di quasi tutta la nobiltà di Lisbona per le confessioni e per l'assistenza alle varie funzione di chiesa*".

[11] *L.C. Baines Letter Book*, 30.4.1876.

[12] *L.C.* l.c. 13.1.1877.

[13] *L.C.* l.c. *Extractos da Instrucções* p.449.

[14] Fortunado de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, nova edição, 1970, vol. III, pp.101-5, 149, 171.

muito obviamente, o da cunhada da Infanta, a viúva de D. Miguel, que vivia no exílio[15]. Devia-se dividir em três a terça parte restante. Duas destas partes seriam para o Colégio de S. José, em Torres Vedras, cujo director era o Padre Sebastião Pedro Martins Ribeiro. No caso de este empreendimento (no qual ela punha tantas esperanças) falhar, a doação reverteria para os padres ingleses do Colégio dos SS. Pedro e Paulo. Votar-se-ia a soma àqueles rapazes portugueses aspirantes a sacerdotes, para eles estudarem, ou no Colégio Inglês em Lisboa, ou noutro colégio inglês na Inglaterra. Em qualquer dos dois casos, no colégio que fosse contemplado pelo determinado nesta cláusula (isto é, o de Torres Vedras ou o de Lisboa), todos os sacerdotes haveriam de rezar missa todos os anos no aniversário da sua morte, acompanhada esta missa pelas orações de todos os estudantes. A terça parte restante iria para os próprios executores, em sinal de gratidão por terem cumprido os seus deveres como executores e herdeiros.

Segue uma lista comprida de legados dirigida aos que tinham estado ao seu serviço, e a amigos e família, entre os quais o de um quadro de Perugino a D. Fernando, o viúvo da falecida rainha, D. Maria II[16]. Este documento secreto tem a data de 12 de Fevereiro de 1873, e os termos em que foi redigido vieram anular alguns dos reparos que se tinham ouvido acerca da sovinice da Infanta e da sua falta de consideração e carinho para com a família, no testamento já feito público. Num codicilo, com a data de 23 de Outubro de 1874, lê-se que Baines e Duckett tinham pedido que a doação feita ao Colégio Inglês não fosse para o Colégio dos Ingleses, mas antes para os padres de S. Vicente de Paula. Esta modificação foi sem dúvida motivada por os superiores preverem a dificuldade de aceitar a ingressão de rapazes portugueses num colégio que fora fundado especificamente para aqueles que iriam prestar serviço nas missões de Inglaterra. Em compensação, deixava-se ao Colégio Inglês a Quinta d'Amara com todas as terras anexas, ficando os direitos de transmissão por conta do espólio da Infanta. Vendeu-se esta propriedade, e o produto foi aplicado em melhoramentos na casa de campo, à Luz, e na propriedade da Quinta da Pera. Da documentação conservada no arquivo do Colégio não é fácil determinar exactamente a quantia resultante da venda, nem o montante do recebido pelos executores. Mas em Outubro de 1877, Baines pagou a Duckett a primeira prestação de £400 que lhe era devida a título de executor, e calculava que cada um dos herdeiros acabaria por receber aproximadamente 10.000 réis.[17]

Registam-se pequenos pormenores da venda. Algumas jóias foram levadas para Londres, onde da sua venda resultou a quantia de quatro mil duzentas e oitenta e três libras, dez xelins e dois dinheiros, que foi depositada no Novo Banco de Londres e Brasil, e logo transferida para a sucursal de Lisboa[18]. Houve várias ofertas por outros artigos. D. Luiz queria comprar uma colecção de trinta e oito caixas de rapé[19]. Membros do

---

[15] Sophia Adelaide von Löenstein-Wertheim e seus sete filhos.

[16] D. Fernando, viúvo de D. Maria II, foi membro da família Saxe-Coburg e primo de Albert, marido da rainha Vitória de Inglaterra.

[17] *L.C. Baines Letter Book*, 9.10.1877.

[18] *L.C.* l.c. 4.10.1876.

[19] *L.C.* l.c. 7.3.1877.

pessoal docente do Colégio não deixaram de dizer da sua razão. Diz um deles numa carta de 5 de Janeiro de 1878:

> Quere-me parecer que ele (Baines) vai reunir-nos para falar de mais algumas obras na Quinta da Pera. Por este andar daremos cabo bem cedo da herança da Infanta. Acho que não teria caído mal o ter-se aplicado um poucochinho dela em aumentar-nos os ordenados.[20]

Um assunto relevante que se não podia resolver de imediato era a quantia de £50.000 esterlinas devidas à Infanta pelo Governo.

> Consultei o Ministro da Sua Britânica Majestade cá e ele aconselhou-me a não ser o primeiro a dar um passo avante no assunto, mas a andar *pari passu* com os outros credores. De acordo com este conselho, falei com o Conde de Azambuja, que aceitou andar às apalpadelas, aconselhando-se primeiro com os seus advogados, e depois trabalhando connosco para obter o que nos era devido, no caso de os advogados aprovarem este procedimento.[21]

Assim se exprimia Baines a Duckett em Maio de 1878. O Conde de Azambuja era um dos netos de D. João VI e, portanto, sobrinho da Infanta. Baines julgava que o processo poderia ser demorado e dispendioso; em 1880, Azambuja já abandonara o pleito[22].

