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 ANTÓNIO 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 nós 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 rèsponde 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 suá" (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 perdído".

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 imaginaçâo, 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 auto-biografia, 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 hofnens 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 *Marânus* (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:

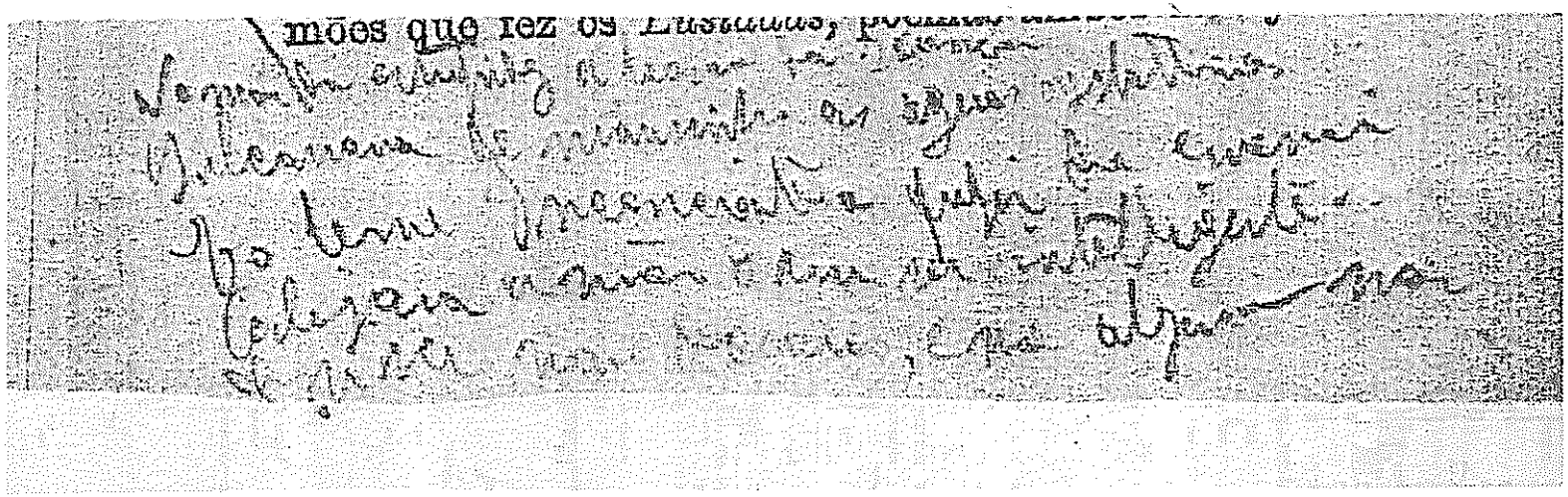
1. *História da Civilisação Ibérica*, [6ª ed.], Lisboa: P.A.M.P., 1918.

2. *Portugal Contemporâneo*, [6ª ed.], Lisboa: P.A.M.P., 1925.

QUADRO 2

Uma Página de:

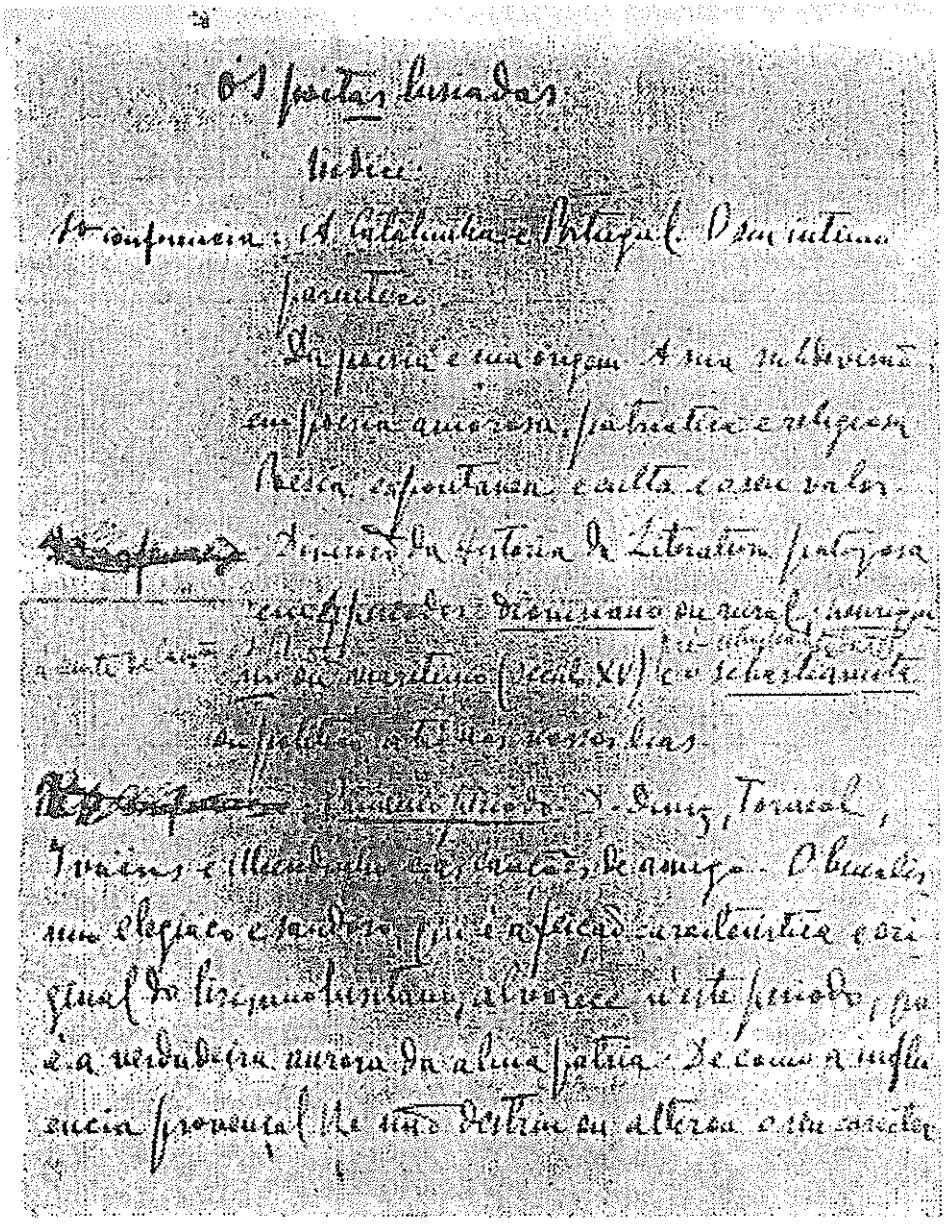
Oliveira Martins, J.P. de, *Camões, os Lusíadas e a Renascença em Portugal* [2.ª ed.], 1891 revelando versos escritos por Pascoaes.