Baines morreu em 1883, e foi nessa altura que se veio a saber uma das possíveis razões do despedimento de Duckett. O Núncio em Lisboa, agora Gaetano Aloisis Majella, escreveu ao Cardeal Simeone, o Prefeito da Propaganda Fide[23]. Tinha-se aventado a possibilidade de Duckett suceder a Baines na Presidência do Colégio Inglês. No relatório que fez a Roma, o Núncio notou que havia uma circunstância que tornaria a nomeação de Duckett algo inconveniente e perigosa. Referia-se à herança. O assunto já estava arrumado, mas Duckett tinha feito fincapé em que o governo português cumprisse a sua obrigação de pagar as restantes £50.000 que eram devidas à princesa. O Secretário de Estado Papal tinha aconselhado Baines a não insistir nisto a bem do Colégio. Duckett nunca chegou a ser Presidente; ficou pároco em Norwich, fez-se muito amigo do Duque de Norfolk e levou a cabo a construção da grande e importante igreja de S. João que é, na actualidade, a Sé Catedral da diocese católica de East Anglia.

Para concluir, seria um erro analisar estas coisas apenas em termos materiais. É verdade que o Colégio beneficiou financeiramente da herança e pôde fazer melhoramentos nas propriedades da Luz e da Quinta da Pera. Mas esta não foi a única, nem a mais importante, das consequências. A escolha de sacerdotes do Colégio Inglês como executores e herdeiros foi uma decisão pragmática da Infanta D. Isabel Maria. Era uma maneira de "ladear", ou sofismar a lei, para que a sua cunhada, a viúva de D. Miguel, viesse a herdar a fortuna da família. O seu conhecimento do Colégio e dos seus superiores levou-a de confiar plenamente neles para realizar os seus desejos e via nesta sua decisão uma maneira práctica de mostrar o seu alto conceito do trabalho do Colégio. A princípio, a

---

[20] *L.C. Correspondence*, Eden/Cawley, 5.1.1878.
[21] *L C. Baines Letter Book*, 11.5.1878.
[22] *L.C.* l.c. 5.5.1880.
[23] P.F. *SC (Congressi)* 17 f.127, 3.4.1883.

Nunciatura ficou assaz perplexa por causa do testamento da Infanta, mas cedo compreendeu que os elos entre o Colégio Inglês e o círculo dos amigos católicos da princesa se revestiam dum significado especial. Acudiam ao Papado muitos católicos tradicionais e isto devia ser estimulado. Por esta altura nem todos os bispos ingleses estavam a favor de manter o Colégio aberto, mas a Santa Sé apoiava firmemente o Presidente do Colégio, Baines, e compreendia que o Colégio deveria continuar a existir - tanto por causa da Igreja em Portugal, como para acudir às necessidades dos católicos ingleses. Alguns anos depois, em 1883, o Núncio Gaetano Aloisis Majella escrevia ao Cardeal Prefeito da Propaganda Fide:

> O respeito universal de que gozam os sacerdotes, tanto os superiores, como os professores que ali moram e os estudantes, é tal, que pude recomendar o Colégio aos bispos portugueses como modelo para os seminários deles, os quais na sua maioria ficam bastante longe de serem casas de educação eclesiástica [...] os ofícios divinos são celebradas na igreja do Colégio com tanta regularidade e edificação que só tem igual nos colégios eclesiásticos de Roma [...] a clausura do Colégio seria de condenar, nociva para Portugal e, muito especialmente para a capital, onde o que urge mais é levantar o nível espiritual dos sacerdotes, mas onde também é preciso insistir em que os ritos sagrados sejam realizados com maior reverência e decoro.[24]

Trinity & All Saints College, University of Leeds

[24] P.F. l.c.

DE CLIO PARA CALÍOPE; OU: QUANDO A HISTÓRIA SE FAZ NA VOZ DE SEUS AGENTES

REGINA ZILBERMAN

Oh! virgens plagas de Cabral famoso,
Se bárbaros outrora
Vos levamos grilhões, levamos ferros,
(Que também arrastávamos)
Hoje convosco alegres repartimos,
Irmamente vos damos
Parte igual desse dom que os céus nos deram,
Que a tanto custo houvemos.
Lá vai, lá surge em terra, avulta e cresce
A lusa liberdade.
Folgai, folguemos: Portugueses todos,
Em laços iguais unidos,
Sobre o seio da pátria reclinados,
Como irmãos viveremos.

ALMEIDA GARRETT[1]

1. ULISSES, PORTA-VOZ DE CLIO

Num dado momento de sua viagem de volta à casa, Ulisses, herói de *A Odisséia*, epopéia atribuída ao poeta cego Homero, chega à ilha dos féaces. Tendo escapado do sortilégio de Calipso, que lhe prometera a imortalidade em troca de sua permanente companhia, Ulisses navega numa precária jangada, mas, após uma terrível tempestade, naufraga, sendo salvo quando Nausicaa, a filha do rei Alcino, encontra-o desacordado na praia e leva-o ao palácio, onde recebe tratamento adequado. Depois, é acolhido pelo próprio rei, a quem se dá a revelar durante um opíparo jantar, em que uma das atrações seria a audição da narrativa da queda de Tróia, feita por Demódoco, o aedo titular dessa corte.

Durante o banquete, Ulisses ouve a história de sua astúcia, graças à qual os troianos foram enganados pelo cavalo de pau, que interpretaram como dádiva dos deuses, quando, de fato, ocultava os guerreiros aqueus que invadiram a cidade sitiada, surpreenderam seus habitantes e provocaram a destruição da até então inexpugnável cidadela. Ouvinte da proeza de que era protagonista, o herói se comove, chora e acaba comprovando sua

---

[1] GARRETT, João Baptista da Silva Leitão de Almeida, "O Brasil liberto", in: *Lírica de João Mínimo. Obras completas de Almeida Garrett*, grande edição popular, ilustrada, prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga, V. 1: *Poesia - Teatro (Prosa e Verso)*, Empresa da História de Portugal, Lisboa e Rio de Janeiro: H. Antunes, Livraria Editora, 1904, pp.76-7.

identidade. Após a cerimônia, Ulisses conta sua própria história, desde a partida de Tróia, vencedor, mas hostilizado por Poseidon, cujo altar desrespeitou, até a chegada à Feácia, período durante o qual passou por inúmeras desventuras e feitos extraordinários, entre os quais a convivência com Circe e, depois, Calipso, a vitória sobre as sereias, a derrota do gigantesco Polifemo, episódios todos apresentados em primeira pessoa pelo ilustre e inesperado hóspede.

O jantar oferecido por Alcino, apresentado sobriamente por um narrador onisciente, oportuniza embutir duas outras narrativas, a primeira originária de um profissional, Demódoco, a segunda, contada por quem experimentou os eventos, o que carrega o relato de vivência e de realidade, fator tanto mais evidente graças ao emprego da primeira pessoa. Mas, se a segunda narrativa encaixada, a do próprio Ulisses, pode parecer "histórica" a seus ouvintes, também a primeira compartilha essa característica: o que o aedo narra já é história para o público féace, eles vão ouvir o que realmente ocorreu, o que se reforça graças ao fato de a principal testemunha desses acontecimentos, o próprio condutor dos aqueus naquele episódio, o astuto Ulisses, ali se encontrar, corroborando a fala de Demódoco.

Não sendo um livro de história, a *Odisséia* propõe uma teoria da história, pois, para os féaces, o que o aedo narra já é história para eles, vale dizer, um evento real que se deu no passado, transformando-se em relato organizado, com início, meio e fim, de que emana um significado, no caso a astúcia de Ulisses e a superioridade dos gregos. A presença de Ulisses dá o aval de que carece o acordo, porque confirma a veracidade daqueles acontecimentos, de que ele constitui a prova material e irrefutável. O fato narrado é verdadeiro e pode ser comprovado, porque dispõe de documentação, no caso, o próprio herói, testemunha real dos eventos relatados e testemunha virtual de sua narração.

Só depois Ulisses toma a palavra e conta suas aventuras, as mais extraordinárias que se pode imaginar, e nada do que diz carece de comprovação. Descreve terras distantes e homens excepcionais que seus ouvintes jamais conhecerão; mas a audiência acredita no narrador, talvez não por amar a fantasia, e sim porque ele, a partir do momento em que se converteu em documento da veracidade da narração do outro, transformou-se também na verdade, documento que atesta a própria fala, fato em si que dispensa totalmente o quesito da segunda prova.

Nesse ponto define-se a teoria da história internalizada pela epopéia de Homero, segundo a qual se trata de uma narrativa de um fato passado, qualquer que seja, experimentado direta (pelo próprio Ulisses) ou indiretamente (graças à sua narração e audiência por um público que sabe que o narrado realmente ocorreu), mas que precisa ser garantido por um documento, testemunha e atestado. A história é uma narrativa com um fundo, o espelho em que verifica sua existência, a refletir a própria imagem como verdade. À ficção é recusado esse fundo, o espelho que reflete é a vida que se desenrola fora dela, a sociedade a que pertencemos ou o indivíduo que somos e que reencontramos na ficção, mas que, ali, tem existência puramente imaginária.

Filha de Mnemósine, a memória, Clio, musa da História, tece os fios da narrativa que impede o esquecimento. Sua tela, contudo, é o documento, marca de um pedaço do tempo transportado do passado para o presente. Ulisses, o fio, é também a tela, que migra

do evento de que participou para a narração que o relata porque conservou a voz, podendo sintetizar a utopia de sua musa: é o fato e também a fala que lhe dá vida.

2. QUANDO NÃO SE TEM MAIS ULISSES

Ulisses pode representar a utopia da história, porque ele é figura de ficção que protagoniza uma epopéia, a *Odisséia* de Homero, um dos textos primordiais da tradição literária ocidental. Nele, a fala e o fato andam juntos, como se o historiador pudesse protagonizar a história de que é apenas o ser que narra. Heródoto já não pôde agir da mesma maneira, lacuna que deu nascimento, e nisso foi acompanhado por seu conterrâneo Tucídides, à desconfiança dos historiadores perante a narrativa dos poetas, leia-se, a ficção. Mas a tarefa executada por Ulisses foi transferida a esses e outros historiadores, a de constituir ou resgatar a memória, valendo-se da experiência direta, do relato de outros, do documento na forma que esse se apresentar. Triste sina do historiador: dar vida ao texto, recuperar a memória de uma linguagem à primeira vista morta, ressuscitar o que foi perdido e, enfim, dar sentido a tudo isso, sem deixar infiltrar-se a menor suspeita de que tudo resulta dos artifícios do próprio historiador, estranho ventríloquo que pode estar apenas emprestando sua voz a um texto mudo, silenciado pelo peso do tempo, de sonoridade irrecuperável.

Ulisses estava livre disso, razão por que pôde ser agente e narrador, herói e historiador do principal acontecimento do passado grego, conforme a memória dos helenos da Antigüidade. A utopia pôde ser formulada, porém não mais revivida. O que resta fazer, quando não se é, nem se tem mais Ulisses?