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

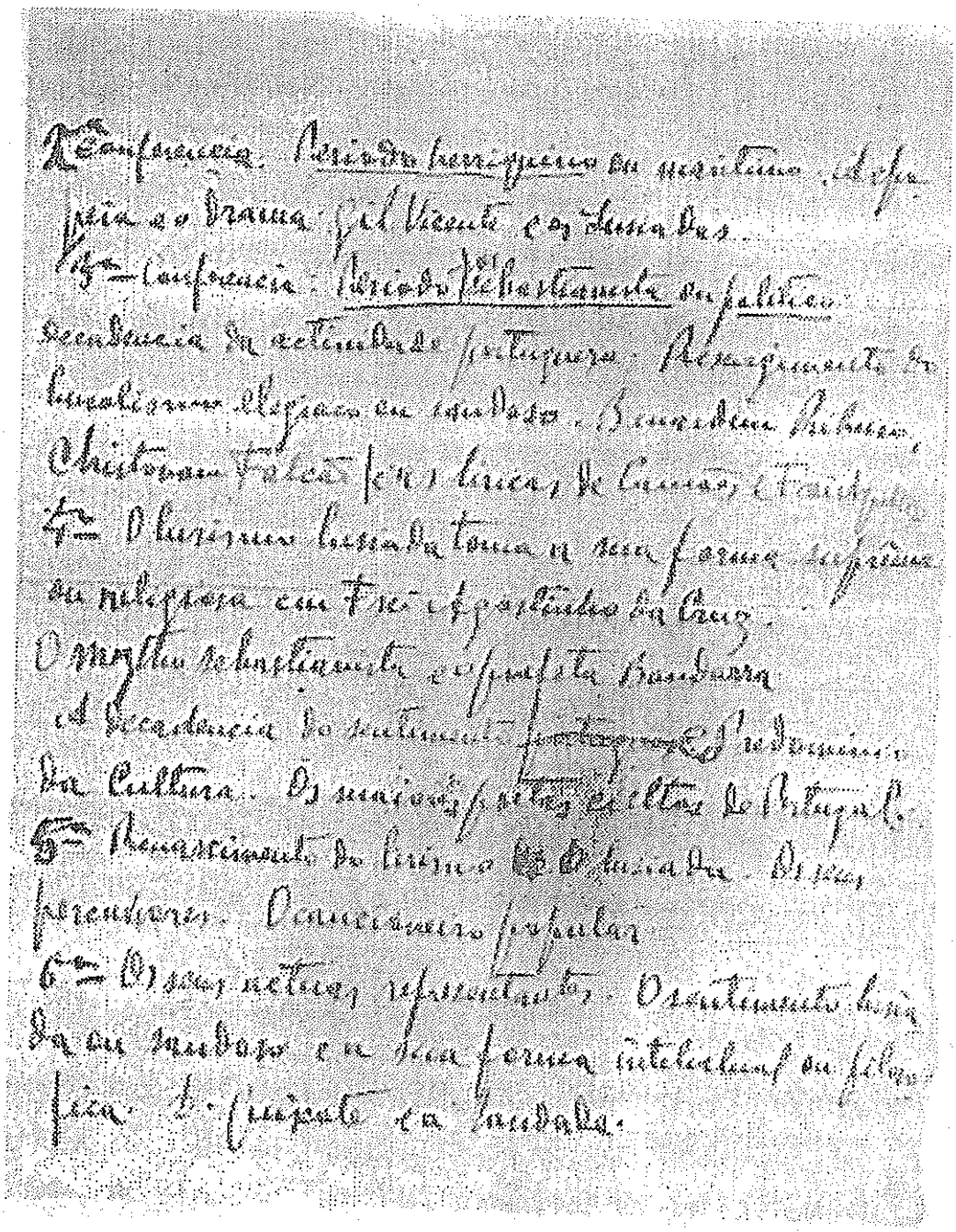
Primeira página do índice para as *Conferências proferidas no Institut de Estudis Catalans* em Barcelona em Junho de 1918 escritas por Pascoaes sobre *Os Poetas Lusíadas*



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, tomando de sobre a mesa o monóculo - é que o Taveiro falou em irmos com umas raparigas ...	DD
Carlos encolheu os ombros com horror.	FI
Que sordidez, ir com mulheres para Sintra, de dia! ... De noite, nas trevas, por bebedeira, vá ... Mas à luz do Senhor! Talvez com a Lola Gorda, hem?	DIL
Ega embrulhou-se numa complicada história, limpando o monóculo à ponta	FI
do lençol. Não eram espanholas ... Pelo contrário, umas costureiras, raparigas sérias ... (*OM*, 628).	DIL

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 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).	DIL