O livro de Laura de Mello e Souza, *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*, de certa maneira tenta responder a essa questão no capítulo oito, quando recupera a biografia de seis criaturas que viveram no Brasil colonial e, acusadas de práticas mágicas e de atos de feitiçaria, contrários à ortodoxia da Igreja, foram julgadas pelo Tribunal da Santa Inquisição e condenadas. A historiadora justifica sua escolha:

> O eventual destaque dado a biografias individuais não persegue o factual, mas procura perscrutar nele o microcosmo revelador de toda uma camada social. O fato de serem biografias quase anônimas, aparentemente desimportantes e medíocres, é justamente o que as torna mais representativas.
>
> Das histórias extraordinárias destes colonos obscuros transpira a relação entre metrópole e colônia, aparelhos de poder e indivíduos, cultura de elite e cultura popular, real e imaginário. Conhecê-las ajuda a compreender melhor o que foi a formação social da colônia; faz-nos lembrar que, sob a face una de Clio, se esconde o mosaico de aventuras individuais possíveis de serem resgatadas; por fim, é primordial para podermos preservar a capacidade de nos estarrecer e nos revoltar ante a iniqüidade.[2]

Como se vê, o recurso à "*história de sujeitos*", como a denomina a pesquisadora, não pode ser confundido com a escrita de biografias individuais, em que o objetivo é a

---

[2] SOUZA, Laura de Mello e, *O diabo e a Terra de Santa Cruz*, 5ª reimpressão, São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p.335.

narração da trajetória existencial de uma pessoa em especial, destacando suas particularidades, esclarecendo pontos obscuros, explicando sua personalidade. As vidas dos "*colonos obscuros*" ilustram algo que está além deles - algo maior, mas que só pode ser entendido na sua profundidade e percebido enquanto sensibilidade quando corporificado por um ou todos eles.

Tal qual o relato de Ulisses, a narração do que se passou com Maria Barbosa, Manuel João, Luzia da Silva Soares, Luzia Pinta, Salvador de Carvalho Serra e Adrião Pereira de Faria, que acontece entre os inícios do séculos XVI e finais do século XVIII, num relativamente largo espectro temporal, é explicativa de um fato que se situa fora deles, mas de que eles participaram, num caso, sendo a vitória sobre os troianos, no outro, a perseguição movida pela Santa Inquisição.

Eis por que o eventualmente factual é irrelevante, a não ser que constitua ponte para a compreensão do conjunto social e, mais do que isso, permita entender relações não apenas mais genéricas, como também bastante complexas e ainda não suficientemente esclarecidas e aceitas, como são as que existem entre "*metrópole e colônia*", "*aparelhos de poder e indivíduos*", "*cultura de elite* e *cultura popular*", "*real* e *imaginário*".

Todavia, ao se proceder à passagem do particular para o genérico, assume-se um grande risco, já que o relato perde seus vínculos com o modelo original, representado por Ulisses na corte dos féaces. Eis por que a historiadora evita interpretar as narrativas reconstituídas, transferindo essa tarefa para o leitor, e limita-se a contá-las. Pois a intenção de contar já traz consigo algumas dificuldades, que certamente Ulisses não deve ter experimentado.

Com efeito, contar as histórias significa arranjar as partes, dar um sentido que pode estar contido no texto original, mas que o sujeito narrador deve descobrir, expor, tornar visível. Além disso, deve optar por uma forma de relatar, que não pode ser mais em primeira pessoa, porque o narrador, agora, é um sujeito diverso, distante e ausente do narrado. Por fim, cabe-lhe providenciar a uma rotação que inverte o que poderia parecer a ordem natural das coisas: ao contrário do que, na atualidade, ocorre à biografia como gênero e, ao tempo da *Odisséia*, diferentemente do tratamento da história dado por Homero por intermédio dos relatos de Ulisses, que nasceram como existência e só depois tornaram-se texto, agora é preciso tornar o texto vivo: o documento não mais é prova do que foi, mas é o próprio evento que precisa reviver. O historiador responsabiliza-se por esse sopro vital, que transporta seiva ao texto e recupera seu vigor, para torná-lo outro texto, agora aparentemente mais vivo.

A inserção das histórias individuais ilustra a ambição da história de realizar a utopia de que o relato de Ulisses foi expressão. Nele se concentram vivência e narração, o fato e o documento que o comprova; mas essa possibilidade se realiza, porque o poeta Homero foi capaz de criá-la e representá-la. Na história moderna, a aspiração da história permanece a mesma, mas as partes estão separadas. Dividiram-se os sujeitos da vivência e do relato, e ambos só existem como texto, porém diferenciados: o texto da vivência, vale dizer, o documento, pertence ao passado, e o indivíduo que o experimentou virou pó; o texto da narração pertence ao presente e o indivíduo que o produz quer permanecer ignorado, nos

bastidores. O sujeito que narra evita se apresentar como tal, para não ofuscar o acontecimento narrado.

Nem por isso os pressupostos são outros: em ambas as obras, vivência e narração não podem prescindir do documento, que, em Homero, é o próprio sujeito, mas que, no livro de Laura de Mello e Souza, é o que ele sempre foi e nunca poderá deixar de ser: *texto*, manifestação verbal que transparece na materialidade do papel e nas potencialidades da linguagem escrita. Em ambas as obras igualmente reside a mesma ambição: a de dar a conhecer e revelar um microcosmo, que não é mais o nosso, mas de que o nosso é fruto e que explica em muito em que, por muito tempo, se traduziu a ação dos homens da terra.

3. O BRASIL DO DEMO

As seis biografias, colocadas no capítulo oito, ilustram na sua particularidade a generalidade da vida dos brasileiros dos três séculos, em especial os séculos XVII e XVIII, do período colonial, tratados no conjunto de *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*: de um lado, a população que habitava uma terra distante da civilização européia, assolada por uma natureza hostil e estimulada ao enriquecimento rápido, razão quase que exclusiva de seu deslocamento do Velho para o Novo Mundo; de outro, um Estado distante e dominador, indiferente à sorte dos habitantes, responsável pelo controle dos índios e pela escravidão dos negros, estes também transferidos, e à força, de um continente a outro, Estado ao mesmo tempo aliado e rival da Igreja, que servia de auxiliar e braço armado no que dizia respeito à fiscalização da população branca, preta e ameríndia.

A existência dos colonos estava marcada por essa situação tortuosa; a reação que teve foi motivada pelas práticas que fertilizavam a imaginação européia desde o século XVI: a magia. Com efeito, embora o Racionalismo e o Humanismo encontrassem na Época Moderna sua expressão mais acabada, como se verifica, por exemplo, no pensamento de Descartes e na arte dos renascentistas, o homem europeu vivenciou como nunca nesse período o medo do desconhecido e o inexplicável, a que respondeu dando-lhe a forma do demônio, a imagem da violência e a ação do sobrenatural[3]. Não por acaso a personagem Fausto nasce no século XVI, constituindo o livro que fala dela um dos sucessos editoriais do período e gerando uma pléiade de seguidores, como foi o dramaturgo inglês do século XVI, Christopher Marlowe, que, com seu *Doctor Faustus*, dá estatuto de mito à figura do pactário.

A magia, sinal de excepcionalidade no contexto da existência humana, torna-se o cotidiano do homem colonial: eis a tese de Laura de Mello e Souza, desenvolvida em *O Diabo e a Terra de Santa Cruz*. Seus agentes são os homens, mas seu lugar é a natureza, que fornece material, temas, idéias e procedimentos para a feitiçaria se disseminar. A contradição é dupla: a época do Racionalismo não deveria aceitar, em princípio, o

---

[3] Cf. a respeito DELUMEAU, Jean, *História do medo no Ocidente: 1300-1800. Uma cidade sitiada*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

sobrenatural; menos ainda o feitiço, ação que altera o curso lógico ou natural das coisas, ser considerado, ou vivido como, rotina.

Na vida colonial brasileira, contudo, o sobrenatural é rotina, porque o natural - o espaço, o homem selvagem - é incontrolável, inabsorvível, fantástico na sua profusão, fertilidade e grandeza, aliás, seguidamente celebrada pelos cronistas e viajantes portugueses e europeus que estiveram na América desde os primeiros anos da colonização e que desencadearam uma vertente temática que prosseguiu ao longo da literatura romântica.[4]

Graças às revelações de Laura de Mello e Souza, emerge uma visão do passado que contraria em muito o retrato que se oferece do Brasil dos séculos dominados por Portugal. Contaram-nos uma história de colonos pertencentes aos grupos superiores, nobres donatários que ocuparam a terra e foram bem sucedidos ou não, a alternativa dependendo da competência de cada um. Os mais eficientes, súditos fiéis da Metrópole, contribuíram para o enriquecimento do rei e de Portugal; os outros foram tragados pelo esquecimento, a memória, mãe da história, não os registrou. Depois, foi uma sucessão de guerras para manter, fixar e ampliar o território, como se o Brasil estivesse, aos poucos, na busca de sua própria forma, a de "*harpa*", como a define o poeta Cassiano Ricardo[5]. Afiançada a forma, tratava-se de obter a independência, prometida e conquistada também aos poucos, até o "*brado retumbante*" que lhe conferiu o aval definitivo.

Laura de Mello e Souza ignora essa narrativa de heróis, em que impera a racionalidade dos atos e a disciplina dos eventos, todos marchando na direção de uma terminalidade, a constituição do Estado brasileiro, tal como a atualidade o conceitua e delimita. O espelho que os textos com que trabalha refletem mostra uma outra imagem, não a dos heróis, mas a dos "*colonos obscuros*", não a da existência "*full of sound and fury*", carregada de ações marcantes e modificadora do fluxo dos acontecimentos, mas o dia-a-dia de quem precisa garantir a sobrevivência, enfrentando a hostilidade do espaço circundante quase sem qualquer suporte tecnológico ou socorro das autoridades governamentais.

Para essas pessoas, o tempo era outro, era o da primitividade, em que a natureza sobrepujava o indivíduo, parecendo-lhe mágica; restava-lhe, pois, tão-somente apenas aliar-se ao meio, usando o único instrumento que parecia receber dele - o feitiço, corporificado em rezas, ervas, mandingas, e ampliado em cerimônias rituais, a maioria delas alheias ao universo cultural da Europa, porque também esse havia sido perdido ou não respondia mais às carências cotidianas.

Redescobrindo o cotidiano do Brasil colonial, representado pelos sujeitos comuns que aí habitavam e mostrando como o sobrenatural estava inserido nele, sem deixar, contudo, de ser pensado e vivido como excepcionalidade, condição para a bruxaria fazer sentido, Laura de Mello e Souza produz uma nova narrativa para os tempos passados. A terra de heróis apresenta-se como terra de endemoniados, possuídos, bruxos, mandigueiros; mas esses homens são as pessoas do povo, os brancos originários de Portugal,

---

[4] Cf. a respeito ZILBERMAN, Regina, *A terra em que nasceste. Imagens do Brasil na literatura*, Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

[5] RICARDO, Cassiano, *Martim Cererê*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

escravos africanos, índios aculturados que construíam a sociedade de que resultou o novo país americano.