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? A criada dissera que o sr. Cruges vivia agora na Rua de S. Francisco, quatro portas adiante do Grémio (*OM*, 218).	CARLOS TRINTANÁRIO

---

[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 GROßE, 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 *"Najwiçkszy 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 versificação 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	*Sonora buxi filia sutilis*
Cease, o Lyre! Thy kindered lay	*Pendebis alta, barbite, populo,*
From the poplar branch suspended	*Dum ridet aer, et supinas*
Glitter to the eye of day	*Sollicitat levis aura frondes*
On thy wires, hov´ring, dying	*Te sibilant lenior halitus*
Softly sighs the summer wind:	*Perflabit Euri: me iuvet interim*
I will slumber, careless lying,	*Collum reclinasse, et virenti*
By yon waterfall reclin´d	*Sic temerere jacuisse ripa.*
In the forest hollow - roaring,	*Eheu! serenum quae nebule tegunt*
Hark! I hear a deep´ning sound -	*Repente coelum! Quis* sonus imbrium!
Clouds rise thick with heavy low´ring!	*Surgamos. Heu, semper fugaci*
See! Th´horizon blackens round!	*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). Zakład imienia Ossolinskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, 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 ksiȩgi 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[a] Reunião Internacional de Camonistas*, Comissão Executiva do IV[o] 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).

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).

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.

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).

Mil árvores estão 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).

jardim com flores (*floribus hortum*, v. 246).

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:

Consciência		
+		-
Realização		
+	-	
Capacidade concreta e espiritual	Capacidade espiritual	Capacidade concreta

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 caloríferо. 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 servico 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 fronteiras 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 portguês, 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 Rudo*. 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 Rúão* 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 Rúão* 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 Theologia 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.

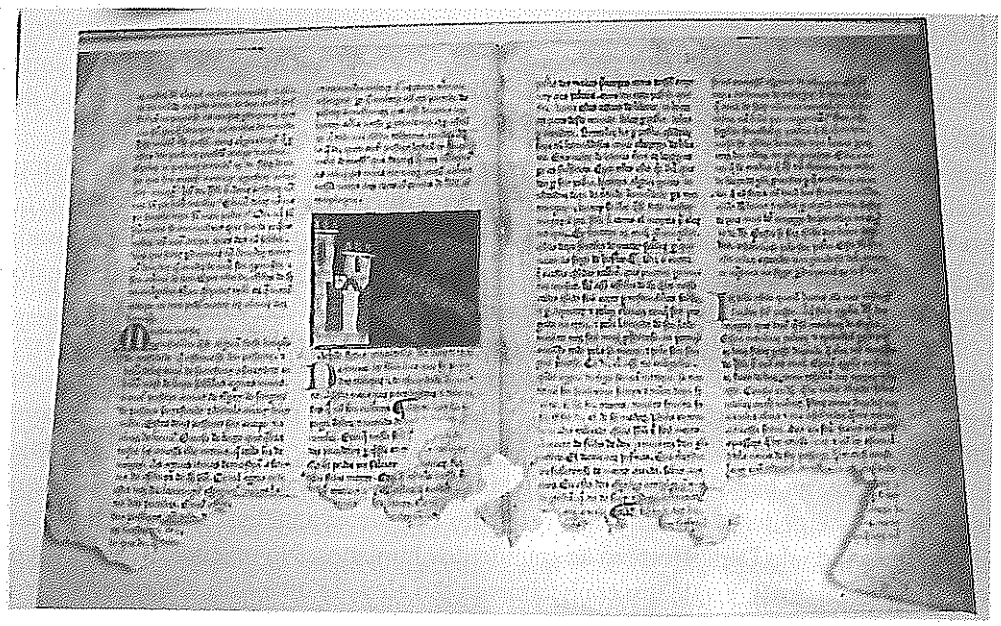
MARTINS, Mário, *Estudos de Literatura medieval*, Braga: Livraria Cruz, 1956.