Do outro lado, encontrava-se o Estado, longínquo no espaço, abstrato como um conceito, inatingível a seus súditos. Palpável era apenas a efígie do rei; ou a ação de seus representantes legais: governantes, milicianos, clérigos, todos ele policiando de alguma maneira: a riqueza obtida pela exploração do açúcar ou do ouro, a ocupação das terras, os desejos dos corpos e das almas. Laura de Mello e Souza tematiza esse confronto, examinando a ação inquisitorial, quando Estado e Igreja se associaram, sublinhando o poder do governo e a soberania da religião católica, ao impedir qualquer desvio de que resultasse a perda da supremacia de um e outro sobre a existência dos colonos, súditos, escravos e agregados.

A ação da Inquisição tinha finalidade repressiva, coibindo de forma violenta qualquer manifestação que contradissesse os dogmas da Igreja. Sua atividade, desde o século XVI, estava relacionada à Contra-Reforma, procurando preservar o domínio católico sob a égide do Vaticano. Mas a Inquisição significou igualmente um esforço de homogeneização cultural, procurando apagar todos os traços ainda encontráveis de expressões populares, pagãs ou não, desvinculadas do dogma cristão e da teologia fundamentada na tradição romana.

Nesse sentido, conforme expõe Laura de Mello e Souza, a Inquisição não representou apenas uma tentativa de contra-revolução perante o avanço das reivindicações reformistas que se alastraram na Europa do século XVI; tampouco a perseguição exercitada de forma violenta contra outros grupos religiosos, como o dos judeus, na Península Ibérica sobretudo, dá conta do alcance dos tentáculos do Tribunal do Santo Ofício. Com efeito, também parece ter sido tarefa sua a anulação, ou ao menos a dissolução, das culturas populares que, capazes de se expressarem de modo próprio, davam margem a um pensamento autônomo, livre da dominação do Estado, que, desde o século XVI, optava pelas formas autocráticas que desembocariam no absolutismo e no despotismo esclarecido dos séculos seguintes.

É nesse ponto que os interesses do Estado e da Igreja coincidem, aliando-se no exercício de uma atividade autoritária e extremamente violenta. A ação conjunta facultava a homogeneização social e dispersava os grupos divergentes, tivessem eles propósitos religiosos ou políticos opostos ou fossem constituídos apenas de setores marginais ainda não plenamente integrados ao projeto capitalista que acabaria por vingar com o passar do tempo.

No Brasil colônia, a divergência reformista dispunha de poucos adeptos; mas grupos religiosos não católicos, como o dos judeus, participavam da ocupação do território e da exploração da riqueza da terra. Essa condição bastaria para explicar a presença do Santo Ofício, que, ao final do século XVI, já promovera autos-de-fé em Salvador, cidade-sede do governo colonial. Porém, parece ter sido maior a perseguição às bruxarias e às práticas mágicas.

A região parecia convidar à expansão da feitiçaria: a própria terra era vista ora como paradisíaca, ora como diabólica; depois, acabou se confundindo com o Purgatório, imagem que ajudou a fixar enquanto lugar de passagem para onde vinham os perdidos que

ainda podiam se salvar, tal como os colonos que se deslocavam à América, mas sonhavam com o retorno, ricos e respeitados. Sua população era heterogênea, fruto de outras violências, a exercida contra o negro, escravizado e trazido à força para um ambiente distante, a que chegava quase por milagre, após a infernal travessia do Oceano Atlântico, e a exercida contra o índio, catequizado à revelia e permanente rebelde, fugitivo das aldeias e colégios dos jesuítas e para sempre desenraizado. A cultura constituía-se uma miscelânea de elementos provenientes de circunstâncias, épocas e áreas diversas, carente de localização social, pois nem provinha de uma tradição popular, nem era expressão de uma elite ilustrada, quase que integralmente ausente na possessão americana de Portugal.

Assim, se por um lado uma cosmovisão mágica, encharcada de crença no sobrenatural e nos poderes extraordinários das forças da natureza, podia proliferar, na mesma - ou até em maior - proporção crescia e impunha-se a ação policial dos inquisidores. Dessa tensão viveu a sociedade colonial, atravessando os distintos grupos étnicos e as várias camadas sociais. A mesma tensão explicou a feição que tomou essa sociedade e a história que se passou entre os colonos, conferindo identidade à questão da bruxaria no Brasil, diferente do que ocorreu na Europa e diverso também do que aconteceu nas colônias inglesas ou espanholas da América.

Se a homogeneização foi o fruto desejado pelos inquisidores e, indiretamente, pelo Estado português, pode-se pôr à prova sua eficiência no Brasil. Episódios da história da República brasileira, período cronologicamente distanciado da fase colonial, mostram como o pensamento mágico continua impregnando movimentos populares; por sua vez, o estigma do pactário sugere como o Demo ainda vige nos vários sertões brasileiros. Todavia, e então voltamos aos épicos, talvez o principal registro dessa presença e da continuidade entre a vida colonial e a vida contemporânea não proceda dos historiadores. De Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, de Afonso Arinos a João Simões Lopes Neto, mais uma vez foram os narradores da epopéia e da ficção que lhes conferiram voz e propiciaram-lhe o vezo da narração.

4. MULATO INZONEIRO

Antes dos autores acima citados, é o romancista romântico Joaquim Manuel de Macedo, conhecido por *A moreninha* e *O moço loiro*, que discute a questão da feitiçaria, em obra publicada em 1869 relativa aos malefícios da escravidão negra. Trata-se de *As vítimas-algozes*, livro cujo objetivo é comprovar a tese de que as maiores vítimas do sistema escravocrata não são os pretos, mas os próprios brancos, que, ao introduzi-los na intimidade do lar, tornam-se dependentes daqueles, convertidos em algozes impiedosos e vingativos.