_____, *Estudos de Cultura Medieval*, vol. 1, Lisboa: Verbo, 1969, vol. 2, Braga, 1972.

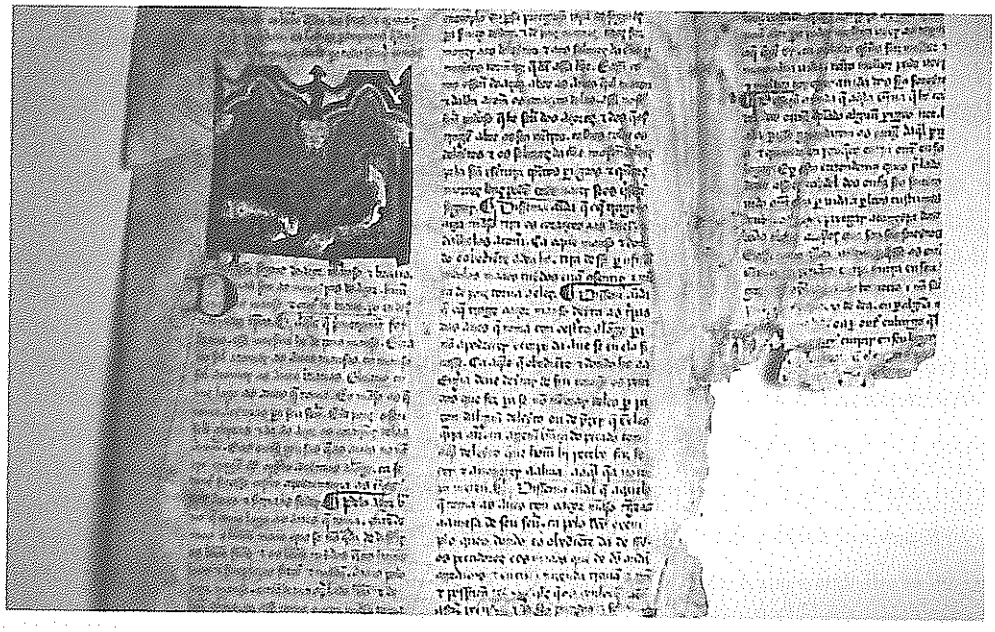
ROSSI, N. et alii, *Livro das Aves*, Rio de Janeiro: INL/MEC, 1965.

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.

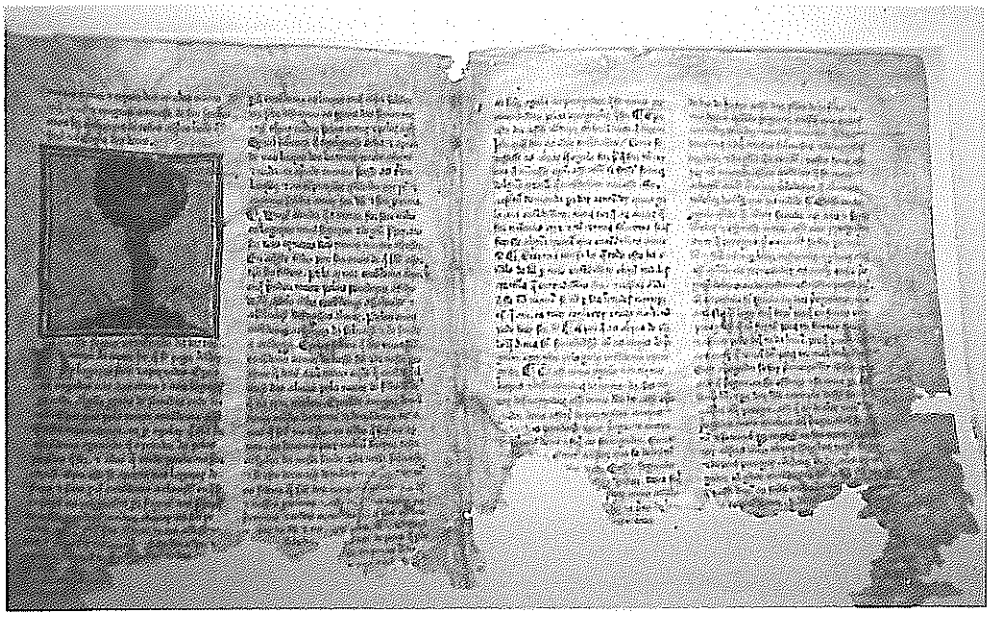
[14] Ezequiel. I, 4 ss.