A tese é perversa, mas faz sentido: Macedo procura provar que os maiores beneficiários da abolição serão os brancos, que poderão se livrar de uma dependência responsável por um mal irremediável. Além disso, revela-se prática: no fundo, ele parece acreditar que a abolição só se efetivará se os libertadores, vale dizer, a classe dominante branca, obtiver, com esse processo, alguma vantagem, que no caso não é econômica, mas

que, de todo modo, afeta o andamento da vida doméstica. Macedo parece conhecer a lógica da dominação e vale-se dela para desenvolver seus argumentos.

Para ilustrá-la, narra três "*romances*", conforme o autor:

> Histórias verdadeiras que todos vós já sabeis, sendo certo que em as já saberdes é que pode consistir o único merecimento que porventura tenha este trabalho; porque na vossa ciência e na vossa consciência se hão de firmar as verdades que vamos dizer.[6]

Os "*romances*" caracterizam-se, pois, por sua pretensão de verdade, razão pela qual o Autor renuncia às "*fantasias poéticas*"[7] que poderiam comprometer o grau de testemunho que as narrativas eventualmente contêm. O resumo da terceira delas sugere quão pouco Macedo manteve-se fiel ao próprio preceito: o texto conta a história de Lucinda, menina negra destinada à função de mucama da delicada sinhazinha Cândida, filha de Florêncio Silva, importante proprietário de terras do Rio de Janeiro. Lucinda enche a cabeça da jovem com sonhos românticos, razão pela qual essa se apaixona por Souvanel, na realidade Dermany, criminoso francês procurado pela polícia, deixa de lado Frederico, o promissor noivo desejado pela família, engravida ainda solteira e é abandonada pelo pérfido rapaz. A história só termina bem, porque Lucinda é punida, e a moça, "perdoada" pelo antigo prometido, que aceita casar-se com ela e limpar seu nome, recuperando a quase perdida candidez.[8]

Poucas novelas de nosso Romantismo reuniram tantos clichês em tão poucas páginas. Macedo, todavia, pratica a pedagogia de seu tempo, atemorizando os leitores com um lote de maus exemplos a serem evitados. "Pai-Raiol", a segunda narrativa do grupo, aborda a feitiçaria, reunindo num único relato duas assombrações: o negro e a magia, colocados juntos para, de modo mais expressivo, demonstrarem a tese de que a sociedade brasileira precisa se livrar de certos males, para a classe dominante alcançar simultaneamente felicidade doméstica e tranqüilidade pública.

Nesse relato, Macedo não quer apenas advertir contra os perigos que representa a manutenção da escravatura. Ele visa igualmente chamar a atenção para a presença perniciosa de práticas mágicas em pleno Rio de Janeiro de seu tempo, como a ecoar remanescências da época colonial. O autor acredita, contudo, que a erradicação do sistema escravocrata varrerá igualmente esse outro malefício, que nem a polícia consegue reprimir:

> A autoridade pública supõe perseguir; mas não persegue séria e ativamente esses embusteiros selvagens em cujas mãos de falsos curandeiros têm morrido não poucos infelizes.
>
> E que os perseguisse zelosa e veemente, a autoridade pública não poderá acabar com os feiticeiros, nem porá termo ao feitiço, enquanto houverem no Brasil escravos, e ainda além da emancipação destes, os restos e os vestígios dos últimos africanos, a quem roubamos a liberdade, os

---

[6] MACEDO, Joaquim Manuel de, *As vítimas-algozes. Quadros da escravidão*, estabelecimento do texto e notas por Rachel Teixeira Valença, São Paulo: Scipione; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1991, p.1.

[7] *Id., ibid.*, p.1.

[8] Eis a fala do generoso Frederico: "Eu perdôo, esqueço todos os desvarios de Cândida e lhe darei o meu nome!", *id., ibid.*, p.312.

restos e os vestígios da última geração escrava de quem hão de conservar muitos dos vícios aqueles que conviveram com ela em intimidade depravadora.[9]

Para Macedo, escravidão e feitiçaria são praticamente sinônimas, não apenas uma não vive sem a outra, como não existiria a segunda sem a presença do negro, responsável por trazê-la e mantê-la:

> O feitiço, como a sífilis[10], veio d'África.
>
> Ainda nisto o escravo africano, sem o pensar, vinga-se da violência tremenda da escravidão.[11]

Mais adiante, o narrador insiste no estabelecimento das relações entre o africano e a feitiçaria:

> O escravo africano é o rei do *feitiço*.
>
> Ele o trouxe para o Brasil como o levou para quantas colônias o mandaram comprar, apanhar, surpreender, caçar em seus bosques e em suas aldeias selvagens da pátria.[12]

Para ele, o escravo:

> Conservou puros e ilesos os costumes, seus erros, seus prejuízos selvagens, e inoculou-os todos na terra da proscrição e do cativeiro.
>
> O gérmen lançado superabundante no solo desenvolveu-se, a planta cresceu, floresceu, e frutificou: os frutos foram quase todos venenosos.
>
> [...] Outro corrrompeu as santas crenças religiosas do povo, introduzindo nela ilusões infantis, idéias absurdas e terrores quiméricos.
>
> E entre estes (para não falar de muitos mais) fundou e propagou a alucinação do feitiço com todas as suas conseqüências muitas vezes desastrosas.[13]

Considerando a feitiçaria, "gérmen da desmoralização de muitas famílias, cujos chefes por superstição ou fraqueza são cativos de um escravo, deixando-se dominar pelo grande feiticeiro"[14], proclama a necessidade de erradicar a feitiçaria junto com o término da escravidão:

> Essa prática da feitiçaria organizada, instituída com cerimônias e mistérios, embora repugnantes e ignóbeis, é uma peste que nos veio com os escravos d'África, que desmoraliza, e mata muito mais do que se pensa, e que há de resistir invencível a todas as repressões, enquanto houver escravos no Brasil, e ainda depois da emancipação dos escravos, enquanto a luz sagrada da

---

[9] *Id., ibid.*, pp.71-2.

[10] Reproduz-se aqui a nota do organizador dessa moderna edição de *As vítimas-algozes* relativamente a essa observação do narrador: "O autor veicula aqui uma noção falta e preconceituosa, mas muito difundida no século passado, quanto à procedência da sífilis. Hoje é comprovada a origem antilhada do mal, que teria chegado à Europa na época das primeiras viagens de Colombo (1492-1493) e ao Brasil na época do descobrimento, trazida pelos colonizadores portugueses", id., ibid., p.72.

[11] *Id., ibid.*, p.72.

[12] *Id., ibid.*, p.73.

[13] *Id., ibid.*, p.73.

[14] *Id., ibid.*, p.75.

liberdade não destruir todas as sombras, todos os vestígios negros da escravidão que nos trouxe da África as superstições, os erros, as misérias, e as torpidades da selvatiqueza.[15]

Conclui pela condenação do "negro feiticeiro", para ele "um perigo real de todos os dias"[16], pois "o escravo que é feiticeiro, sabe matar".[17]

A narrativa destina-se a ilustrar a tese, ao contar o destino de Paulo Borges, fazendeiro do interior do Rio de Janeiro, e de sua família, constituída pela esposa, Teresa, e três filhos, todos vítimas do feiticeiro negro Pai-Raiol e de sua amante, Esméria. Procurando-se vingar de seus senhores, Pai-Raiol faz com que Esméria se introduza na vida doméstica de seus proprietários, seduza Paulo[18] e provoque a morte de Teresa e das crianças. A bela escrava quase se torna "senhora", sempre sob a égide de Pai-Raiol, que conhece as virtudes venenosas das ervas e plantas e pode manipulá-las no sentido de eliminar os inimigos brancos. Ao final, os dois conspiradores são punidos, mas o dano que causaram é já irreparável.

Para o narrador, a prática da feitiçaria, verificável no Rio de Janeiro de seu tempo, tem origem definida, a África, sendo transportada para o Brasil graças ao tráfico negreiro. O narrador desconfia da eficiência da magia, pois qualifica Pai-Raiol de "*envenenador*" e de "*assassino charlatão*"[19], mas, ao mesmo tempo, inclui no texto episódios que demonstram o poder que o escravo exerce sobre as forças da natureza. Esméria, por sua vez, não dispõe de poderes mágicos; porém, numa das descrições, é apresentada como:

> Possessa do demônio da luxúria, que é o demônio torpe que desenfreia os instintos animais do escravo, únicos que o mantêm animal a despeito da prepotência que teima em reduzi-lo a simples *cousa* material.[20]

Essas contradições são indicativas de quanto o narrador é ambíguo em relação ao assunto. Em outras palavras, sugerem igualmente que não apenas a prática da feitiçaria ainda preenchia o cotidiano das populações rurais e urbanas do Brasil do século XIX, caracterizando a sobrevida do mundo descrito por Laura de Mello e Souza, mas que ninguém estava livre de seu assédio, afetando sua visão de mundo. Mesmo o narrador do livro de Macedo, comprometido com a burguesia branca aparentemente esclarecida, introduz cenas em seu relato em que o homem negro e a natureza estão em perfeita consonância, lutando para superar seu adversário, o fazendeiro Paulo Borges, poderoso, mas carente da mesma intimidade com as forças mágicas.

O fato de que o narrador introduz em seu texto essas contradições não o impede de agir como um cruzado, perseguindo implacavelmente a feitiçaria e seus praticantes. Sua

---

[15] *Id., ibid.*, p.75.

[16] *Id., ibid.*, p.76.

[17] *Id., ibid.*, p.78.

[18] A sedução de Paulo se concretiza apesar de o narrador julgar a moça branca superior à rival negra, conforme aponta o comentário em que compara as duas mulheres: "Teresa não era uma senhora formosa; mas, posta mesmo de lado a superioridade física de raça, era bem-feita, engraçada e mimosa de rosto e de figura a não admitir comparação com a crioula", *id., ibid.*, p.99.

[19] *Id., ibid.*, p.90.

[20] *Id., ibid.*, p.87.

tarefa fica em certo sentido facilitada, porque localiza a prática da magia entre os escravos, restringindo-a a um grupo de baixa extração social e de clara definição étnica, com o qual nenhum leitor da época se identificaria. Assim, pode igualmente enfatizar seu ataque, revestindo-o ao mesmo tempo de um preconceito - contra a população originária da África - e de uma intenção progressista, promotora da libertação dos negros.

A associação entre escravos e feiticeiros exerce, por fim, uma última função, talvez a mais importante delas: mostra que a feitiçaria e suas ramificações são "*coisa de negro*", indigna do homem branco. Não se trata, apenas, de evitá-la, mas de evidenciar que não acontece entre os membros livres da elite, negando sua existência entre os grupos dominantes ou, pelo menos, dando a entender que não deve ali se verificar ou expandir-se.

As contradições, contudo, revelam que o próprio narrador não estava livre de acreditar no poder dos feiticeiros e no papel desagregador que exerciam, no contexto da família brasileira. Macedo, ao expressá-las, provavelmente de modo involuntário, é a voz da classe superior que testemunha a favor do estudo de Laura de Mello e Souza, excedendo o quadro cronológico a que a pesquisadora se impôs. Mais uma vez Clio se dobra às propriedades de sua irmã Calíope.

PUCRS