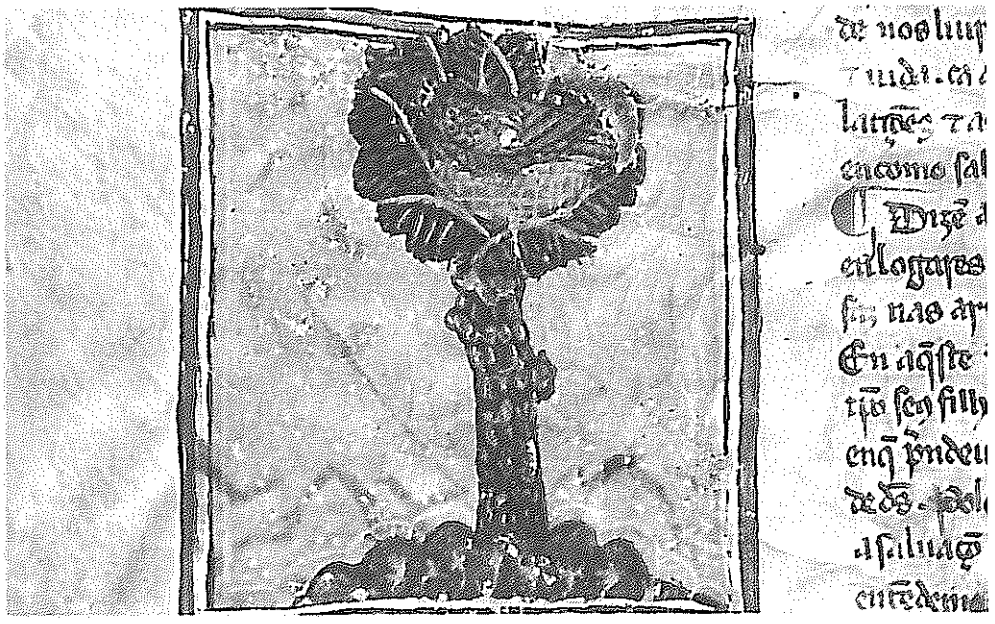
FOTOGRAFIA 1 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO E O TEXTO A RESPEITO DA **POMBA**, COM UMA PARCELA DO TEXTO INTRODUTÓRIO. NELA PODE-SE PERCEBER: ESTADO DE CONSERVAÇÃO DO DOCUMENTO, DIMENSÕES DA FOLHA, DISTRIBUIÇÃO DO TEXTO, PROPORÇÃO DA ILUMINURA FRENTE O CONJUNTO, COLORAÇÃO DAS VINHETAS E DOS ESCRITOS.



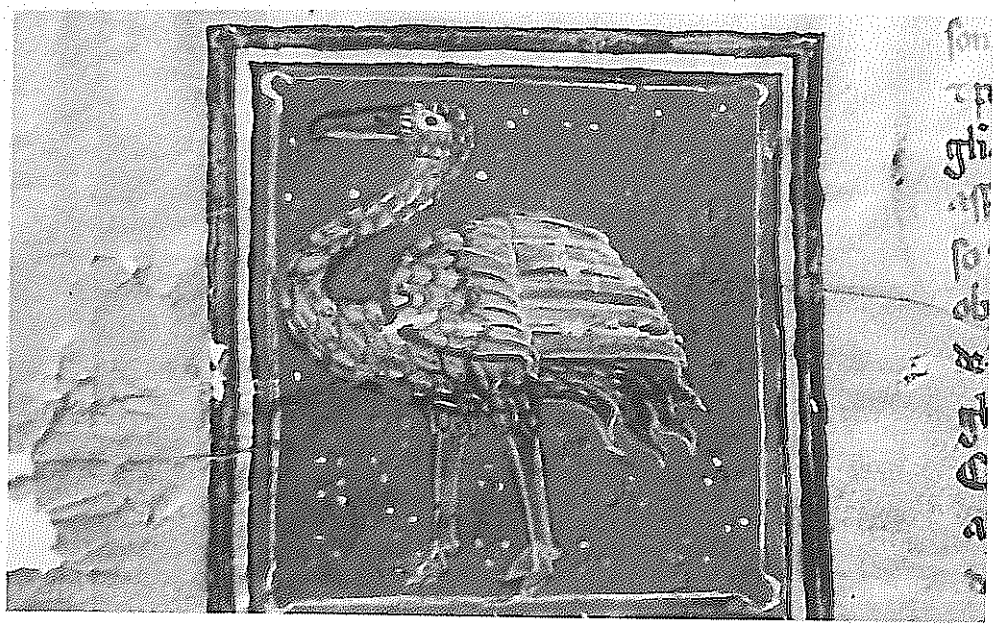
FOTOGRAFIA 2 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO DOS DOIS TIPOS DE AÇOR: O HUMILDE E O ORGULHOSO. ESTA É UMA DAS FOLHAS QUE CAUSA POLÊMICA ENTRE OS ESPECIALISTAS QUE A VÊEM: UNS DIZEM A PARTE DA DIREITA TRATAR-SE DE UM APÊNDICE DE UMA PÁGINA E OUTROS PERCEBEM-NA COMO OUTRA PÁGINA; DAÍ 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.



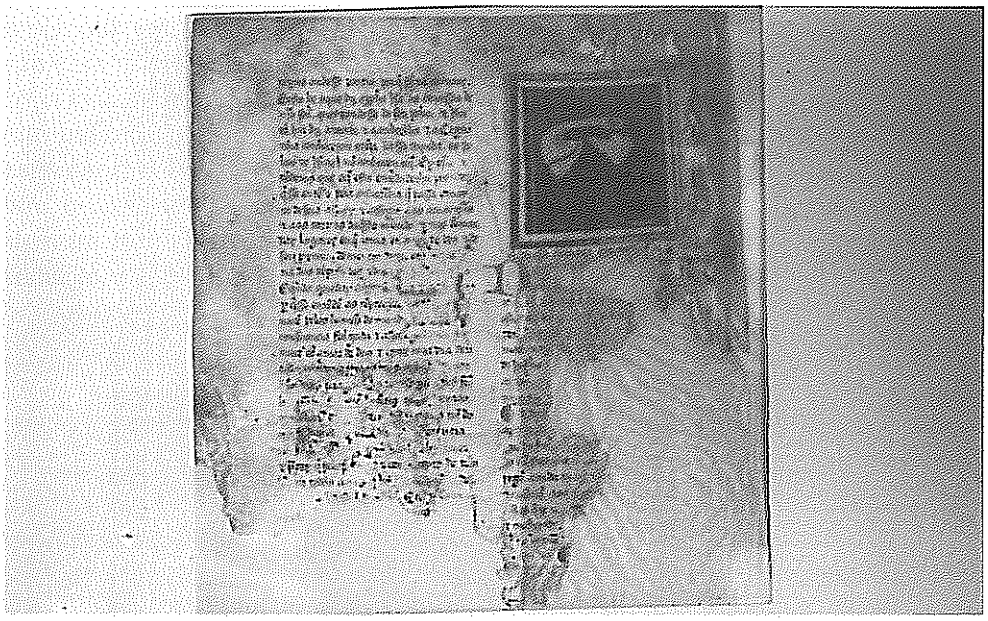
FOTOGRAFIA 5 - FOLHA DO MANUSCRITO EM QUE SE ENCONTRA A ILUSTRAÇÃO DA **EMA**. CHAMAMOS A ATENÇÃO PARA A MOLDURA DA IMAGEM. PARA O PONTILHADO AO FUNDO E PARA A PLUMAGEM DA AVE.



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.



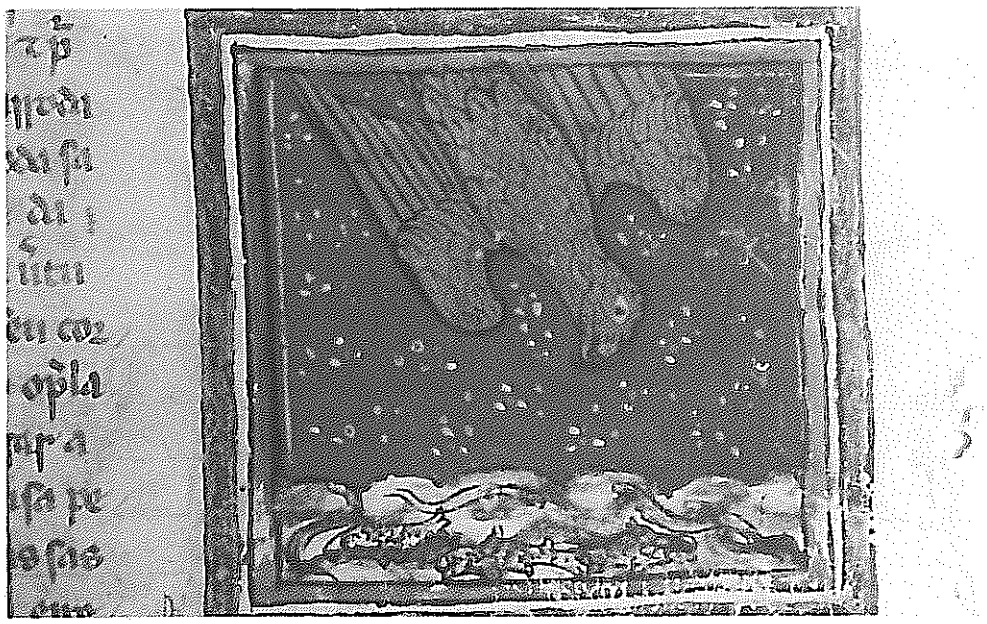
FOTOGRAFIA 7- DETALHE DA ILUSTRAÇÃO DA **CEGONHA**. INTERESSANTE É NOTAR QUE A PLUMAGEM DESSA AVE É TODA BRANCA E QUE, NA ILUSTRAçÃO, ENCONTRA-SE DESTACADA UMA PARTE EM AZUL. DUAS CRIANÇAS QUE VIRAM A ILUSTRAÇÃO, EM *SLIDE*, DISSERAM QUE ELA ESTÁ "TRAZENDO UM NENEN".



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.l-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, *1. 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 orïente 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:

> "Ωστε 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, I, 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 "*brune*" 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 espíritus 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 portugês" - 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 portugês 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, configuradó, 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 caráter 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., "DisseminNação: 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. I), 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. "DisseminNação: 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 subśtancialmente 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 allì 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 "Regendó 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 réalidade 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 unchartable, 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 família 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 tememos 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, maçon, 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 clarament aos métodos inquisitoriais, poderiam também ser aplicados às causas civis. O crime qu decide o destino de Anfitrião é a feitiçaria, cuja investigação competia tanto ao Sant 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 XIX^e 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 água 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 águas 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 água 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 água 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 tradução 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.